

И в просвещении старт с веком наравне
А.С.Пушкин

ПРЕПОДАВАНИЕ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

2006/2

**Научно-методический
журнал**

Издается с мая 1958 года

**Учредитель -
Министерство
народного
образования
Республики
Узбекистан**

**Зарегистрирован в Агентстве по
печати и информации Узбекистана
лицензия № 083 от 29.12.2003г.**

Адрес редакции:
700029, г.Ташкент,
ул. Буюк Турон, 41.



136-53-62,
132-07-26.

Факс: 136-58-59
E-mail: til@sarkor.uz

**Главный редактор
Р.Т.ТАЛИПОВА**

**Отв.секретарь
Ш.Э.ДЖУРАЕВА**

**Редакторы
Н.Н.МАЛАХОВА,
Н.Д.ИЛЬИН,
Н.НАМ,
Н.А.СЫЗДЫКБАЕВ**

**Компьютерная верстка
И.Т.ЖУМАНОВ**
**Компьютерный набор
Нур-Али**

Редакционная коллегия:
**Ю.Д.АЗИЗХАНОВА,
Г.Я.АЛИМОВА,
Р.Ш.АХЛИДИНОВ,
А.Н.ДАВШАН,
М.С.ДАДАХОДЖАЕВА
С.Ю.ИСЛАМБЕКОВА,
Т.Т.КЕЛЬДИЕВ,
Н.Д.НИЯЗОВА,
М.Р.САЛИХОВА.**

Содержание

Проблемы. Поиски. Решения

- Л.М.Балабанова.** Новые подходы в обучении языку как средство формирования языковой компетенции. 3
- Н.В.Владимирова.** Концепция “воспринимающего сознания” переводчика в современном узбекском литературоведении: роль и функции переводческой интерпретации в художественной эстетике переводчика. 8

Методика. Опыт. Мастерство

- С.Туракулова.** Использование сравнительно-типологического метода при изучении разносистемных языков. 20

Проблемы языкознания

- Е.П.Долгополова.** Художественные функции частиц. 27

Проблемы литературоведения

- О.Ч.Хегай.** Сентиментальные мотивы в поэтике Д.Рубиной. 38
- Н.Нам.** Психологизм Ф.М.Достоевского. 42

Литературный календарь

- Г.Ш.Абдуллаева.** Властелин сокровищницы газелей. 49
- А.Камилов.** “Люди, умирая, оставляют имя”. 55

В помощь абитуриенту

- Г.В.Мальхина.** Урок по лирике А.Файнберга. 60
- Анализ текста в тестировании** 70

Используйте эти материалы

- Б.Я.Имамова.** Игры на уроке французского языка. 73
- Г.Минниханова.** Занимательность на уроках русского языка 79
- Ш.С.Уруов.** Тесты по лексике для школ с узбекским языком обучения. 81
- Г.Ю.Харратова.** Урок-игра по русскому языку в 5 классе. 83

2006 год - год благотворительства и медицинских работников

- И.Ненарокова.** Павел Третьяков. 86

Хроника

- Республиканский семинар "Русский язык в школах Узбекистана" 95
- Через русский язык к мировой науке и технологии 95
- Тихоновские чтения. 96



Новые подходы в обучении языку как средство формирования языковой компетенции

Л.М.Балабанова, преподаватель экономической гимназии

В современном мире четко прослеживается быстрое наращивание интеграционных процессов в сфере экономики, политики, культуры. Глобализация такой важной сферы, как образование, в частности, изучение иностранных языков, в том числе русского как иностранного, требует новых подходов к преподаванию русского языка, иной, нетрадиционной организации процесса обучения.

Изучение и знание русского языка в принципиально новых социально-политических и экономических условиях рассматривается сегодня как производительная сила, как жизненная потребность. В связи с этим современное информационное общество ставит перед всеми типами учебных заведений задачу подготовки выпускников, способных:

- гибко адаптироваться в меняющихся ситуациях, умело применять приобретенные знания на практике для решения возникающих проблем;
- самостоятельно мыслить, для решения возникающих проблем искать и находить выход, используя современные технологии;
- грамотно работать с информацией;
- быть коммуникабельным, контактным, уметь работать в коллективе.

Следует отметить, что инновационное обучение - это специальная форма организации *познавательной* деятельности, которая руководствуется вполне конкретными и прогнозируемыми целями. Одна из таких целей состоит в создании комфортных условий обучения, при которых обучаемый чувствует свою успешность, свою интеллектуальную состоятельность, что делает продуктивным сам процесс обучения. Учебный процесс должен быть организован таким образом, чтобы все участники

оказались вовлеченными в работу. Таковыми являются современные методы обучения русскому языку, предполагающие наличие в арсенале преподавателя разнообразных аудиовизуальных средств и педтехнологий. Они создают благоприятную среду в процессе занятий, обеспечивают их *эффективность, качественное хранение* информации в памяти, *оперативное извлечение* ее в нужный момент.

Учащимся при этом предоставляется возможность осмысливать и критически оценивать ситуации общения, сопоставлять, анализировать, участвовать в дискуссиях, взвешивать альтернативные мнения и приходиться к определенным умозаключениям. Обучать и обучаться можно только при условии обратной связи, поэтому повышение культуры взаимодействия ученика и учителя – одна из актуальных задач методики.

Особое значение здесь приобретает разработка условий успешного психолого-педагогического общения на первом (начальном) этапе обучения, когда взаимопонимание осложнено действием различного рода барьеров. Для преодоления их необходимо построить модель гибкого взаимодействия, учитывающую особенности обучаемого и обучающего.

Внимание преподавателя следует сосредоточить прежде всего на изучении психолого-интеллектуальных особенностей каждого из учеников, чтобы понять:

- 1) как в ходе учебного общения учащийся направляет свою психическую энергию: вне или на себя: экстравертно или интровертно;
- 2) как ориентируется в ситуации: ощущениями или интуитивно;
- 3) как принимает решения: руководствуясь логикой или эмоциями;
- 4) как организует взаимодействие: оценочно или безоценочно-воспринимающе.¹

Перечисленные доминирующие установки, отражая когнитивные предпочтения личности, предопределяют и ее поведение в процессе обучения и в совокупности характеризуют индивидуальный стиль общения.

Не останавливаясь подробно на выяснении способов взаимодействия различных психологических типов (это достаточно подробно описано в специальной литературе), отметим, что

процесс взаимодействия партнеров, принадлежащих к одному типу, будет гораздо успешнее и продуктивнее, чем общение лиц, руководствующихся противоположными поведенческими моделями. Представители мыслительного типа нередко избегают общения с эмоциональным типом, являющимся, с их точки зрения, непоследовательным, излишне чувствительным, слишком много времени и сил уделяющим выражению эмоций и выяснению отношений. Аналогичную негативную реакцию у представителей эмоционального типа вызывает противоположный тип, который представляется как излишне прагматичный, поучающий, холодный, не ценящий личные контакты и, следовательно, препятствующий гармоничному сотрудничеству.

Положение осложняется и тем, что преподаватель также относится к одному из этих психологических типов, и нередко бывает, что попытка навязать свой стиль общения вызывает у обучаемого ощущение труднопреодолимого психологического барьера и даже отчуждение.

Поэтому в задачу преподавателя русского языка как неродного входит выбор из имеющегося психолого-методического арсенала такой технологии общения, которая будет способствовать взаимопониманию и создаст благоприятный фон для овладения речью на русском языке.

Согласно данным психологов, успешно работающие опытные преподаватели высокопрофессионально владеют разными стилями общения.² Преподаватель как организатор совместной учебной деятельности должен владеть культурой общения, осознавать возможности собственного коммуникативного стиля и уметь его приспособлять к индивидуальным особенностям ученика. Плодотворное межличностное общение обучаемого и обучающего возможно только на основе отношения к обучаемому как к самоценной, уникальной, развивающейся личности, обладающей свободой выбора и чувством ответственности.

Успешное решение перечисленных задач и проблем в изучении русского языка возможно при учете важнейших психолого-педагогических особенностей обучаемого и обучающего.

Это:

- 1) психологические особенности учащихся разных возрастных групп;
- 2) психологические особенности учителя.

В процессе обучения возникает ряд трудностей, на одну из которых следует обратить особое внимание: *это соотнесение грамматического компонента содержания с коммуникативной целью обучения*. Овладение общением означает владение действиями и операциями с языковым материалом при выражении *собственных* мыслей и понимании *чужих высказываний*. Исследователи по психолингвистике установили, что практическое знание языка базируется на способности человека правильно использовать языковые средства выражения мысли, основанные на знании законов грамматики.

В овладении общением очень важно опираться на известное положение Л.С.Выготского о двух уровнях умственного развития обучаемого: уровне *актуального* развития (то, что ученик уже знает и может) и уровне *ближайшего* развития (то, чему может научиться в скором времени). Только опираясь на базовый уровень, можно успешно надстраивать уровни дальнейшего более сложного знания.

Не менее важно помнить об одном из важнейших психологических речевых механизмов – *памяти*. Это единый общефункциональный механизм всей интеллектуальной деятельности человека. Память – основа психического и личностного развития, сложный психический процесс, включающий запоминание, хранение и последующее воспроизведение того, что было в прошлом опыте человека, с целью использования этого опыта в настоящем.³ Существенны два ее вида - долговременная (постоянная) и оперативная память. Долговременная память является “”хранилищем “” всех приобретенных прижизненно знаний, которые используются в процессе общения. Задачей долговременной памяти является сохранение определенных языковых средств, правил, лексико-грамматических схем сочетания слов, необходимых для правильного кодирования и декодирования сообщения.

Сама речевая деятельность осуществляется при помощи оперативной (кратковременной) памяти.

Экспериментально было установлено, что объем оперативной памяти, т.е. количество единиц, которое может удержать человек после однократного предъявления, равно 7 ± 2 единицы.⁴

Для развития оперативной памяти необходимы систематические упражнения, многократные повторы грамматических и синтаксических конструкций.

Наряду с памятью *важную роль* играет *механизм опережающего*

отражения. Усваивая слова в определенных сочетаниях, ученик воспринимает их в соответствующих связях, прогнозируя то сочетание, которое чаще всего встречалось в его опыте общения. Прогнозироваться могут не только отдельные слова, но и словосочетания. Это позволяет предугадывать завершение фразы.

Исследования показали, что прогнозирование существенно зависит от *возраста* и *пола* учащегося. Девочки иначе прогнозируют завершение фразы, чем мальчики. Связь механизма вероятностного прогнозирования с механизмом осмысления, а также долговременной и оперативной памятью глубока. То, что хорошо усвоено, что вошло в речевой опыт человека и системно находится в его долговременной памяти, легко прогнозируется в новых обстоятельствах.

Важный фактор, влияющий на обучение, по мнению ведущих ученых в области педагогической психологии, - это стиль общения между учителем и учеником.

Стиль общения есть *устойчивая форма способов и средств взаимодействия людей друг с другом.*

Чтобы совместно с учителем решалась мыслительная задача, необходимо:

- пристальное внимание к мыслительному процессу ученика, постоянная поддержка (психологическое поглаживание);
- умение ставить себя на место ученика (наличие эмпатии), понять цель и мотивы его деятельности;
- доброжелательность, позиция заинтересованности в успехе ученика;
- непрерывный строгий анализ собственной деятельности (рефлексия).

Отсутствие такого стиля, окрик, сарказм, неуважительное отношение к ученику сводят на нет всю систему обучения, какой бы содержательной и методически правильно организованной она ни была.

Анализ современных подходов к обучению языку, как и в целом к обучению, позволяет сделать вывод: успешным может считаться только такое личностное общение обучающего и обучаемого, которое создает наилучшие условия для образовательного процесса, обогащает не только информационно и интеллектуально, но и духовно, обеспечивая благоприятный климат обучения, препятствующий возникновению психологических барьеров.

¹ Дж. Камероу, Н.Баргер, Л.Кирби. Ваш психологический тип и стиль работы. – М.: Прогресс, 2001. – С.167.

² И.А.Зимняя. Педагогическая психология // Учебник для вузов. – М.: Владос, 2002. – С.353.

³ Н.И.Жинкин. Механизм речи. – М.: АПН РФСР, 1958. – С.143.

⁴ Там же. – С.171.

Концепция “воспринимающего сознания” переводчика в современном узбекском литературоведении: роль и функции переводческой интерпретации в художественной эстетике переводчика

Н.В.Владимилова, профессор

В последние годы ослаблено внимание к исследованию такой важной отрасли узбекского литературоведения, как художественный перевод, в его глобальной аналитическо-интерпретационной форме. Не изучаются функции перевода в развитии художественного типа сознания, являющегося основным моментом выявления генезиса и эволюционной динамики литературного процесса, не проявляется интерес к проблеме роли перевода в художественном сознании писателей-переводчиков, проблеме индивидуальности переводчика, которые связаны не только с лингвостилистическим, но и в главной своей части с художественным направлением. Мы продолжим начатый нами в 2001-2002 годах в журнале “Преподавание языка и литературы” разговор о художественном переводе с русского на узбекский язык отечественными переводчиками XX века. Именно на их переводах произведений русской классической литературы можно проследить не только движение переводческой мысли, но и развитие жанров узбекской литературы XX века.

Каждый опыт перевода талантливого мастера таит в себе множество секретов индивидуального писательского мастерства первого поколения новой узбекской переводческой школы и одновременно приметы собственной неповторимой национальной органики узбекской литературы.

Из истории литературы давно известно, что первый этап, или “первичную интерпретацию” (Есин), переводчик осуществляет, читая художественный текст. Эта первичная интерпретация, которую называют “читательской”, усваивается пи-

сателем-переводчиком творчески-аналитически, т.е. в отличие от обычного читателя, он проверяет свое восприятие анализом текста. Это процесс понимания художественного произведения и глубокого проникновения в его замысел, т.е. процесс постижения смысла плюс анализ художественных особенностей. Переводчик-писатель может не сразу начать переводить.

Эта интерпретация-анализ-постижение играет немаловажную роль в создании оригинального произведения, перевод же, с этих позиций, может осуществляться позднее.

Творчески образную интерпретацию А.С.Есин совершенно справедливо называет “переводом”. Именно свое понимание руководит восприятием художественного текста, которое и есть индивидуально-личностная интерпретация, определяющая первый этап движения переводчика от чтения оригинала к его переводу. Отношения между читателем, переводчиком и художественным текстом на этом этапе носят диалогизированно-восприимчивый характер. Подчеркивая важность исследования современной филологической наукой именно этого герменевтического (первого) этапа перевода, можно обратиться к теории В.Е.Хализева, который пишет: “И вполне понятно, что литературоведение рассматривает словесно-художественные произведения в их отношении не только к автору, но и к воспринимающему сознанию”.¹ Таковым воспринимающим сознанием и является, по нашей концепции, сознание переводчика.

Любая переводческая система писателя представляет собою целостность эстетического и мировоззренческого плана. В этой целостной модели выделяются два основных концептуальных уровня: переводческая иерархия и оригинальное творчество. Взаимосвязь этих линий основана “не на признании, а на проникновении”². Такой диалог-проникновение во внутреннем, имманентном, эстетическом поле творчества, например, Чулпана-переводчика-писателя во многом объясняет и мировоззренческую взаимообусловленность его переводов и собственных произведений... “...Одно должно в любом случае присутствовать в диалоге – взаимная направленность внутреннего действия... Границы возможности диалога – это границы проникновения”³.

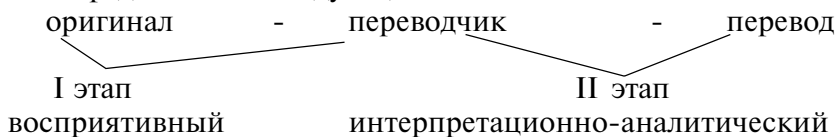
Таким образом, мы можем говорить о том, что и диалогический принцип художественной системы Чулпана основан на внутренней взаимной направленности переводов и оригиналь-

ного творчества на уровне проникновения разных эстетических форм (переводческой, интерпретационной и творческой).

Определяя принцип мировоззрения Достоевского, М.Бахтин писал, что “в основе его лежит необходимость утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект”.⁴

Этот же принцип является концептуальным и для Чулпана, определяя механизм восприятия оригинального текста при переводе в процессе интерпретации и отражения внутреннего текстового сознания в своем оригинальном творчестве.

Условно можно выделить следующие этапы, определяющие динамику “воспринимающего сознания” переводчика: движение его мысли, рождающейся в процессе первичного чтения — восприятия через внутреннюю мысль — интерпретацию в момент переосмысления оригинала уже во внутреннем поле — сознании переводчика к созданию собственно-перевода. Именно этот третий момент и является определяющим творчески-индивидуальное сознание писателя-переводчика. Этот механизм можно представить в следующей схеме:



Таким образом, диалогическое проникновение переводов и собственно авторских произведений происходит не столько на эстетическом, стилевом уровне, сколько на уровне субъективного ощущения “чужого сознания” как своего, и наоборот. Это то главное, что определяет специфику творческого сознания писателя, становится мерилем его мастерства и позволяет говорить о глубинном диалогическом единстве переводимых текстов и своих оригинальных произведений.

Утверждая, что диалог становится универсальным понятием (диалог есть условие любого бытия), М.Бахтин дает нам возможность определить методологию новых подходов одновременного исследования переводческой манеры художника, специфики его смысловой интерпретации и сути его оригинального произведения в единой художественной системе, утверждающей целостность его писательского мышления.

Продолжая апеллировать к бахтинской теории, мы можем говорить о том, что основным качеством Чулпана-переводчика и интерпретатора является “активно-диалогическое понимание” (“спор-согласие”)⁵, и это позволяет утверждать, что его переводы не являются чем-то внешним (чужим) по отношению к оригинальному творчеству, а приобщаются к нему и включаются в единый “диалогический контекст”⁶ на уровне эстетической реальности и мировоззренческих концептов.

“Переводная литература решает задачи той литературы, на язык которой она переводится” (В.Жирмунский).

Рассказ Чехова “Горе” переведен Чулпаном в середине 30-х годов, т.е. в тот период, когда Чулпан вплотную занимался переводом чеховских произведений. Рассказы “Ванька”, “Егерь”, “Горе”, “Супруга”, “Последняя могижанша”, “Анна на шее” — произведения почти одного ряда, объединенные попыткой постижения человека в мире, его социальной и психологической незащищенности. Чулпан-переводчик в каждом из этих рассказов открывает для себя возможность делать выбор художественных средств, решать в процессе воссоздания оригинала множество проблем художественной манеры перевода, проблем крупных и мелких, первостепенных и вторичных.

Каждое переведенное Чулпаном произведение таит в себе неповторимые особенности, индивидуальную манеру, стиль и еще многое из того, что необходимо было воссоздать на узбекском языке. В переводе чеховских новелл Чулпан избирает для себя то, что считает главным — это мир образов произведения, дух его языка, тональность, художественное своеобразие. Переводы Чулпаном названных рассказов Чехова разные по содержанию и исполнению, художественным особенностям и музыке.

*“Токарь Григорий Петров, издавна известный за великолепного мастера и в то же время за самого непутевого мужика во всей Галчинской волости, везет свою больную старуху в земскую больницу”.*⁷ На нескольких страничках Чехов поведал о судьбе Матрены — жены Григория, которая лет 40 назад была молодой, красивой, веселой, из богатого двора. И выдали ее за Григория, *“польстившись на его мастерство”*, но вот беда, он как напился после свадьбы и с тех пор словно бы не просыпался. Ничего не помнит токарь Григорий, кроме того, что *«пил, лежал, дрался.*

Так и пропали сорок лет». Переводчик Чулпан рисует эту картину и последующие, отмеченные им как главные, ключевые в движении сюжета, с некоторой субъективностью восприятия. Субъективность восприятия — закономерное явление в переводе, как и в литературе вообще. Мы не можем сказать, что Чулпан воссоздает в переводе лишь то, что он слышал писательским ухом. И все же... чуткая слышимость играет немаловажную роль в сочетании с умением отграничить главное от второстепенного. Это один из важных приемов чулпановской переводческой системы. Этот *«резкий холодный ветер»*, это *«не разберешь, идет ли снег с неба или с земли»*, *«снежный туман»*, когда *«не видно ни поля, ни леса»* — то главное в судьбе мастера Григория, что сопровождает его всю жизнь — все 40 лет. Это и есть внутренняя художественная гравитация⁸ в чеховском рассказе, которая приводит в действие все художественные средства рассказа и рождает живую картину, раскрывающую главную мысль повествования. Это тот сюжетный принцип, который и создает видение мира чеховского рассказа, определяет специфику его поэтики.

Позднее, эта художественная сила тяготения, чрезвычайно интересно воспринятая переводчиком Чулпаном, становится характерным сюжетным принципом и некоторых его оригинальных произведений.

Создаваемая Чулпаном в рассказе “Горе” картина стихийного бытия, когда смешиваются все пределы мира (небо и земля; поля, леса и телеграфные столбы) в едином круговороте хаоса природы и чувств, передает то глубинное чеховское ощущение трагической судьбы, которая в том же круговороте разрушает счастье не столько Григория, сколько Матрены, становясь роком, стихия знаменует всю ее фатальную судьбу. Решается это в переводе Чулпана, как и в чеховском оригинале, на уровне эстетических структур текста. Это субъективный, эстетический анализ оригинала, такая его интерпретация, которая становится формулой содержательности и полноценности (термин В.А.Федорова) перевода — *«одамнинг юзига ўткир, совуқ бир шамол»*, *«... қорнинг на кўкдан ва на ердан кўтарилганини билиб бўлмайдими»*, *«қор туманлари кетидан на тоғ кўринади, на телеграф момуқлари ва на ўрмон»*. Все это Чулпан выделил для перевода

особо, так как увидел здесь не только звучащие слова, но и глубокую "смысловую память", лежащую за словесной тканью. Все эти явления природы художественно символизируют непутевую жизнь токаря, который напился после свадьбы да так с тех пор и не просыпался, просуществовав в тумане, "снежных облаках", «порывах ветра» и «темном воздухе». Эта жизнь Григория отражена в пейзажах рассказа — экономно, сдержанно и трагически ярко. "Кўкка қай томондан қарасанг ҳам, қор парчаларидан бутун-бутун булутлар кўринади..." и далее: "Токарь поворачивает назад и изо всей силы бьет по лошадке. Путь с каждым часом становится все хуже и хуже. Теперь уже дуги совсем не видно. Изредка сани наедут на молодую ёлку и поле зрения опять становится белым, кружащимся". — "Уста аравани орқага қайтариб, бор кучи билан отини қамчилайди... Баъзида дарахтнинг ёш бачкилари устига бориб қолади. Алланималар келиб, унинг қўлларини тинтилайди, лип этиб кўз олдидан ўтиб кетади ва кўз ўнгида яна оқ майдон ёйилиб ғир-ғир айлана бошлайди".

В этом эпизоде наступления ночи, когда "дуги совсем не видно", когда "сани наедут на молодую елку" и "перед глазами мелькнет" и "поле зрения... становится белым, кружащимся", интерпретация Чулпана, его толкование текста оригинала несколько необычно. Он сохраняет всю картину, однако перевод как бы уходит от оригинала "алланималар келиб, унинг қўлларини тинтилайди" — "темный предмет царапает руки" — т.е. в оригинале больше определенности, больше действия, движения, но сила тяготения к смыслу слова делает возможным исходить изнутри фразы, ее смысла и перевод вырастает из художественной действительности текста и приводит в движение все предложение, его конкретные образы, его стилистические приметы. И в итоге выливается в художественно осмысленный образ. Чулпан с его способностью видеть, понимать и воспринимать сложные конструкции, предложения, трудные слова и обороты, в данном случае ошибается на простом, односложном. В этом абзаце "поле зрения становится белым, кружащимся", у Чулпана "поле зрения" переведено, как "белое поле" — "оқ майдон", которое "ёйилиб, ғир-ғир айлана бошлайди" — расстилается белое поле и начинает кружиться (ғир-ғир — подражание шуму катящегося предмета). Тем не менее Чулпан, воспроизводит всю картину; там,

где у Чехова “образ взгляда”, у Чулпана — “образ восприятия”. При разнообразии средств и способов достигается эффект сохраняемости художественного смысла оригинального образа (М.Бахтин). В итоге — абсолютно совпадающая картина. И уже в завершающих ее двух фразах “*Оппоқ қор булутлари аста-аста қорая бошладилар...*” и “*ҳаво борган сари қорайиб, шамол борган сари совуқроқ ва аччиқроқ келиб тегади*”, переводчик сохраняет повтор двумя способами “*аста-аста — постепенно*” и во втором — “*борган сари қорайиб: шамол борган сари совуқроқ ва аччиқроқ келиб тегади*” “*все больше и больше*”.

В первом случае он использует лексическую тавтологию *аста-аста (постепенно)*, а во втором — семантическое развертывание (*борган сари қорайиб, шамол борган сари совуқроқ ва аччиқроқ*).

Воссоздавая главное, значимое в произведении, Чулпан держит в поле зрения и то, что мы назвали второстепенным. И все же, главные вехи чеховского рассказа в нескольких генеральных, если можно их так назвать, линиях, отмеченных Чулпаном и ставших художественными ценностями и перевода, и оригинального творчества, самым тесным образом связаны с интерпретацией, толкованием той или иной картины, зарисовки в общем и сиюминутном восприятии и дальнейшем проявлении. «... *горе началось со вчерашнего вечера, когда старуха взглянула на своего буяна так, как раньше никогда не глядела. Обыкновенно выражение ее старческих глаз было мученическое, кроткое, как у собак, которых много бьют и плохо кормят, теперь же она глядела сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие. С этих странных, нехороших глаз и началось горе*». Горе Матрены, как написал его Чехов и воспроизвел в переводе Чулпан, на самом деле началось с того самого дня, когда ее, красивую, веселую выдали замуж за Григория. Токарь же почувствовал горе лишь через 40 лет, когда старуха Матрена странно и нехорошо поглядела на него взглядом святых на иконах или умирающих. Этот взгляд испугал токаря и заставил вспомнить всю несчастную жизнь Матрены и почувствовать себя виноватым. “*Ошалевший токарь выпросил у соседа лошаденку и теперь везет старуху в больницу в надежде, что Павел Иванов порошками и мазями возвратит старухе ее прежний взгляд*”.

«... *кампир ўзининг бу феъли ёмон эрига шундай бир қараш би-*

лан қарадики, илгари сира бу хилда қарагани йўқ эди. Одатда, унинг қариган кўзлари аламзадалар (“обиженный”) қарашини кўрсатар, овқатни кам, калтакни кўп ейдиган итларники сингари ювош бўларди, бу сафар бўлса у — муққадас суратлардаги азизлар ёки ўлим олдигаги кишилар сингари шиддатли ва жонсиз кўзлар билан қаради. *Ўша ғалати ва ёмон кўзларни кўришдан бошланди бу ғам*. «...Бир қараш билан қарадики», «овқатни кам, калтакни кўп ейдиган итларники сингари». *«Ўша ғалати ва ёмон кўзларни кўришдан бошланди бу ғам»*. Все эти выражения построены несколько необычно на узбекском, но без нарушения норм языка. В конце предложения не глагол, а существительное *«бошланди бу ғам»* для усиления значимости фразы, ее звучания собственно как и в русском тексте: не “горе началось с этих странных, нехороших глаз”, а “с этих... нехороших глаз и началось горе». Сохраняя структуру предложения, меняя лишь порядок слов, Чулпан, ипользует широкие возможности родного языка, делая ударение на нужном слове, выражающем основной смысл ключевых слов фразы.

Следующие основные вехи — это надежда Григория на то, что доктор Павел Иванович порошками и мазями вернет старухе прежний взгляд. *«Павел Иванович капатадиган ва суркайдиган до-рилар бериб, кампирнинг бурунги қарашини қайтаради»*. *«Жить сызнова»* — надежда, в которую и сам Григорий не верит. Он впервые задумывается над тем, как тяжела была жизнь Матрены: *«А ведь она по миру ходила, — вспоминает он, — сам я посылал ее хлеба у людей просить, комиссия!»* Раскаятие токаря тоже своеобразно: *«Ей бы дуре еще лет десяток прожить, а то, небось, думает, что я и взаправду такой»*. — *«У шўрлик гадойлик қилиш-гача етмадими?.. Кўча — кўйдан нон тилаб келгани чиқарган ўзим эмасмидим?»* — Снова Чулпан так строит фразу, что главная мысль, главные слова оказываются под ударением: *“... чиқарган ўзим эмасмидим?»* «... яна бир ўн йил яшаса бўларди, мана энди мени чинакам бўлмағур одам деб билиб, армон билан ўтади». Слова *«армон билан ўтмоқ»* — умереть неудовлетворенным, с неисполненной надеждой, сожалеть о несбывшемся, неосуществленном. Переводческий анализ Чулпана безукоризненно точен: он идет от текста оригинала и восстанавливает атмосферу рассказа, тем самым преодолевая препятствие на пути к полному кон-

такту перевода и оригинала через свое восприятие и видение к образному воплощению, давая возможное толкование оригинала и нигде не искажая смысла. «Комиссия!» — заканчивает фразу токарь. »*Қиёмат*» — переводит Чулпан, концентрируя смысл сказанного, воспроизводя интонацию для создания эмоционально организованного целого. И действие, представленное в переводе, как бы в побудительно-вопросительной форме «*ўзим эмасмидим*», подкрепленное удивительно точным словом *қиёмат*, становится лейтмотивом всего повествования и философским смыслом этой маленькой трагедии.⁹

На протяжении рассказа Чулпан-переводчик толкует текст, проникая в сущность образной мысли, и это толкование неотъемлемо от его переводческого мышления, тесно связано с ним. На протяжении всего рассказа токарь Григорий вспоминает и непрерывно говорит, *бормочет без конца* заглушая страх перед содеянным, открывшимся ему с того момента, когда старуха поглядела на него взглядом, каким глядят святые...”

Заметив, что снег «*не тает на лице старухи*», он «*нащупывает ее холодную руку. Поднятая рука падает как плоть*». — «*Померла, стало быть*”... «*И токарь плачет*». «*Ему не так жалко, как досадно, ... как на этом свете все быстро делается. Не успело еще начаться его горе, как уж готова развязка. Не успел пожить со старухой, высказать ей, пожалеть ее, как она уже умерла*». — «*Мунча бевафо бу дунё... кампир билан яшаб, — унга кўнглидаги гапларини айтиб, унга раҳми келиб битмасдан туриб, кампир шўрлик ўлди кетди*», «... эндигина уни аямоққа, усиз яшаёлмаслигини, унинг олдиди жуда катта гуноҳкор эканини англамоққа бошлаган эди...» Токарь думает: как на этом свете все быстро делается... “*бевафо дунё*» переводит Чулпан — *проходящий, неверный, не постоянный, мимолетный мир*. Переводчик ввел в текст перевода слово *вафосизлик*, и фраза «*Как на этом свете все быстро делается*» приобрела прекрасное синонимическое звучание *вафосизлик, бевафо* — это о непостоянстве, неверности и бренности этого мира. Такие находки в переводах Чулпана встречаются не так уж редко, и именно они имеют огромное значение в выражении чувства и мысли оригинала. И можно ли это назвать просто находкой? Да, это переводческий поиск слова, точно и полно выражающего мысль, но это еще и вкус, и чувство меры, умение выразить трагическое. Это глубокое понимание ори-

гинала: при явном увеличении смысловой и эмоциональной нагрузки на слово переводчик избегает словесных излишеств. В этих примерах перевода мы отмечаем сочетание дара аналитического мышления с художественным мастерством, способность переводчика творить “в жестких рамках языка”.

Чулпан — незаурядная творческая личность, он полноправный участник создания произведения на родном языке, а не нейтральный «передатчик информации”. Творческая индивидуальность переводчика раскрывается в том, какими средствами добивается он наилучшего выполнения переводческой задачи.

Сравнение любого перевода с подлинником покажет, что в тексте что-то изменилось, и эти изменения вызваны свойствами языка, на который переводится произведение. Н.Любимов формулирует это так: «Раскрывая творческую индивидуальность автора, переводчик раскрывает и свою индивидуальность, но так, что она не заслоняет индивидуальности автора.¹⁰ Переводчик волен играть разные роли — при условии более полного перевоплощения: *«Померла, стало быть... Комиссия.»* — *«Ўлиб қолганга ўхшайди. Қиёмат.»* В оригинале — констатация факта, в переводе — как бы неуверенность, предположение. Мы не можем требовать от переводчика буквального воссоздания слов — передан факт и найденное в данном случае слово *ўхшайди* (*похоже что*) очень точно сообщает настроение героя, его растерянность и его прозрение. *«Қиёмат»*, повторенное дважды — *смятение, светопреставление* подтверждает, что для токаря Григория, чувствующего себя безмерно виноватым перед Матреной, — это действительно настоящая беда. *«Как на этом свете все быстро делается»* — *«...бунча бевафо бу дунё»* — (бевафо — переходящий мир, мимолетный мир) — это образное восприятие и образное воплощение мысли оригинала. *“... и как назло старуха умерла как раз в то самое время, когда он почувствовал, что жалеет ее, жить без нее не может...”*. *«...Эндигина уни аямоққа, усиз яшаёлмаслигини ... жуда катта гуноҳкор эканини...»* Здесь разграничительная линия между оригиналом и переводом очень зыбка. Переводчик не обособливается от оригинала, его индивидуальность просматривается во всех найденных путях воссоздания подлинника. Здесь конкретная форма проявления индивидуальности при предельной верности, близости и действительности воплощения, при бережном отношении к слову оригинала.

Продолжая развивать философский смысл рассказа в переводе, Чулпан снова делает ударение на мысли, на ее развитии.

«Жить бы сызнова» и «Сызнова бы жить» повторяется дважды. «Инструмент бы новый завезть, заказы брать... деньги бы старухе отдавать». Здесь переводчик показывает раскаяние токаря самыми точными обозначениями и как бы воспроизводит атмосферу рассказа, его эмоциональный фон. Мысль (образ) и особенности словесного выражения сливаются воедино, становясь выражением почти физически ощущаемого несчастья, горя в индивидуальном восприятии, постижении, динамике описываемых событий. Переводчик как бы видит жесты героев, слышит их речь, проникает в строй мыслей, т.е. постигает то особенное, специфическое, что отличает автора оригинала. И в то же время, выявляя общность поэтического чувства с автором, выраженного в художественной действительности подлинника: «Жить бы сызнова». Переводчик несомненно имеет право на «ограниченную разумную вольность» (выражение В.Левика), однако, речь не идет об отсебятине, выпадающей из общего строя, общей структуры произведения, а о том, что мы называем чувством стиля, о поэтическом вкусе, о качестве перевода. Горе Григория еще не закончилось. Пробудившись от сорокалетней спячки, потрясенный осознанием своей вины перед Матреной, токарь мечется в заснеженном поле, поворачивая лошадь то в одну, то в другую сторону и, наконец, засыпает в санях. Пробуждение его ужасно. Он видит доктора Павла Иваныча, хочет “бухнуть” перед медициной в ноги, но чувствует, что руки и ноги его не слушаются”.

— “Прощайся с руками и ногами... Отморозил!” И на слова токаря, не понимающего, что случилось непоправимое: «Павел Иваныч, портсигарчик из карельской березы наилучший! Крокетик выточу... Доктор машет рукой и выходит из палаты... Токарю — аминь!» «У ўрнидан ирғиб туриб олижаноб табобатнинг оёқларига ўзини ташламоқчи бўлади, лекин қўл-оёғи унинг гапига кирмайди-лар». «...Карелия қарағайдан энг яхши папирос қутиси қилиб бераман! Крокет ўйинига энг яхши... Доктор қўл силтаб чиқиб кетади. Устамиз — омин оллоҳу-акбар!» И здесь уже не столь важна трагическая развязка: замечательный мастер никогда теперь не выточит ни портсигара, ни кеглей — «мастеру каюк», в блестящей интерпретации Чулпана Григорий умер уже тогда, когда тихо умерла Матрена, тогда, когда он осознал, что она всю жизнь была несчастной, когда ему захотелось все переменить,

чтобы она не думала, что он такой плохой, а узнала, что он может заботиться о ней, сделать ее жизнь совсем иной, а более всего в тот момент, когда она взглянула на него сурово и неподвижно, «как глядят святые на иконах...» Так заканчивается трагический рассказ А.П.Чехова в переводе Чулпана. И эта удивительная и как бы неожиданная, хотя и предвиденная и подведенная всем действием рассказа заключительная картина звучит как некий итог его бесполезно прожитой жизни. Ведь вместе с Матреной ушло все: и его талант, и руки его золотые, и ноги — все его несостоявшееся, нереализованное мастерство, как и вся несостоявшаяся жизнь. Мысль эта, так проникновенно и остродраматически выраженная с помощью мотива «неоправдавшегося ожидания» в рассказе Чехова, пронзительно воспроизведена переводчиком. Переведена без словесных излишеств, но с сохранением специфики чеховского мироощущения, той неуловимой тональности речи, стилистических оттенков, того, что Пушкин называл «соблюдением верности смысла и выражения». «И как на этом свете все скоро делается!» «Жить бы сызнова». «Қайта бошдан бир яшасам эди...» И это проникновение в существо образной мысли сохраняет за изображением качество поэтического обобщения.

Переводы Чулпана могут послужить образцом интерпретационного анализа текста для современных переводчиков.

¹ В.Е.Хализев. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2002. — С.140.

² М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: СП., 1979. — С.11.

³ М.Бубер. Мыслители XX века. Диалог//Бубер М. Два образа веры. — М.: Республика, 1995. — С.99-101.

⁴ М.Бахтин. Указ.соч. — С.11.

⁵ М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С.381.

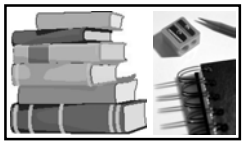
⁶ Там же.

⁷ А.П.Чехов. Рассказы. — М.: Художественная литература, 1953. — С.17-22.

⁸ Под понятием *внутренняя художественная гравитация* мы понимаем системный механизм взаимосвязи между концептуальной идеей произведения и эстетическими структурами текста. Этот механизм и обеспечивает целостность произведения.

⁹ Здесь «комиссия» у Чехова означает — трудновыполнимое, хлопотное дело, «қиёмат» у Чулпана в значении — почти невыполнимое дело, светопреставление.

¹⁰ Н.Любимов. Несгораемые слова. — М.: Художественная литература, 1983. — С.88.



МЕТОДИКА. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

Использование сравнительно-типологического метода при изучении разносистемных языков

С.Туракулова, преподаватель Национального университета Узбекистана

В данной статье мы рассмотрим действие сравнительно-типологического метода на примере фонетического процесса регрессивной ассимиляции звуков, наблюдаемого в современных немецком и уйгурском языках.

При практическом и теоретическом изучении родственных языков освоение фонетических и грамматических явлений упрощается, что облегчает овладение этими языками. Более сложным является изучение контрастивных языков, относящихся к разным языковым группам. Отсутствие прямых фонетических и грамматических соответствий осложняет освоение как практического, так и теоретического материала.

Известно, например, что фонетические процессы, аналогичные умлауту в немецком языке, можно наблюдать в ряде современных тюркских языков. Эти процессы восходят, предположительно, к древнетюркскому языку.¹ Особенное внимание привлекает изменение широких гласных [a], [ə] под влиянием индифферентной [i], напоминающее умлаут от краткого [a], зафиксированный в древневерхненемецком языке.

Как отмечал Ю.Дешериев, “сходные фонетические явления наблюдаются в самых различных языках... Изучение таких явлений имеет большое значение для разработки проблем сравнительно-типологических исследований...”² Здесь уместным будет положение, что “типология допускает принципиальную возможность сравнения как синхронических систем, так и систем, диахронически отдалённых друг от друга”.³

Рассмотрение явления умлаута с типологической точки зрения позволит лучше понять упомянутый феномен в каждом языке.

1. “Умлаут с исторической точки зрения представляет фоне-

тическую ассимиляцию гласного корня гласному окончанию. Особенное значение имеет умлаут под влиянием последующего [i (j)] $a > e, o > ö, u > ü$ ".⁴

2. "Умлаут - это чередование корневых гласных в немецком языке как средство образования грамматических форм. Выражается в палатализации корневого гласного [a] [o] [u] под влиянием гласного последующего аффикса".⁵

3. "Умлаут - есть процесс и результат уподобления гласной ударного слога гласному следующего (неударного) слога".⁶

Существование множества дефиниций умлаута не только в немецком языке, но и в германистике в целом объясняется тем, какие особенности этого неоднозначного явления взяты за основу. В этом можно убедиться из вышеприведённых определений. Первая дефиниция исходит из явления умлаута, взятого в историческом аспекте; во втором даётся современное понимание данного явления в морфолого-словообразовательном аспекте; в третьем умлаут определяется исходя из просодического фактора, а именно роли ударения при формировании умлаута.

Явление умлаута в уйгурском языке характеризуется тюркологом Н.А.Баскаковым как "резко выраженная обратная лабиально-палатальная гармония гласных, заключающаяся в регрессивном влиянии узкого гласного второго слога на предыдущие широкие гласные".⁷ Сравнение данного понимания умлаута с вышеприведёнными определениями немецкого умлаута и даст возможность уяснить главное различие в понимании умлаута в немецком и уйгурском языках.

Хотя речь в целом идет о сходном явлении - обратном влиянии гласных, в обоих языках используются разные термины: в немецком - *умлаут*, в уйгурском - *обратная лабиально-палатальная гармония гласных*.

Кроме того, для немецкого языка в первую очередь важен тот факт, что умлаут порождается гласной [i], вызывающей только палатализацию; в уйгурском под умлаутом понимается влияние в целом всех последующих узких гласных на предыдущие широкие. При этом умлаут вызывают не только палатальные, но и лабиальные гласные, что означает не только палатализацию, но и лабиализацию предшествующих гласных.

Учитывая общеизвестный факт, что из всех тюркских языков

уйгурский является наиболее близким узбекскому, предположим, что примеры слов, приведённых из данного языка, будут так же понятны обучающимся, как узбекские слова.

Чтобы привлечь внимание студентов к данному явлению, предлагаем следующие задания:

1. Рассмотрите изменения гласных в процессе умлаута в немецком и уйгурском языках. Сравните и определите, какому случаю в немецком языке соответствуют изменения гласных в уйгурском языке, то есть найдите фонетические аналоги в двух языках.

В немецком языке:

<i>a</i> > <i>ä</i> (i)	: двн. <i>nahti</i>	> срдвн. <i>nächte</i>	<i>Nächte</i> - ночи
<i>o</i> > <i>ö</i> (i)	: двн. <i>mohti</i>	> срдвн. <i>möchte</i>	<i>möchte</i> - хотел бы
<i>u</i> > <i>ü</i> (i)	: двн. <i>wurfil</i>	> срдвн. <i>würfel</i>	<i>Würfel</i> - кубик
<i>a</i> > <i>æ</i> (<i>ä</i>) (i)	: двн. <i>gibârida</i>	> срдвн. <i>gebærde</i>	<i>Gebärde</i> - здание
<i>o</i> > <i>æ</i> (<i>ö</i>) (i)	: двн. <i>hörjan</i>	> срдвн. <i>hœren</i>	<i>hören</i> - слышать
<i>u</i> > <i>iu</i> (<i>ii</i>) (i)	: двн. <i>hüsir</i>	> срдвн. <i>häuser</i>	<i>Häuser</i> - дома
<i>uo</i> > <i>üe</i> (i)	: двн. <i>guofi</i>	> срдвн. <i>güete</i>	<i>Güte</i> - доброта
<i>ou</i> > <i>öu</i> (eu) (i)	: двн. <i>frouwen</i>	> срдвн. <i>vröuwen</i>	<i>Frauen</i> - женщины ⁸

В уйгурском языке:

<i>a</i> > <i>e</i> (i)	: дртюрк. <i>aγiz</i>	> совр.	<i>eğiz</i> - рот
<i>ə, ä</i> > <i>e</i> (i)	: дртюрк. <i>tän</i>	> совр.	<i>teni</i> - (его) тело
<i>a</i> > <i>o</i> (u)	: дртюрк. <i>hatun</i>	> совр.	<i>hotun</i> - женщина
<i>э</i> > <i>o</i> (γ)	: дртюрк. <i>temir/temür</i>	> совр.	<i>tomır</i> - железо
<i>o</i> > <i>y</i> (y)	: совр. лит. <i>čonqur</i>	> диалект.	<i>čunqur</i> - глубокий
<i>o</i> > <i>γ</i> (γ)	: совр. лит. <i>mošyk</i>	> диалект.	<i>tγšyk</i> - кошка ⁹

Первому преобразованию в немецком языке аналогичны первые два случая в уйгурском, где гласная [a] в немецком и гласные [a, ə] в уйгурском подвергаются умлауту под воздействием последующей гласной [и].

2. Сравните нижеприведённые примеры из немецкого и уйгурского языков. Обратите внимание, при каком звуковом окружении происходит ассимиляция.

В древневерхненемецком:

fell-ida (силь. скл., женс. род) > *fallan*,
bisperr-ida > *sparro*
gifeng-ida (st. F.) > *fāhan*
hent-ida (st. F.) > *hant*

В уйгурском:

елип > *алмақ*
бемит > узб. *Хамид* (имя собст.)
бекинди > *бақмақ*
ечииш > *ачмақ*

herm-ida (st.F.) > harm
hert-ida (st. F.) > hart
semft-ida > samft.

menun > тапмақ.

В древневерхненемецком языке умлаут имеет место даже при наличии двух согласных между гласной, подвергающейся умлауту и гласной, вызывающей его, а в уйгурском ассимиляция возможна только при наличии одного согласного между данными гласными.

3. Рассмотрите примеры и определите причину отсутствия умлаута. Скажите, как влияет геминация (удвоение согласных) на проявления умлаута в уйгурском языке и сочетания *ht*, *hs*, *rw*, *l* и *r* + согласные, *lh* - в древневерхненемецком.

в дрвн. яз.: *maht*, мн. ч. *mahti*, прилаг. *mahtig*

срвн. *maht* – *mähte*

дрвн. *garwen* > срвн. *gärwen*¹⁰

в уйгурск. яз.: *катмык* (твёрдый) - *кетиқ* (простокваша) от глагола *катмак* (*затвердевать*), *аччик*, *но ечиқ*.¹¹

Образованная в результате геминации перегородка из двух согласных в уйгурском, как и сочетания вышеперечисленных согласных в древневерхненемецком, препятствуют проявлению умлаута в этих позициях.

4. Рассмотрев следующие примеры, определите, в каких морфологических категориях представлен умлаут. Приведите аналогичные примеры.

1) *der Bach – die Bäche, der Wald – die Wälder, der Vater- die Väter*;

2) *kalt-kälter, hoch- höher*;

3) *mag -möge, kam – käme*;

4) *fahren - du fährst, er fährt, schlafen - du schläfst - er schläft*.

5) *hoch- die Höhe, lang – die Länge*;

6) *der Traum - träumen, die Wahl -wählen*.

Известно, что умлаут в современном немецком языке широко представлен в морфологических категориях¹².

В словоизменении:

1) как показатель множественного числа;

2) при образовании степени сравнения прилагательных;

3) при образовании конъюнктива (сослагательного наклонения);

4) при спряжении сильных глаголов во втором и третьем лице ед. числа.

В словообразовании:

5) при образовании абстрактных имён женского рода от прилагательных;

6) при образовании глаголов от имён существительных и т.п.

Проявление умлаута в морфологических категориях уйгурского языка возможно только при наличии фонетического фактора, т.е. при гласной [i] в последующем слоге, вызывающем процесс обратной ассимиляции. Например:

нан - *нени* (хлеб, им. п., род. п.)

алмақ-елиш (взять — взятие, неопр. ф, имя действия)

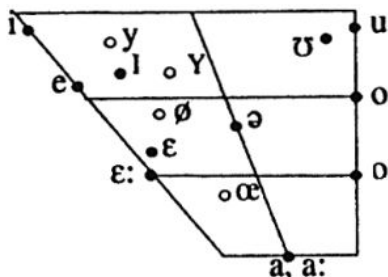
қазмақ — *қезип* (копать- копнув, неопр. ф., деесприч.)

Это свидетельствует о том, что данный процесс в уйгурском языке проявляется только на фонетическом уровне, т.е. не приводит к семантическому изменению слова, в отличие от немецкого, в котором он перешёл из категории фонетической в морфологическую.

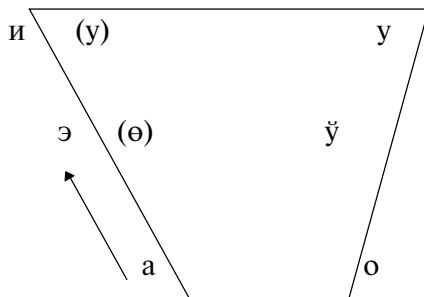
Известно, что регрессивная ассимиляция гласных встречается также и в наманганском говоре узбекского языка,¹³ например: *таги* (лит. узб.) - *теги* (наман. говор.);

5. Сравнивая следующие таблицы гласных, объясните, в каком направлении происходит изменение в системе гласных [a] в [e] под влиянием [i] при названном процессе.

1. Система гласных немецкого языка¹⁴:



Система гласных узбекского языка¹⁵:



Из данных таблиц можно видеть, что изменение гласных [a] [a]

и [ə] в [e] под влиянием [i] в обоих языках происходит по вертикальным линиям. Задняя гласная [a] под влиянием передней гласной [i] переходит также в переднюю гласную [e].

6. Определите в следующих примерах, в составе какой морфологической части слова может находиться вызывающая уподобление гласная [i]¹⁶ в рассматриваемых языках.

a > ä (i): двн. *nahti > naht > срдвн. nähte, совр. немец. "Nächte"*

a > e (i): дртюрк. *aŷz > совр. уйг. eǧiz (pom),*
дртюрк. *bašī > baš > совр. уйг. beši (pom).*

В древневерхненемецком языке данная гласная входила в состав формообразующих суффиксов, в уйгурском языке эта гласная может находиться как в составе лексемы, так и в составе формообразующих суффиксов.

7. Рассмотрев следующие примеры, отметьте различия в просодике. Обратите внимание на место ударения в приведённых словах.

В древневерхненемецком языке: *fëllida, swérida, stréngida.*

В уйгурском: *béripun, béšim, éfir.*

Цель данного задания — показать взаимосвязь фонетических явлений с просодическими, в частности сходство ударения с явлением умлаута.

В немецком языке еще в германскую эпоху ударение фиксировалось на главном корневом слоге, что явилось фактором, обусловившим умлаут.¹⁷ В тюркских языках, в частности в уйгурском, ударение падает в основном на последний слог.¹⁸ Гласная, вызывающая уподобление, является сама ударной. В этом один из различительных моментов при явлении умлаута в немецком и уйгурском языках.

Выполнение подобных упражнений вырабатывает у обучающихся умение работать с контрастивными языками, анализировать сходства и различия, развивает их исследовательские способности, вызывает попытку самостоятельно изучать и анализировать языковые явления иностранного языка, применяя при этом метод сопоставления его с родным.

Проведенный выше сравнительный анализ может быть использован при обучении учащихся немецкому произношению.

- ¹ Д.Г.Киекбаев. Вариантные слова, или сингармонические параллелизмы, в башкирском языке // Учёные записки. Серия филология. № 1. Уфа: Башкирское книжное издательство. 1955. – С.147.
- ² Ю.Д.Дешериев. Умлаут типа немецкого в нахских языках (К проблемам сравнительно-типологического изучения языков). - Москва-Ленинград: Наука, 1964. -С.227.
- ³ Общее языкознание. Методы лингвистических исследований. - М: Наука, 1973. - С.234.
- ⁴ В.М.Жирмунский. Умлаут в английском языке по сравнению с немецким // Общее и германское языкознание. – Л.: Наука, 1976. –С.301.
- ⁵ О.С.Ахманова. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – С.485.
- ⁶ Bußmann, H. Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: Alfred Kroner, 2002- С. 719.
- ⁷ А.Н.Баскаков. Уйгурский вокализм // Исследования по сравнительной грамматике тюркских языков. - М: Академия наук СССР, 1955. - С.119.
- ⁸ W. Schmidt. Geschichte der deutschen Sprache. 5., überarb. u. erw. Auflage, Berlin: Volk und Wissen, 1968– С. 172-173.
- ⁹ А.М.Щербак. Сравнительная фонетика тюркских языков. - Л.: Наука, 1970. –С.64.
- ¹⁰ H. Mettke. Mittelhochdeutsche Grammatik. Tübingen: Niemeyer. 1993. -С.60
- ¹¹ Г.Садвакасов. Язык уйгуров Ферганской долины. - Алма-Ата: Наука, 1970. -С.62.
- ¹² В.М.Жирмунский. Умлаут в английском языке по сравнению с немецким // Общее и германское языкознание. – Л.: Наука, 1976. –С.301.
- ¹³ Ср. А.К.Боровков. К характеристике узбекских “умлаутных” или “уйгуризованных” говоров // Сб.статей. - Фрунзе: Киргизский филиал Академии наук СССР, 1946.
- ¹⁴ Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. H. Gluck. 2. Ausgabe. Digitale Bibliothek. Band 34. Berlin: Direckmedia, 2000. -С.10651.
- ¹⁵ по Т.А.Нурматову. Немис тили фонетикаси. - Т.: Узбекистон, 2002. – С.29.
- ¹⁶ Здесь мы пренебрегаем фактом различия между гласными [i] в немецком и уйгурском языках. В уйгурском, в частности, он носит индифферентный характер. (ср. Т.Талипов. Фонетика уйгурского языка. - Алма- Ата: Наука, 1987. -С.198)
- ¹⁷ Ср. S. Sonderegger. Grundzuge deutscher Sprachgeschichte. Diachronie des Sprachsystems, Bd. 1: Einführung-Genealogie-Konstanten, Berlin - New York, 1979 С. 302.
- ¹⁸ М.И.Трофимов. Проблемы тюркского ударения и уйгурского вокализма. - Бишкек: Илим, 1991. -С.5.



ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

Художественные функции частиц

Е.П.Долгополова, к.ф.н., ст. преподаватель Национального университета Узбекистана

Наиболее современным и точным определением частицы для настоящего времени мы считаем определение, данное Т.М.Николаевой: “Частицы - это разряд неизменяемых служебных слов, участвующих в выражении форм отдельных морфологических категорий.., передающих коммуникативный статус высказывания, а также выражающих отношение высказывания и/или его автора к окружающему контексту, выраженному или подразумеваемому”.¹

Частицы отличает многофункциональность, проявляющаяся в грамматическом, семантическом, коммуникативном и прагматическом аспектах.

Семантическая функция частиц обобщенно формулируется как способность “служить мостиком между высказанным и подразумеваемым”.² И уже в рамках этой общей семантической функции могут быть выделены частные значения частиц.

Прагматические функции частиц имеют отношение к “организации процесса коммуникативного взаимодействия”.³ Более того, частицы, как считает Т.М.Николаева, “несут на себе весь максимум коммуникативного (в отличие от номинативного) пласта высказывания. Они передают отношение к ситуации, отношение элементов текста друг к другу, отношения говорящих и отношение говорящего к той системе “общего фонда знаний, которая объединяет адресанта и адресата”.⁴

Коммуникативная функция частиц связана с актуализацией той или иной части содержания высказывания.

Помимо перечисленных общеязыковых, частицы могут выполнять и текстовые функции, индивидуальные для разных функциональных типов - таких, например, как художественный, научный текст и др.

Текст — это сфера функционирования языковых единиц. Раз-

ные виды текстов, с одной стороны, определяют поведение языкового знака, а с другой — демонстрируют его разные возможности. В отношении частиц можно утверждать, что в разных типах коммуникации активизируются их разные семантико-прагматические возможности. Например, в поэтическом тексте на первый план выдвигаются художественно-образительные потенции, в паремиологическом — способность отображать закономерные связи предметов и явлений действительности (логический потенциал), в научном — богатый модально-семантический комплекс.

Употребление частиц не ограничено каким-то определенным видом текста, но потребность в них увеличивается тогда, когда есть необходимость “высказать не только нечто, но также и себя”.⁵ Особую актуальность это приобретает в поэтическом тексте.

Поэтический текст — один из способов коммуникации со всеми ее составляющими — структурой сообщения, сообщаемым (референтом), способом контакта, кодом (языком), адресантом и адресатом. Однако сами компоненты поэтической коммуникации будут существенно отличаться от характера компонентов собственно-речевой коммуникации.

Так, характерными признаками структуры поэтического текста являются информативная завершенность, заключающаяся в том, что слово, не имея возможности разворачиваться вширь, способно наращивать смысловую глубину; многозначность поэтической структуры, т.е. присутствие в поэтическом тексте буквального и глубинного смысла; высокая информативная насыщенность при небольшом объеме; высокая степень организованности, обусловленная информативностью — в соответствии с тезисом Ю.Лотмана “красота есть информация” и др.⁶

Для поэтического текста, как ни для какого другого, характерно языковое творчество, которое “осуществляется главным образом за счет семантических и функциональных преобразований языковых средств, в поэтической речи обогащается семантика языковых средств и с предельной полнотой воплощается семантическая потенция языка”.⁷

Значительно расширяется и круг функций языковых единиц за счет активизации таких, как эстетическая, художественно-образительная, композиционно-организующая и др.

Перечисленные закономерности функционирования языко-

вых единиц в поэтическом тексте распространяются и на частицы. Более того, частицы потенциально склонны к семантико-функциональным преобразованиям благодаря такому своему качеству, как текучесть семантики, которое обычно отмечалось исследователями как неудобство, препятствующее семантической классификации частиц. На самом деле именно это качество делает частицы максимально мобильными единицами, функционально приспособляющимися к любому типу дискурса.

В силу своей семантико-функциональной специфичности частицы широко используются в художественном тексте, поскольку в этом типе речи “говорящий или пишущий не только передает тем, к кому он обращается, то или иное содержание, но и показывает одновременно, как он сам переживает сообщаемое”.⁸

В исследованиях, посвященных грамматическому анализу художественных текстов, основное внимание уделяется “полноправным” языковым единицам, а также функционированию грамматических форм, при этом центр тяжести падает на лексические и фонетические средства. Роль несамостоятельных слов в структуре художественного текста явно недооценивается, работы на эту тему единичны. Однако те, кто все же обратил внимание на них, были приятно удивлены. Так, например, частое употребление служебных частей речи определенного типа может быть приметой стиля писателя, так как “повторяемость тех или иных отличительных примет словоупотребления... вызывает в нас представление об их едином и постоянном источнике”.⁹ Замечено, например, что часто употребляются определенные служебные слова в произведениях Тургенева и Чехова. Чехов на небольшом текстовом пространстве нагнетает противительные союзы, и в результате формируется, по замечанию М.А.Шелякина, особый “склад художественной прозы, пересеченный, раздробленный”.¹⁰ А.В.Чичерин, анализируя стилистическую роль несамостоятельных слов, описанных М.А.Шелякиным на примере творчества И.С.Тургенева и А.П.Чехова, поражается тому, как ничего не значащая частица оживляет и поэтически окрашивает текст, является тем последним прикосновением кисти, которое так ценят живописцы и особенно портретисты. Сравнительно разные редакции “Записок охотника” Тургенева - без частиц

и позже — с частицами, А.В.Чичерин приходит к выводу, что “ничего не значащие *a, и, же, то, да*, как живой вздох, согревают и оживляют речь, а иногда ... через это *a* сквозит и определенное чувство”.¹¹ Приведенное высказывание отражает лишь начальную стадию осознания роли частиц в тексте: отсюда и удивление, и определение частиц как единиц “ничего не значащих”. В настоящее время, когда по вопросу о частицах накоплен достаточно широкий материал, обогативший и изменивший представление об этой части речи, никому не приходит в голову называть частицы ничего не значащими.

В поэтической речи, которую отличает высокая организованность и эмоциональность, собственно информационная ценность отступает на задний план, становясь основой для выражения идейно-эстетического содержания. При этом очень важной оказывается форма, в которую заключается содержание, поскольку именно это позволяет судить о субъективно-авторской позиции.

Частицы в поэтическом тексте могут выполнять самые разнообразные функции. Не задаваясь целью выявить все возможные, приведем примеры некоторых из них.

Повышение экспрессии, достигаемое, наряду с другими средствами, и введением частиц, многократно усиливает воздействующую силу поэтического текста. Так, например, басня И.А.Крылова “Ворона и лисица” плотно насыщена функционально разнообразными частицами:

Уж сколько раз твердили миру,

Что лесть гнусна, вредна; но только все не впрок...

* * *

На ель Ворона взгромоздясь,

Позавтракать было совсем *уж* собралась...

* * *

“Голубушка, как хороша!

Ну что за шейка, что за глазки!

Рассказывать — так, право, сказки!

Какие перушки! какой носок!

И, верно, ангельский быть должен голосок!

Спой, светик, не стыдись! Что, ежели, сестрица,

При красоте такой и петь ты мастерица,

Ведь ты б у нас была царь-птица!”

Введение частиц *уж* и *только* в самое начало басни сообщает тексту явные признаки адресованности, имитирует непринужденность. С их помощью выражается позиция “субъекта оценки, субъекта-наблюдателя, которым может быть и сам автор, и какой-либо персонаж произведения”¹²; *было* и *уж* во втором отрывке – способствуют завязыванию интриги, обещая неожиданный поворот событий; многочисленные эмоционально-экспрессивные частицы в третьей части – *как, какой, так, что за* – характеризуют одного из персонажей как откровенного льстеца. Таким образом, использованные в данном тексте частицы, выступают не только как единицы, обогащающие данный текст **семантически**, но и как **прагматические** элементы, управляющие сознанием адресата-читателя, т.е. как единицы, обладающие **перлокутивной силой**.

Примером выполнения частицами, наряду с другими, **композиционно-организующей функции** может служить их употребление В.А.Жуковским в элегии “Вечер”, где, благодаря частицам, становится прозрачной композиция стихотворения: в ней четко выделяются две части, противопоставленные друг другу по типу контраста, и контрастное рассечение производится именно частицами, одна из которых (*как*) организует первую, восторженную, часть, а другая (вопросительная *ужели/ужель*) становится структурным и идейно-художественным стержнем второй части, в которой высказывается сожаление о бренности всего того, что вызывает в жизни восторг.

Несмотря на пониженную, по сравнению с другими частями речи, знаменательность, частицы обладают немалым художественно-образительным потенциалом. Многие из них становятся одним из средств, в которых получает выражение своеобразие идейно-художественной организации поэтического творчества определенного автора, как это наблюдается, например, в лирике Б.Пастернака.

Творчество Пастернака – одно из самых непростых для восприятия по той причине, что форма его стихов характеризуется как в высшей степени субъективная, а иногда даже как самодовлеющая, наносящая ущерб содержанию и находящаяся в отрыве от него. Однако эта сложность формы становится понятной, если знать, как он чувствовал себя в современной действительности, совпавшей с одним из самых сложных для России периодов – периодом

революционного перелома. Как всякий человек (а художник — многократно больше), он был одновременно представителем и прошлого, и настоящего, и возможного будущего, что создавало противоречия в нем самом и отражалось в его стихах. Необыкновенная чувствительность и “удесятеренная” восприимчивость поэта явились тем радаром, который улавливал малейший нюанс, малейшее движение жизненного процесса, и это находило выход в его сложном, полифоничном, но удивительно гармоничном времени.

Частицы, несомненно, вместе с другими языковыми средствами, участвуют в отображении сложного авторского мировосприятия. Попробуем это показать на примере анализа частиц *еще* и частично *уже*, хотя для творчества Пастернака гораздо большее количество частиц оказываются концептуально значимыми.

Частица *еще* одна из самых частотных как в реальной, так и в поэтической речи. Будучи по происхождению наречием, она еще не утратила свойств полнозначной части речи и обладает, по И.А.Киселеву, “лексической знаменательностью высшего порядка”.¹³ Одним из самых частотных значений данной частицы является временное значение, которое может быть дифференцировано следующим образом:

1) *неизбежность прекращения или презумпция будущности действия/состояния*, напр.: *Об этом **еще** знали в средние века* (= а потом забыли). *Он **еще** не научился читать* (= он обязательно научится);

2) *оценка временной дистанции как отдаленной или близкой к моменту речи*, напр.: ***Еще** Щерба обращал внимание на необходимость изучения речевых ошибок. Он разговаривал с ним **еще** вчера*;

3) *оценка действия/состояния как необычно, немотивированно длительного для данных условий*: ***Еще** через час после смерти мозг продолжал реагировать на раздражение*;

4) *оценка действия как более раннего, вопреки ожиданию*, напр.: *Сейчас **еще** десять часов*.

Наиболее частотна и интересна в отображении временных связей в лирике Пастернака частица *еще* с временным значением. Категория времени очень существенна для поэтического текста, поскольку ее представление отражает восприятие автором современной действительности. Особой значимостью эта категория наполняется в сложные периоды бытия — в периоды “перелома”, когда человек оказывается на перепутье. Большая

часть лирики Пастернака воссоздает именно такую действительность — послереволюционную.

Революцию Пастернак принял, но это было совсем непростое “приятие”. В одном из автобиографических набросков он писал, что в революции дорожил больше всего ее нравственным смыслом, сравнивая этот “нравственный смысл отдаленно с действием Толстого, возведенным в бесконечную степень. Но, высоко оценивая нравственное величие революции, он признавался, что не раз подвергался уничтожению “ее обличительными крайностями”. Конфликт художника и революционной эпохи в значительной степени определил содержание лирики Пастернака.¹⁴

“Для Пастернака Новая эпоха не абсолютное “наоборот” по отношению к предшествующему (взгляд Маяковского), а стык, переплетение, напластование разных тенденций и возможностей — не светлый день, а тревожный рассвет”.¹⁵ Это во многом предопределило и языковую организацию стихотворений Пастернака. В частности, высокочастотно в лирике употребление частицы *еще* с временным значением со скрытой семантикой “неизбежность прекращения действия/состояния” и реже — “презумпция будущности”.¹⁶ Так, во вступлении к поэме “Девятьсот пятый год” действительность (утро) изображается как тревожная, зыбкая, неустойчивая, чему в значительной мере способствуют повторы частицы *еще* со значением *неизбежности прекращения* описанного состояния — состояния покоя, которое уже пропитано предчувствием перемен:

*Еще спутан и свеж перепуток,
Еще чуток, и жуток, как весть.
В неземной новизне этих суток,
Революция, вся ты как есть.*¹⁷

Если в приведенном выше отрывке настоящее состояние неустойчиво, оно вот-вот изменится, то в следующем отрывке прошлое устойчиво продолжается в настоящем в виде тревоги:

*Все было тихо, и однако
Во сне я слышал крик, и он
Подобьем смолкнувшего знака
Еще тревожил небосклон.*

(Венеция. 1913, 1928)

Инвариантная семантика *неизбежность прекращения действия/состояния* бесконечно обыгрывается, обрастая различными коннотациями. Состояние окружающей среды, которое неизбежно прекратится, как бы намеренно продлевается, чтобы задержать наступление будущих, чаще — неблагоприятных, событий:

*С моря **еще** по морошку
Ходит и ходит лесками,
Грохнув и борт огороша,
Ширящееся плесканье.*

*Виден **еще, еще** виден
Берег, **еще** не без пятен
Путь, - но **уже** не обыден
И, как беда, неотвратен.*

(Отплытие. 1922)

Использование *еще* со значением *неизбежность прекращения действия/состояния* позволяет передать динамику времени. О подвижности, изменчивости, динамичности времени свидетельствует изменчивость пространственных состояний, помгновенно фиксируемых частицей *еще*. С помощью этих *еще* лирический герой как бы цепляется за мгновения настоящего, за каждый кусочек его ускользящего пространства, потому что будущее пугает своей неизвестностью. Появление *уже* после градационных повторов *еще* становится первым знаком, первой приметой будущего, которое как бы накладывается на настоящее.

Пространство у Пастернака “подвижно и многомерно... оно вступает в непривычные отношения со временем. Оно легко обгоняет время”.¹⁸ Заметную роль в изображении таких пространственно-временных отношений играют частицы *еще* и *уже*, соединенные в едином контексте: в начальной части стихотворения употребляется *еще* с временной семантикой *неизбежности прекращения* или *презумпции будущности* часто с анафорическим или градационным повтором, а в заключительной — антонимичное ему в фазисном значении *уже*:

*Мой поезд только тронулся,
Еще вокзал, Москва...*
* * *

*А **уж** гудели кобзами
Колодцы и, пылясь,*

*Скрипели, бились об землю
Скирды и тополя.*
(Образец. 1917);

*В его устах звучало “завтра”,
Как на устах иных “вчера”.
Еще не бывших дней жара
Воображалась в мыслях кафру,
Еще не выпавший туман
Густые целовал ресницы.*
* * *

*И вот уж бережок, пузырьсь,
Заколыхал камыш и ирис,
И набежала рябь с концов.
Но неподернуто свинцов
Посередине мрак лиловый*

(Вариации. Подражательная. 1918)

В последнем случае, благодаря сочетанию частицы *еще* с семантикой *презумпция будущности* и частицы *уж* с фазисным значением *начала нового состояния* создается зрительный образ необычной временной последовательности *будущее > прошлое*, о чем прямо сказано в начале строфы *В его устах звучало “завтра”*, // *Как на устах иных “вчера”*, причем будущее как бы накладывается на прошлое.

Композиционно-художественный прием наложения времен довольно часто используется в поэзии. Достаточно, например, вспомнить известные строки Тютчева:

*Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят...¹⁹*

(Весенние воды. 1830)

Но если Тютчев использует этот прием для того, чтобы показать объективное состояние окружающей среды (весеннее пробуждение природы), в котором и то, что *еще*”, и то, что *уже*”, очевидны, то у Пастернака это глубоко субъективное ощущение изменчивости, неустойчивости.

Семантика *неизбежность прекращения действия/состояния* может быть интерпретирована как *немотивированно затянувшееся положение дел*, однако более типичны такие преобразования

для конструкций с *еще презумпции будущности*, которые отличаются от первых наличием отрицания при предикате и возможностью использования в комплексе с частицей *все*:

Прянул, и пыхнули ноздри.

*Не уходился **еще**?*

Тише, скакун, - заподозрят.

Бегство? но бегство не в счет!

(Вариации. Подражательная. 1917);

*Он **все еще не** искупил*

Провинностей скипетра и ошибок

Противного стереотипа...

(О Петрограде, хранящем следы

прошлых событий, которые привели

к запустению и разгрому: К октябрьской

годовщине. 1927)

Еще с семантикой *значительная временная дистанция* появляется у Пастернака при необходимости подчеркнуть *неизменность* какого-то (чаще отрицательного) состояния, такого, например, как состояние разрухи в Петрограде, которое описывается следом за приведенным выше отрывком из стихотворения “К октябрьской годовщине”:

Семь месяцев мусор и плесень, как шерсть, -

На лестницах министерств.

Одинокий как перст, -

Таков Петроград,

***Еще** с Государственной думы*

Ночами и днями кочующий в чумах

И утром по юртам бесчувственный к шуму

Гольтепы.

Таким образом, время представлено у Пастернака как неустойчивое состояние, оно неодинаково переживается лирическим героем. Время мыслится объемно – как сочетание прошлого, настоящего и будущего, которые напластовываются, накладываются друг на друга. Однако это не простое наложение, каждое из времен может характеризоваться различной длительностью: одно из них то сжимается до мгновения, то, наоборот, растягивается, как бы застывая. В значительной мере такому изображению времени способствует частица *еще* с семантикой

неизбежности прекращения действия/состояния или презумпции будущности, а также в значении *субъективной оценки длительности временного состояния*. Сочетание частиц *еще и уже* усиливает эффект наложения времен, позволяет представить их в разной: прямой и необычной - обратной последовательности.

Нами рассмотрены случаи употребления лишь одной частицы в отдельных ее значениях, но фактический материал показывает, что использование других частиц также сопровождается семантическими преобразованиями и коннотациями, которые лишней раз подтверждают характерные черты творческого метода Пастернака, определяющегося как "субъективно-биографический реализм". Суть этого метода заключается в отражении сложности, неоднозначности восприятия бытия.

¹ Т.М.Николаева. Частицы // Лингвистический энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1990. - С.579.

² И.М.Кобозева. Проблемы описания частиц в исследованиях 80-х гг.// Прагматика и семантика. Сб. научно-аналитических обзоров. - М.: Изд-во АН СССР, 1991. - С.155.

³ Там же. - С.158.

⁴ Т.М.Николаева. Функции частиц в высказывании (на материале славянских языков). - М.: Наука, 1985. - С.14.

⁵ Фон дер Габеленц, цит. по: Г.О.Винокур О языке художественной литературы. - М.: Высшая школа, 1991. - С.44.

⁶ См. об этом И.И.Ковтунова. Поэтический синтаксис. - М.: Наука, 1986. - С.3-15.

⁷ Там же. - С.3-4.

⁸ Г.О.Винокур. О языке художественной литературы. - М.: Высшая школа, 1991. - С.44.

⁹ Там же. - С.42.

¹⁰ Цит. по А.В.Чичерин. Заметки о стилистической роли грамматических форм // Слово и образ. Сб.ст. - М., 1964. - С.101.

¹¹ Там же. - С.100.

¹² Е.А.Стародумова. Русские частицы (письменная монологическая речь). Автореф. дис. ...док.фил.наук. - М., 1997. -С.39.

¹³ И.А.Киселев. Частицы в современных в восточнославянских языках. - Минск: Изд. БГУ, 1976. - С.8-11.

¹⁴ Русская литература XX века. Ч.II. - М.: Просвещение, 1996. - С.155.

¹⁵ В.Альфонсов. Поэзия Бориса Пастернака. Вступительная статья // Б.Пастернак. Стихотворения и поэмы. В 2-х т. Т.1. - Л., 1990. - С.42.

¹⁶ См. об указанном временном значении частиц // Т.М.Николаева. Функции частиц в высказывании. - М.: Наука, 1985. - С.91-94.

¹⁷ Б.Пастернак. Стихотворения и поэмы. В 2-х т. - Л., 1997. Далее стихотворения цитируются из этого источника.

¹⁸ В.Альфонсов. Указ. работа, с. 22.

¹⁹ Ф.Тютчев. Стихотворения. - М., 1978.



ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Сентиментальные мотивы в поэтике Д.Рубиной

О.Ч.Хегай, к.ф.н., доцент

Современная реалистическая проза отличается стилевым многообразием, что свидетельствует о неоднозначности мировосприятия писателей. Реалистическая литература экстравертна, обращена к традициям русской культуры, которые проявляются в произведениях современных писателей весьма своеобразно. Когда в традиционную реалистическую поэтику проникают элементы других типов творчества (например, сентиментализма), это порождает удивительный эстетический феномен. Сентиментальное не просто взаимодействует с реалистическим, а отражается в нем, как генная память инородного стиля, расширяя область реалистической парадигмы. Вследствие этого процесса происходит видоизменение самой реалистической структуры текста.

В данной статье мы хотим рассмотреть, как поэтика сентиментального реализма¹ проявляется в одном из рассказов Д.Рубиной 80-х годов. Проза Д.Рубиной, образно-яркая, мягкая и грустная, вызывающая одновременно и боль и радость, имеет свой круг читателей.² Эмоциональный мир в ее произведениях отличается богатством красок и чувств, где грустное и смешное выступают в самых причудливых формах и сочетаниях.

“Уроки музыки” – это *грустная и смешная повесть о взаимоотношениях с музыкой*”, которая для героини “*даже не мачеха, а отчим... жесткий, умный и справедливый, в самое нужное время выбил дурь из головы и поставил на ноги.*”³

В основе сюжета лежит история одного семейства, в котором героиня дает уроки музыки старшей дочери. Ситуация самая обыкновенная. Но автору удастся показать, как из простого бытового случая вырастают истинно человеческие отношения, составляющие суть самой жизни.

Для рассказчицы-героини музыка – это не столько искусст-

во, доставляющее наслаждение и радость, а *многолетняя каторга, кнут*, вызывающие тоску, рожденную необратимостью времени. Героиня в этом рассказе существует в двух пространственно-временных мирах. Один - современный ее физическому бытию, дает импульс для обращения к истокам сегодняшнего дня. В форме исповеди-воспоминания прослеживается вся история, связанная с уроками музыки в восточном семействе. Героиня как бы заново переживает прошедшее. Время объективного повествования в рассказе совмещается с психологическим временем прошлого, устанавливается временная ретроспектива. История об уроках музыки предстает у Д.Рубиной не столько в событийном выражении, сколько в эмоциональном. “Мир чувств - это и есть другой мир... конкретно переживаемый: видимый и слышимый, осязаемый и мыслимый, весь проникнутый эмоционально-волевыми тонами утвержденной ценностной значимости”.⁴ Мир прошлого воссоздается в переживаниях героини, в ее чувствах. Он оказывается более существенным и важным, чем мир настоящего, в котором героиня живет.

Музыка, с которой она рассталась год назад и еще не успела насладиться долгожданной свободой, явилась тем звеном, которое соединило ее судьбу с жизнью той семьи.

В этих занятиях героиню больше всего тяготила их полная бессмысленность. И дело не только в том, что у девочки (ее звали Кариной) отсутствовали музыкальные способности. Уроки музыки отягощали ее быт, и без того достаточно нагруженный. Эта *маленькая серьезная девочка с хмурыми глазами* тащила на своих еще детских плечах тяжелый воз хозяйства (после смерти матери Карина стала маленькой хозяйкой большого семейства: старый сумасшедший дед, отец, младшие брат и сестренка). Она готовила обеды, стирала, гладила, ухаживала за дедом. Кроме этого, весь день училась, руководила культмассовым сектором класса, в обязанности которого входил выпуск стенгазеты и т.д. Что же удерживало девочку отказаться от ненужных ей занятий музыкой? Зачем она *согласилась на обреченное сутулое выстукивание этюдов?* (201) Рассказчица задается этим вопросом и сама же отвечает на него: *Она любила отца и не решалась огорчить его. Отец жил в гордой уверенности, что отдаст детям все возможное, вот даже Карину учит музыке, хоть это и стоит*

двадцать пять рублей в месяц - немалая жертва. Дочь жила в гордой уверенности, что делает то, что хочет отец, и изо дня в день выколачивала проклятые этюды. Две немалые жертвы - во имя чего? Да, во имя любви, господи (202).

И девочка честно “отрабатывала” уплаченное. *Благословенная честность детства... честность чувств* - с грустной иронией вспоминает героиня.

Но эти занятия тяготили и учительницу. Что же ей, взрослому человеку, мешало отказаться от этих бессмысленных занятий и проститься с этим семейством? *Да, странно, мне казалось тогда, что наши уроки с Кариной одно из звеньев жизни этого семейства, в их любви друг к другу, и случись выпадать этому звену - не заладится что-то в их жизни...* (203).

В рассказе Д.Рубиной события подчинены чувствам и переживаниям, которые определяют развитие сюжета. Героиня — личность открытая миру, живущая более чувствами, чем рассудком. Ведь уроки музыки, собственно, служат лишь фоном, на котором разворачивается основной сюжет: любовь, связывающая всех членов этой семьи и ее - героиню, совсем чужого человека.

В сентиментальной истории Д.Рубиной все повествование пронизано теплом и нежностью человеческого участия, сочувствием. Без пафоса, просто и естественно передана любовь отца к детям, детей к отцу и деду; и ее, героиню, влечет к этой семье именно любовь, сострадание.

Сентиментальность у Д.Рубиной - не просто чувствительность. Это способность человека к сопереживанию, которая возникает тогда, когда он может “осознать во внешней *незначительности* жизни других людей... нечто внутренне значительное, во внешней *недостойности* этой жизни - внутреннее нравственное *достоинство...*”⁵

Однажды она пригласила Карину на концерт в музыкальную школу, куда была сама приглашена по случаю юбилея этой школы. Поступок героини понятен: благородство души, способность сочувствовать нелегкой жизни этой девочки - и есть главное, что делает человека человеком. Вырвать хоть на один вечер этого ребенка из тяжелого воя быта, хоть на один вечер подарить радость новых ощущений, дать возможность соприкоснуться с прекрасным - в этом и заключается высокая нравственность, духов-

ность героини. Музыка, которую Карина воспринимала ранее по обязанности и из чувства долга, открыла ей удивительный мир красоты, которую она до сих пор не улавливала. Это открытие передается через волнение, которое испытывает девочка во время выступления одного из участников: *она сидела пряменькая, серьезная, быстро разглаживая на коленях подол платья .. она вдруг обернулась .. столько безнадежного взрослого отчаяния было в ее глазах, зеркальных от слез* (217).

В рассказе Д.Рубиной характер героини раскрывается не через поступки и действия (они могут быть необъяснимо абсурдными, как, например, эти бессмысленные уроки). Чувства и переживания, способность героини откликнуться на чужие страдания (*как задыхается от тоски сердце*) определяют чуткость ее души. Милосердие и доброта, являющиеся самыми высокими критериями человечности и духовности (категории сентиментального реализма), проявляются в героине через ее готовность подарить людям радость.

История об уроках музыки закончилась, но сентиментальная исповедь героини имеет продолжение, где, как и в начале рассказа, рисуется живой образ музыки.

В рассказе Д.Рубиной поднят и педагогический вопрос: как и для чего учить детей музыке? Повествовательная манера стилистически отличается тонкой иронией, когда автор вспоминает о собственных занятиях в специальной школе для музыкально одаренных детей, где она *неизменно оставалась музыкальной девочкой - и только - среди всеобщей талантливости ... и куда попасть было не менее трудно, чем выбить учителю персональную пенсию* (207).

Тон повествования в рассказе диктует изображаемая эпоха 80-х годов, обнаружившая смещение ценностных ориентиров, когда истинное чувство прекрасного заменялось ложными представлениями о необходимости обязательного обучения детей музыке, потому что, как *объясняет понуро Карина, это нужно..., это полезно..., развивает...*; потому что это — *признак интеллигентности, благородства* (иронизирует героиня).

Героиня в своей исповеди поведала *об истерзанном благородным насилием детстве, о проклятом и благословенном музыкальном прошлом*. Но *“виолончельная тоска”* наполнена чувством бла-

годарности “отчиму” - музыке, который *воспитал, поставил но ноги, оставив очень многое - например, приученность к каторжной работе* (228).

“Уроки музыки” - это, несомненно, сентиментальная история о музыке. Но сентиментальность Д.Рубиной отличается от традиционного сентиментализма. Изображение внутренней сущности героини, характерное для сентиментализма, корректируется вторжением внешней - общественной жизни. Идилличность, смягченность противоречий, преувеличенность чувств, присущие сентиментальным произведениям (ср. с “Бедной Лизой” Н.М.Карамзина), не свойственны рассказу Д.Рубиной. В нем отчетливо проявляется культ духовной личности, внутренний мир которой богат и высок.

¹ Г.П.Нефагина. Русская проза конца XX века. - Минск, 1998. - С.93.

² Э.Ф.Шафранская. Дина Рубина: продолжение чеховских традиций... // Русская словесность, 2003. №7. - С.70-72.

³ Д.Рубина. Отворите окно ... повести и рассказы. - Ташкент: Изд. лит. и искусства, 1987. - С.189. (Дальнейшие ссылки даются по этому изданию с указанием страницы).

⁴ М.Бахтин. Заметки // Литературно-критические статьи. - М., 1986. - С.509-534.

⁵ Г.Н.Поспелов. Теория литературы. - М.: Просвещение, 1978. - С.207-208.

Психологизм Ф.М.Достоевского

Н.Нам, редактор

Психологический анализ дает углубленное изображение внутренней жизни человека. Психологизм достиг своего наивысшего развития в русской литературе во второй половине XIX века. Тургенев, Достоевский, Толстой в своих произведениях уделяют особое внимание душевным переживаниям персонажей, это позволило объемней изобразить личность, а также нравы, идеи, проблемы не только отдельной эпохи, но и человеческого общества в целом.

“Психологизм — это художественное изображение внутреннего мира персонажей, т.е. их мыслей, переживаний, желаний

и т.п.". Давая такое определение, А.Б.Есин также отмечает, что "о психологизме как особом эстетическом явлении можно говорить лишь в том случае, когда психологическое изображение становится основным способом, с помощью которого познается характер, когда оно несет значительную содержательную нагрузку, когда оно достаточно велико по объему".¹

Психологическое изображение – одно из наиболее многоуровневых и неоднозначных представлений личности в произведении. На наш взгляд, именно внутридушевное движение определяет развитие героя, его моральный, социальный облик. Меняющееся сознание – главный фактор поступков, взглядов, идей героя, который действует, в основном соизмеряясь с психологическим самочувствием.

Внутренний мир человека у Достоевского представлен как замкнутая система. Герой различными средствами пытается отгородиться от внешней действительности, он замыкается в себе и не позволяет реальности влиять на свое сознание. Душевное состояние персонажа зачастую кажется непонятным или неадекватным. Обычно любое ощущение чем-либо побуждается, мотив обязательно должен быть. Но у Достоевского мотивированность – это критерий не столько психологического уровня, сколько онтологического.

Внешний мир в романах писателя - не основополагающее измерение. Действительность для всех – одна, а для героя – иная, она не абсолютна. Жестокость, грубость, несправедливость реального мира превращают его в кошмар, границы реального и иллюзорного размываются. Внешнее становится чужим, и остается закрыться, обходясь только сферой своего "я", не взаимодействуя с миром других "мы".

В письме к брату Михаил Достоевский пишет: "Вне должно быть уравновешено с внутренним. Иначе, с отсутствием внешних явлений внутреннее возьмет слишком опасный верх. Всякое внешнее явление с непривычки кажется колоссальным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни".² Так вот у героев Достоевского это равновесие отсутствует. Эмоции персонажа, будучи непродолжительными и импульсивными, бесполезны. Это выражается в структуре психологизма: душевные порывы, следуя один за другим, выстраиваются в линию, на смысловом уровне назре-

ваит явная градация, но на синтаксическом — все компоненты равнозначны: *“Я хотела идти к нему, объяснить с ним, признаться ему во всем, откровенно рассказать ему и уверить его”*.³ *“Дыхание его порвалось, голова закружилась... Хотел закричать, но не мог, протестовать — сил не хватило... и он присел без чувств”* (1,143). *“Но видение продолжалось недолго. После восторга настало размышление, потом досада, потом какая-то бессильная злость”* (1,269).

Получается, что предполагаемое эмоциональное нарастание не осуществляется. Это происходит оттого, что ощущения персонажа не развиваются, они — признаки чего-то более серьезного и мощного, но которое не появляется. Герои Достоевского не могут себе позволить полноценные переживания, со всеми вытекающими из них последствиями, они их боятся. В изображении психологического состояния присутствует некая незавершенность, одно ощущение, еще даже не превратившись во что-то более полноценное, заменяется новым импульсом, а он — следующим и так далее. Срабатывает механизм защиты, приглушающий влияние действительности.

Психологическое состояние человека в произведениях Достоевского изображается по принципу “цепного движения”. Изменение в самочувствии создается путем поступательного перехода одного состояния в другое. Вследствие цепной реакции происходит выявление потенциала героя. Причем каждое звено в цепи душевных воплощений равно соотносено с остальными до тех пор, пока не появляется последняя грань, накаляющая внутреннюю атмосферу: *“Чувствовал он, что если запнется, то все сразу к черту пойдет. Так и вышло — запнулся и завяз... Завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвел их кругом; обвел их кругом и-и обмер...”* (1,134); *“... остановился, вскрикнул, хотел было что-то сказать — и пустился догонять незнакомца... незнакомец повернулся ... у него задрожали все жилки, колени его подогнулись, ослабли, и он со стоном присел на тротуарную тумбочку”* (1,141); *“... ему вдруг захотелось закричать им, ругаться с ними, высунуть им язык, дразнить их, смеяться, хохотать, хохотать, хохотать”* (6,126).

Напряжение нарастает, но назревающий выплеск — лишь бледное подобие ожидаемого душевного выражения, которое должно сотрясти все вокруг себя. Герой Достоевского оказыва-

ется неспособным эмоционально поразить (в значении “нанести удар”) окружающее пространство, внутренний накал у него не получает достойного выхода.

Г.А.Бялый так понимает элемент пограничности в психологизме писателя: “Понять явление для Достоевского значит довести его до предела, до “последней стены”. Сущность явлений для Достоевского проявляется только в гипертрофированном состоянии, в такой форме, когда дальнейшее его развитие становится уже невозможным. Доведенная до предела рефлексия лишает человека способности действовать, и волею автора он сразу же объявляет эту ненормальность нормой, законом”.⁴

У Достоевского человек сам определяет норму и существует согласно ей, но в обществе людей действуют другие нормы, поэтому он не может поступать, думать, ощущать как все. Приняв чужие правила, он потеряет исключительность, разрушит свое сознание. Да, он не может реализовать свой потенциал. Раскольников не смог осуществить преступление в запланированном виде, Мышкин – спасти Настасью Филипповну, Игрок – завоевать Полину. Не смог, помешали, так сложилось – это даже не важно. Что герой несостоятелен – почти аксиома. Но в этом-то его особенность.

Необычность личности своего героя автор постоянно подчеркивает употреблением определения *странный* в психологических характеристиках: “... в нем произошла какая-то странная перемена... Он весь задрожал” (1,118). “Кровь бросилась ей в лицо и глаза ее как-то странно сверкнули” (1,272). “Князь побледнел. Станным взглядом поглядел он Гане прямо в глаза: губы его дрожали и силились что-то проговорить; какая-то странная и совершенно неподходящая улыбка кривила их” (8,99). “Теперь он ходил по улицам, как отчужденный, как отшельник внезапно вышедший из своей немой пустыни в шумный и гремящий город. Все ему казалось ново и странно. Но он до того был чужд тому миру, который кипел и грохотал кругом него, что даже не подумал удивиться своему странному ощущению” (1,266).

Странно не просто непонятно, а скорее даже невероятно. В представленном контексте данное определение настолько эмоционально окрашено, что создается эффект всеобъемлющего ощущения странности. По сути *не такой* – лишь герой, но это

его качество заражает всю окружающую атмосферу, исключительное душевное пространство героя соприкасается с внешним фоном, делая его тоже невероятным.

Если выше мы выявили неспособность героя Достоевского воздействовать на действительность так, как это делают остальные, то сейчас мы обнаруживаем свойство героя, которое заставляет других обратить на него внимание. Невероятность душевного самочувствия и его столь же своеобразное воплощение заменяют несостоятельность, наделяя героя силой и привлекая к нему интерес обычных личностей.

Противоречивость — одна из основных черт героя Достоевского. Противоположные плоскости бытия (этические: добро-зло; моральные: нравственность — безнравственность; психологические: позитив - негатив) его привлекают, он постигает действительность в ее крайностях, не умея найти промежуточное состояние. В героях Достоевского “соединяются полярности страстного человеколюбия и человеконенавистничества, огненного сострадания к человеку и жестокости”⁵, — пишет Бердяев.

Находясь в своем локальном мире, герой Достоевского пытается существовать параллельно с окружающим миром. Он замечает других, соприкасается с ними, но не пускает в свою “личную зону”, он стремится перекрыть пути проникновения инородных элементов в свой внутренний мир. Но такое искусственное перекрытие создает духовный дисбаланс, ведь факторы реальной жизни все равно влияют на душевную сферу персонажа, а эмоциональная реакция погашается, чувства не реализуются. Получается такая односторонняя закрытость.

Не случайно в изображениях психологических картин писателя так часты состояния оцепенения. Самонаправленное душевное проявление — бессмысленно, а если оно еще и мощное — то разрушительно. Надо остановить эмоциональное движение, но естественный покой недостижим (он - результат выплеска, а выход вовне закрыт), тогда нужно хотя бы его подобие, чем и является оцепенение (столбняк, ступор). Состояние неподвижности вследствие шока (а это пик любого ощущения) помогает снять напряжение. Конечно, способ не лучший, но другого у персонажей Достоевского нет, парализованность — это почти физиологическое состояние. Насколько сильное дол-

жно быть чувство, к тому же находящееся в потенции, чтобы оно снималось физиологией: *“Герой наш не верил глазам и все еще был не в состоянии опомниться”* (1,167). *“Мало-помалу он впал в какое-то оцепенение”* (1,288). *“Он не мог вынести более; он был как убитый; сознание его оцепенело”* (1,316). *“При виде бабушки генерал вдруг остолбенел”* (5,252).

Изображая душевное состояние человека, писатель часто трагирует физиологическую сторону проблемы, физическую природу личности. Сознание героя, отстраняясь от действительного мира, уходит в мир идей именно по причине болезненности (в широком понимании этого свойства), которая определяет образ жизни, диктует свои правила и создает индивидуально-личностное восприятие нормы. Спасаясь от враждебности окружающей среды, герой Достоевского уходит в себя, а его физиологическая сущность как обратная сторона сознательной деятельности начинает проявляться в отношении к внешнему миру столь же враждебно. Убийства, нередкие для героев Достоевского, - результат такого совмещения болезненного реагирования и всепоглощающей идеи. Но в произведениях писателя болезненностью характеризуется и реальность. В обществе царят порок, насилие, грубость, несправедливость, нравственные принципы и законы морали забыты, низменные потребности, животные инстинкты заглушают голос разума и совесть. Социальная принадлежность не определяет моральный облик: низшие слои погрязли в подлости, пресмыкательстве, убожестве, а высший свет - в фарсе и лицемерии. Писатель не дает однозначного ответа на вопрос, что страшнее и губительнее - природа общества или природа человека, пытающегося разными способами защититься от порочной действительности.

Своеобразна попытка соразмерить ощущения героя и жестокую реальность в приеме “образного максимализма”. Так как окружающая среда агрессивна к герою, то автор часто в описаниях его душевного состояния доходит до максимального образного воплощения. Чрезмерность в изображении накала чувств заставляет читателя усомниться в их естественности. Но этого и добивается Достоевский, ведь все личностное пространство его персонажей балансирует на грани, а некоторое утрирование и преувеличение делают такое существование еще более провока-

ционно-вызывающим. Яркость в потенциале — и блеклость или бездейственность на практике завораживают и возмущают, эффект неразорвавшейся бомбы всегда интересен: "... *впрочем, как бы ничего не слышал, ничего не видал, он не мог смотреть, он ни за что не мог смотреть, он опустил глаза в землю, дав себе честное слово каким-нибудь образом застрелиться в эту ночь*" (1,133). "*До того я беспокоился, что приходил иногда в бешенство*" (5,166). "*Это была та точка долго сдерживаемого гнева, когда главным побуждением становится немедленный бой*" (8,236). "*Теперь же состояние его походило на какой-то даже восторг, и в то же время как будто все выпитое вино вновь, разом и с удвоенною силой бросилось ему в голову*". (6,153) "... *чувствуя заранее, до какой степени бешенства и ярости может она довести его, чувствуя, что от бешенства с ума сойти может*" (6,266).

Таким образом, обнаруживается, что внутреннее пространство героя Достоевского представляет собой односторонне-замкнутую систему; в попытке отгородиться от реальности выражается защита сознания от враждебных элементов. Изображение психологического состояния личности осуществляется писателем по принципу цепного движения: одно ощущение вытекает из другого до момента предела, который резко выделяется. Так, эмоциональные проявления, мощные в потенции, не могут соответственно проявиться в реальной действительности.

¹ А.Б.Есин. Психологизм русской классической литературы. — М.: Просвещение, 1988. — С.12.

² Цитируется по: Н.О.Лосский. Бог и мировое зло. — М., 1994. — С.11.

³ Ф.М.Достоевский. Полн.собр.соч. в 30 т. Т.1. — М.: Наука, 1973. — С.37. Далее при ссылке на это издание в скобках будут указаны том и страница.

⁴ Г.А.Бялый. Русский реализм конца XIX века. — Л., 1973. — С.39.

⁵ Н.А.Бердяев. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. — М., 1990. — С.228.



ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАЛЕНДАРЬ

Властелин сокровищницы газелей

Г.Ш.Абдуллаева, профессор УзГУМЯ

Гуманистические традиции классической литературы являются неотъемлемой частью созидания культуры. Прекрасным подтверждением этого является творчество Алишера Навои. Замечательные творения этого великого мастера, созданные в далеком XV веке, продолжают и сегодня служить делу нравственного и эстетического воспитания народов.

В ряду многих заслуг А.Навои, великого поэта, выдающегося деятеля культуры, мудрого политика и государственного деятеля, крупнейшего ученого, художника и музыканта — создание узбекского литературного языка. До Навои на узбекском языке писали Хорезми, Дурбек, Лутфи, Саккаки, Амир, Атаи, Гадои и др. Однако раскрыть потенциал созидательных возможностей родного языка — это задача гиганта, ее решил А.Навои. Характеризуя все грани творчества великого поэта, отмечаем его особый талант - быть человеком:

*Самым лучшим человеком признай того,
От кого будет наибольшая польза для народа.¹*

Или в другом отрывке мы читаем:

*Не назовется человеком тот,
Кого людское горе не гнетет²*

Политическая и общественная жизнь Хорасана в XV веке была крайне беспокойной. Хусейн Байкара, потомок Тимура, находясь в изгнании, претендовал на хорасанский престол и предпринимал ради этого немалые усилия. Известны давние близкие отношения семейств Навои и Байкары. И естественно, симпатии Навои были на стороне друга детства, он мечтал о том, чтобы пришел конец тирании, произволу султана Абу Саида, страданиям народа. Если власть в свои руки возьмет такой смелый и просвещенный человек, как Хусейн Байкара, в стране наступит мир и спокойствие, народ будет мирно созидать, станут процветать науки и искусство.

В 1469 году Абу Саид погиб в походе и Хусейн Байкара без особых усилий овладел хорасанским престолом. А.Навои был вызван из Самарканда в Герат и получил должность при дворе. Поэт посвятил султану Хусейну торжественную касыду “Хилалия”, где наряду с поздравлениями, выразил уверенность, что правление друга будет ознаменовано торжеством добра и справедливости, что Хусейн воплотит в себе мечту поэта об идеальном просвещенном монархе.

Назначение на высокую государственную должность Навои использовал для многих полезных для народа культурных и общественных деяний: благоустройства города, покровительства малоимущим ученым, людям искусства, мастерам художественных ремесел, освобождения простого люда от поборов.

Особо следует отметить, что государственную деятельность Навои успешно совмещал с литературным творчеством. Он стал первым поэтом, который создал на узбекском языке не только первоклассные лирические стихи, поэмы, научные труды (“Спор двух языков”, “Весы размеров”), дал сведения о поэтах-предшественниках и современниках (“Собрание изящных”), но и дерзнул создать на родном языке “Пятерицу” – цикл поэм, сложившихся как жанр восточной поэзии в творчестве великих предшественников, писавших на таджикско-персидском языке (Низами, Амир Хосров, Абдурахман Джамии). Поэт своим творчеством освятил право узбекского языка быть литературным языком, в результате чего достоинства этого языка стали общепризнанными.

Наследие А.Навои - не просто совокупность отдельных произведений, а целостная художественная структура, за которой стоит личность автора. Творческое мировосприятие поэта складывалось из взглядов людей его эпохи, из идеологических воззрений современного ему общества.

Господствующим идеологическим течением эпохи А.Навои был суфизм – сочетание идеалистической метафизики с аскетической практикой, оказавшей большое влияние на арабскую и персидскую поэзию. Научные и бытовые взгляды А.Навои можно постичь, рассматривая их на фоне системы представлений той эпохи, которые нашли отражение во всех малых формах его лирики.

Создание диванов в эпоху А.Навои имело свою специфику, традицию. В наиболее выигранном положении оказывался автор, в творчестве которого представлено большее количество жанров и форм лирики, а сам он может блеснуть широтой и многообразием дарований. Диван обычно открывался касыдами — стихотворными панегириками, затем шли газели, сакинаме, тарджибанды, мухаммасы, мустазады, месневи, рубаи, туюги, фарды.

Каждый вид лирики отвечал строго установленным поэтическим канонам. Каждому жанру предписывалось определенное количество стрóf, система и характер рифмовки. Некоторые виды лирики могли использовать только заданную тематику.

Первый свой диван А.Навои озаглавил “Редкости начала”, куда вошли стихи, написанные им в 1470 — 1476 годах. Позже был составлен второй диван “Диковины конца”, объединивший стихи 1480 — 1492 годов. Но в последние годы жизни поэт пересматривает все созданное ранее лирическое наследие и распределяет его по четырем сборникам, которые нам известны под общим названием “Чор девон” (“Четыре дивана”), куда вошли “Чудеса детства”, “Редкости юности”, “Диковины среднего возраста”, “Полезные советы старости”, на основе которых Навои создает сводный диван лучших образцов своей лирики “Сокровищница мыслей”. Это достойный памятник всему творчеству поэта, ибо каждое его произведение — это истинная сокровищница мыслей.

В этом монументальном памятнике, вобравшем в себя 45 тысяч строк, главное место занимает жанр газелей.

Газели Навои — проявление высшей щедрости таланта поэта, высокое явление искусства, воплотившее разнообразие настроений и широчайший диапазон чувств.

Газель — лирическое стихотворение из 5-11 бейтов. Каждый бейт состоит из четырех полустиший и в рукописных сборниках составляет одну строку, разделенную на две части. В современных книгах бейт принято делить на две строки. Все бейты одной газели связаны единой рифмой, а в первом бейте рифмуются и полустишья. В последнем бейте обязательно упоминается тахаллус (поэтический псевдоним) автора. Часто в составе рифмы имеется реди́ф — повтор в конце каждой строки.

Лирические жанры, особенно газели, были широко популярны среди образованного населения Хорасана и всего мусульманского Востока. Талантливые авторы лирических произведений становились известными, если только им удавалось создать диван (сборник) своих стихов.

На протяжении веков газель как жанр сохранила свои структурные особенности и компоненты. Если провести параллели с жанрами русской поэзии, мы можем отметить, что газель напоминает любовную элегию, по содержанию она также близка романсу. Все эти жанры говорят о неразделенном чувстве, об утраченных надеждах на взаимность, о препятствиях на пути соединения влюбленных. В традициях газели определенными персонажами являлись влюбленный герой, томящийся от неутолимой страсти. Постоянными чертами наделен и образ избранницы, это луноликая красавица, гордая и неприступная, не замечающая поклонника. Обычно воспевались глаза возлюбленной, брови, ресницы, косы, румянец щек, гибкий, стройный стан. При этом использовался традиционный набор деталей, метафор, сравнений и уподоблений.

Ее краса - диван стихов, в нем брови в первый стих слились:

Писец судьбы предначертал им полустышьями срастись

Был так жесток весенний град её небесной красоты,

Как будто самоцветы звезд небесная низвергла высь!

От стонов огненных моих все горло сожжено до уст:

Когда из уст не звук, а стон услышишь, сердце, - не сердись!^B

Высокая поэтичность и смелость образов в газелях достигалась тем, что не только форма, но и многие образы идут от народной поэтической традиции: стройный стан подобен кипарису, часто противопоставляются белизна лица и чернота волос. Влюбленный соловей тоскует по красавице розе, красивый мотылек летит к свече, опаляющей его крылья. Пламя любовного чувства передается в столах и вздохах, влюбленный плачет кровавыми слезами. Глаза любимой – зеркала или озера, в которых отражена красота мира. Сердце – это птица, бьющаяся в силках кудрей возлюбленной, косы любимой – цепи, которыми влюбленный прикован к ней. В газелях часто встречаются образы из народного творчества, легенд, преданий. Это каменотес Фархад, прорубающий сквозь скалы канал к красавице.

вице Ширин, это обезумевший от любви к Лейли Меджнун. Встречаются в газелях и образы мифического царя Джамшида, Искандера, Юсуфа и Зулейхи.

В газелях поэт воссоздает окружающий его многокрасочный мир в образах, метафорах и сравнениях: небо — опрокинутая чаша; смятение чувств — сумятица базара; образ любимой он видит в чаше вина, в глади вод, глаза любимой — ее душа. Обычные для газелей персонажи — влюбленный соловей, ласкомка-попугай, голубь, влекомый приманкой; ею оказываются родинки любимой, как просяные зернышки. Традиционные образы газелей: природные — солнце, луна, звезды, пустыня, заря, ветер, ливень, молния; цветы — роза и тюльпан; деревья — кипарис и чинара; животные — конь, собака. Встречаются названия предметов хозяйственного и культурного обихода; драгоценности — жемчуг, золото. Часто в газелях поэт использует атрибуты и признаки войны: поле битвы, полчища воинов, лук, стрелы, меч.

Даже такой распространенный прием восточной поэзии, как риф, Навои использует не просто как украшение, а для выделения, усиления главной темы газели. Широко используемая метафора любовной лирики — *пожар* в газели Навои превращается в своеобразный перечень разных оттенков душевного горения:

Скажи ей всё, что в сердце скрыл, — душа запылывает.

И среди дня весь хор светил костром запылывает.

О, не прикладывайте мне целебной мази к ране.

Не то и вата, как фитиль, на ней запылывает.

Когда огонь внутри, не скройтесь от пожара —

Куда бы ты ни уходил, он всюду пылывает.

О, мой язык — язык костра, и каждый вздох мой — искра:

Куда бы ты ни угодил, всё в миг запылывает.

Я молнией твоей любви, как ствол сухой, повержен:

Ее недавно след простыл, а он все пылывает.

Увы, из глаз моих поток — и тот течет горячим,

И след, который прочертил, ожогом пылывает.

О Навои, огонь любви влагой тушат,

Но сердце, сколько бы ни пил, всё также пылывает...(21)

Значительное место в газелях занимают образы, связанные с темой вина и веселья — своеобразная дань традиции восточной поэзии:

*В разлуке непроглядна ночь — дай, кравчий, мне вина,
Как солнцем, станет тьма моя вином озарена!*

*Меня разлука извела, и мукам нет конца,
Да будут в сердце хоть на миг покой и тишина.*

*И пусть сверканье винных чаш как молния блеснет:
На западе за цепью гор громада туч черна. (С.24)*

В газелях Навои встречаются мотивы, обличающие представителей духовенства — шейхов:

*Пустословя на минбаре, вволю чешет шейх язык —
Словно сатана, колдует в своре темных забулдыг.*

*Если проповедь случайно просветлит умы людей,
Их тотчас же усыпляет шейха исступленный крик.*

*Все ступени у минбара устилают вздор и ложь,
Бред — все поученья шейха, сам он — взбалмошный старик! (34)*

Современному читателю, не посвященному в особенности этого жанра, газели могут показаться несколько однообразными. Но вдумчивый и подготовленный читатель не может не отдать должное искусству поэта — не увидеть неистощимую изобретательность А.Навои, все новые вариации образов, красок, деталей, все новые грани привычных предметов и вещей.

Доброта, человечность, сочувствие слабым и обездоленным, бескорыстие и недовольство существующими порядками — содержание газелей Навои. С проникновенным лиризмом, большой художественной убедительностью показаны в газелях переживания, страдания героя:

*Дай вина, виночерпий! Поймаем с тобой голубей,-
Я по той, что их кормит, смертельной печалью объят.
Голубь, что ты скрываешь под шелковым пухом крыла?
Передай ей записку — в ней строчки слезами горят!*

*Навои, ты, как голубь, к ногам луноликой слети
И, взмывая над крышей, пари и спускайся стоكرат. (22)*

Великий гуманист А.Навои мечтал о мире и благоденствии народа, выступал против войн, кровопролитий, распрей:

*Вот два царя враждуют, мир поправ,
Всю землю на две доли разодрав.
И уведет от мира труда,
Вооружит народы их вражда;
И поведет, ожесточив сердца,
Отца на сына, сына на отца...
Отец возжаждет сына истребить,
И сын возжаждет кровь отца пролить,
И брат на брата обнажит свой меч,
Чтоб голову мечом ему отсечь... (26)*

Тема верности проходит через многие газели Навои. Она была злободневна и в ту эпоху и несла в себе глубокий гуманистический смысл:

*Возлюбленный, верность сохраняя избранице навеки
Единым чувством будь силен. Твоя опора — верность.
В наш низкий век не доверяй ни знатным, ни богатым.
Пей с горя, скорбью опьянен. Чужда вельможам верность. (32)*

Творчество А.Навои утверждает общечеловеческие ценности — идеи гуманизма, человечности, прославляет беззаветную, верную любовь, духовную красоту, высокие нравственные устремления человека.

¹ А.Навои. Соч. в 15 т. Т.15. — Т., 1968. — С.59.

² А.Навои. Соч. в 15 т. Т.6. — Т., 1965. — С.155.

³ А.Навои. Избранное. Т., 1982. — С.37. (Дальнейшие ссылки даются по этому изданию с указанием страницы).

“Люди, умирая, оставляют имя”

А.Камилов, кандидат филологических наук, доцент

“Жизнь Мурата Хамраева была столь насыщена и напряжена, что, не сомневаюсь, другому хватило бы и одной десятой от его дум, усилий и страстей. Его вечная забота об истине, добре и людях — поражала; его самоотдача — была горением, приносившим тепло, знания и человеческое участие окружающим. В нем, казалось, соединилось несоединимое: холодный аналитический ум ученого и тонкий, лирический характер по-

эта...”.¹ Так писал о своем друге председатель Союза писателей России, профессор В.Н.Ганичев.

В этом году видному ученому, члену-корреспонденту АПН СССР, доктору филологических наук, профессору Муратбеку Каримовичу Хамраеву исполнилось бы семьдесят лет. Он прожил короткую, но яркую жизнь.

Муратбек Каримович Хамраев родился в 1936 году. Его детство было тяжелым и совпало с военным лихолетьем. Тем не менее, домашняя атмосфера, мудрая бабушка Шарофат, сохранили в его душе чистоту и удивительную восприимчивость к прекрасному, к знаниям. Он рано увлекся стихами, запоминал их быстро и любил декламировать. Эта привычка сохранилась у него на протяжении всей жизни. Лет с двенадцати начал писать сам, выбирая для стихов темы самые необычные. Однажды он прочитал в газете, что в страну прибывает турецкий поэт Назым Хикмет. Начинающий поэт посылает ему поэтическое послание и получает ответ: «Здравствуй, Мурат! Получил твои стихи. Они написаны горячо, от всего твоего пионерского сердца. Расти на радость Родине».

Ободряющие строки утвердили желание стать поэтом. Он продолжал писать, его стихи публиковались на страницах республиканской прессы. Но жизнь распорядилась по-иному, хотя поэзия в жизни Мурата Хамраева заняла прочное место.

В 1954 году Муратбек Хамраев поступает на уйгуро-китайское отделение восточного факультета Среднеазиатского государственного университета и сразу же активно включается в научный процесс: пишет научные работы, выступает с докладами на студенческих конференциях. Одновременно занимается и художественным творчеством, и переводами. С 1957 года он активно публикует свои поэтические произведения, переводы с уйгурского и узбекского языков. В том же году выходит в свет его первая книга «Синьцзян шоирлари», в которой он был составителем и автором предисловия. В 1958 году выходят в научных журналах и первые статьи двадцатидвухлетнего ученого.

Окончив с отличием САГУ, М.К.Хамраев в 1961 году успешно защищает кандидатскую диссертацию, а еще через три года - докторскую. В таких трудах, как “Рифма в уйгурской классической и современной поэзии”, “Основы тюркского стихосложе-

ния”, “Очерки теории тюркского стиха”, многочисленных научных статей М.К.Хамраев исследует ключевые вопросы восточной поэзии, рассматривая их с точки зрения рифмы, метрики, строфики. Ученый сформулировал свое исследовательское кредо, суть которого заключалась в том, что литература, и в частности поэзия многих тюркоязычных народов имеет общие корни, так как они произошли от одного языка-основы. Свободно владея многоязычным материалом, М.К.Хамраев впервые в литературоведении написал обобщающие работы по истории и теории тюркского стиха, глубоко и полно показал архитектуру тюркской поэзии. Он дал свою достаточно точную периодизацию литературы тюркоязычных народов, предложил свое решение некоторых литературоведческих вопросов, представляющих общетеоретический интерес. И эти работы выдвинули М.К.Хамраева в один ряд с известными востоковедами мира.

Академик В.М.Жирмунский в свое время писал: “Мурат Каримович Хамраев хорошо известен среди тюркологов как выдающийся специалист по многоуйгурскому языку и литературе и как автор большого числа работ, посвященных как научному изучению уйгуроведения, так и популяризации этой специальности, литературной и педагогической. Он также с успехом работает в сопредельных областях тюркологии, особенно в области казахской литературы. Основная специальность М.К.Хамраева - стиховедение. Его книга «Основы тюркского стихосложения» была хорошо встречена, как в СССР, так и передовыми тюркологами за рубежом”².

Много внимания Муратбек Каримович уделял исследованию истории и современного состояния культуры уйгурского народа. Он автор ряда фундаментальных работ, в которых глубоко и серьезно анализируется многовековое культурное наследие народа. В таких книгах, как «История, теория, мастерство», «Расцвет культуры уйгурского народа», «Веков неумирающее слово», «Страницы эпохи», прослеживается долгий путь исторического развития, пройденный уйгурским народом, рассматривается современная уйгурская литература, ее развитие и перспективы. Значительное внимание в работах ученого уделяется тем прогрессивным сдвигам, которые наблюдаются в уйгурской современной печати, просвещении, профессиональной музыке, театре.

Муратбеком Каримовичем была составлена и выпущена антология классической уйгурской поэзии «Эхо веков», где из двадцати трех поэтов шестнадцать стали впервые известны мировой ориенталистике. Вышла в свет и малая антология уйгурской советской поэзии на русском языке, где М.К.Хамраев выступает не только как составитель и автор предисловия, но и как переводчик. Подготовлена антология уйгурской поэзии на узбекском языке, где он также является переводчиком, но уже на узбекский язык.

Фольклор всегда привлекал ученого. На протяжении многих лет М.К.Хамраев скрупулезно и тщательно записывал произведения устного народного поэтического творчества. При его непосредственном участии впервые опубликованы «Уйгурские загадки», «Уйгурские латифы», а также сборники уйгурских сказок, пословиц и поговорок. Ученый впервые стал исследовать вопросы взаимодействия уйгурской литературы и фольклора. Уйгурские латифы, пословицы, поговорки, загадки переведены им на русский язык. Подготовлен и издан сборник уйгурских сказок на узбекском языке.

Академик В.Захидов в предисловии к посмертной книге ученого писал: “Мурат Хамраев без преувеличения открыл для уйгурской литературы десятки новых произведений и имен, благодаря его работе стала полнее и ярче духовная сокровищница уйгурского народа...”

Своей неутомимой работой Мурат Хамраев стоит у истоков уйгурского литературоведения, фольклористики, искусствоведения”.³

Исследуя творчество многих писателей и поэтов, М.К.Хамраев и сам выступает как талантливый поэт и переводчик. Прекрасное знание ряда языков братских народов позволило ему не только создавать стихотворения на этих языках, но и осуществлять переводы произведений уйгурских, казахских, узбекских писателей и поэтов непосредственно с оригинала.

*Моя любимая — цветок,
цветущий дивным цветом,
А я всего лишь лепесток,
припавший к изголовью.*

*Она мой ангел и султан,
а я скиталец нищий,
Которому судьбою дан
удел забыть про волю.
Забудь про все, о юный друг,
коль ты влюблен без меры,
Прочти мои газели вслух,
их написал я с болью.*

Многогранной была и научно-педагогическая деятельность Муратбека Каримовича. Он является автором школьного учебника по уйгурской литературе, выдержавшего более десяти изданий, большого количества научных статей по вопросам дидактики и методики преподавания. Такие книги, как «Теория и практика воспитания учащихся», «Нравственное воспитание учащихся», в создании которых большая роль принадлежит Муратбеку Каримовичу, были высоко оценены научно-педагогической общественностью ряда стран мира. Много было сделано М.К.Хамраевым для неуклонного развития педагогической науки Узбекистана. На протяжении последних семи лет жизни ученый возглавлял Узбекский НИИ педагогических наук им. Т.Н.Кары-Ниязова, в ряде вузов республики читал различные учебные курсы по теории и истории литературы, публиковал свои многочисленные статьи на страницах республиканских и зарубежных журналов, в том числе и “Русский язык и литература в узбекской школе”.

Выдающийся ученый, крупный организатор и популяризатор науки, общественный деятель и талантливый педагог Муратбек Каримович Хамраев за отпущенную ему судьбой короткую жизнь успел внести огромный вклад в развитие науки и культуры многонационального народа Узбекистана.

¹ В.Ганичев. Предисловие. – Мурат Хамраев. Веков неумирающее слово. – Алматы, 1996. – С.3.

² В.М.Жирмунский // Вечерний Ташкент, 1985. 26 декабря.

³ В.Захидов. М.К.Хамраев. Пламя жизни. – Ташкент, 1985. – С.5.



В ПОМОЩЬ АБИТУРИЕНТУ

Урок по лирике А.Файнберга

Г.В.Малыхина, старший преподаватель Национального университета Узбекистана

В Государственный образовательный стандарт “Литература для школ с русским языком обучения” (Т., 2004) вошло новое имя – поэт А.А.Файнберг. И это не случайно: настало время говорить не только о классике, но и о современном литературном процессе, о формирующих его талантливых поэтах, прозаиках, драматургах. Один из них – Александр Файнберг, получивший в 2004 г. звание народного поэта Узбекистана.

Разрабатывая урок о его творчестве, учитель окажется перед серьезными проблемами: откуда почерпнуть сведения о поэте, где взять материалы о нем, какие стихи предложить ученикам для ознакомления и изучения. Вторая часть проблемы менее сложная. Почти в каждой городской, районной да и в хорошей школьной библиотеке учитель найдет поэтические сборники Файнберга, которые издавались на протяжении сорока лет. Однако этого мало для проведения интересного квалифицированного урока. Необходимы методические разработки о творчестве поэта, осмысление содержания стихов, анализ поэтических приемов и той новизны, которая отличает каждого истинного мастера.

Оценивать творчество поэта-современника нелегко, но стихи Александра Файнберга говорят сами за себя. В них – естественность и жизненность мотивов и образов, стремление к философскому осмыслению жизни. Очень разные по темам и содержанию, эти стихи объединены попыткой сделать моментальный снимок уходящей, никогда не повторяющейся в своем качестве жизни. Его творчество – остановленные мгновения бытия, не входящие, быть может, в тесные рамки официальной исторической хронографии, но раскрывающие сердце живого – и слабого, и сильного человека.

Предлагаем разработку одного урока по лирике Файнберга,

которая по инициативе учителя может быть дополнена конкретной информацией о поэте и самостоятельным анализом его стихов и поэм. Урок целесообразно начать со следующего сообщения о жизни и творчестве поэта:

Александр Аркадьевич Файнберг родился 2 ноября 1939 г. в Ташкенте. В годы мировой войны родной город находился вдали от страшных событий, но Александр все же запомнил свои голодные ощущения из детсадовских будней: ... *А у нас на завтрак свекла. А на улице река... А у нас на полдник свекла...* (Осень. 1942). Тяжелое детство было у всех ребят военного поколения, но рядом с Сашей всегда была мама, добрая и заботливая. Анастасия Александровна, получившая образование в Москве, свободно владевшая французским и английским языками, собрала для дома большую библиотеку. Она читала сыну стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева. От мамы он узнал о запрещенном тогда Есенине и об Анне Ахматовой, которая вместе с другими литераторами, деятелями искусств была эвакуирована на время войны в их город.

Отец будущего поэта – Аркадий Львович Файнберг – химик-технолог в военные и послевоенные годы работал на заводах. С конца 50-х годов он занимался наукой. Будучи доцентом Среднеазиатского государственного университета, преподавание химии совмещал с обязанностями ученого секретаря. От него сын перенял самостоятельность, ответственность и педантичность в работе.

Файнбергу было 27 лет, когда он потерял мать. Он посвятил ей много лирических строк, но самое пронзительное лаконичное стихотворение “Простор” им было написано в 1997 г.:

*Трава какая! И какое поле!
И мамы след – утраты, горя, боли.
И жизнь моя, что маминой взамен.
И вечности не хватит встать с колен.*

Через пять лет (1971 г.) еще одна утрата – умирает отец.

Файнберг не сразу пришел в литературу. В юности, получив романтическую профессию топографа, странствовал по горным дорогам Средней Азии. Затем в качестве связиста три года служил в саперном батальоне под Душанбе. Отслужив, поступил в

ТашГУ на факультет журналистики. Учился вечером, а днем работал в многотиражке, познавая тонкости журналистики и издательского дела.

В 1965 г. опубликовал первую книгу — “Велотреки”. Через два года — “Этюд”. Все складывалось удачно: в 1969 его приняли в члены Союза писателей Узбекистана. Тогда же в оригинальном оформлении (на обложке фотография поэта в полный рост) издал третью книгу — “Мгновение”. Имя поэта стало популярным.

1971 год оказался для Файнберга переломным. В газете “Комсомолец Узбекистана” появилась разгромная статья с красноречивым заглавием “... но гражданином быть обязан”. Поэта ругали за лирику и романтику, требовали от стихов гражданского пафоса. Истинная причина нападок была в другом. Как-то на поэтическом вечере Файнберга посетили американские журналисты. “В память о встрече” — с такой лаконичной надписью поэт подарил им свою книгу. Этого оказалось достаточно, чтобы исключить имя поэта из планов всех издательств. Семь лет официального отлучения от главного дела жизни. Для кого-то это стало бы трагедией, но Файнберг все оценил по-другому: “Время меня воспитало”. Он по-прежнему писал стихи “в стол” для будущих изданий и тогда же искренно увлекся другой сферой искусства — кино. На создание киносценариев запрет не распространялся. В конце семидесятых Файнбергу разрешили опубликовать два маленьких сборника: “Стихи” и “Далекие мосты”. Следующее десятилетие (80-е годы) оказалось самым плодотворным в творческой судьбе поэта. Были изданы “Печать небосклона”, “Короткая волна”, “Невод”, “Вольные сонеты”. Десятый поэтический сборник с грустным названием “Не плачь, дорога” состоялся спустя девять лет. Этот разрыв во времени сам автор пояснил так: “Раньше передо мной был занавес запрещающей цензуры, а ныне он — золотой”. Изменилось время. Культура стала зависеть от рыночных отношений. Литераторы должны сами оплачивать издания своих книг. В 2000 г. Файнбергу помогли друзья. В Москве, в издательстве “Международные отношения”, издали “Прииск” — самую большую книгу избранных стихов Файнберга, написанных им за 35 лет. В 2003 они же профинансировали “Вольные сонеты — 2” в петербургском издательстве “Ретро”.

У поэта не только 12 книг стихотворений, он печатался в российских журналах “Новый мир”, “Юность”, “Новая Волга”, “Арион”; в изданиях Узбекистана: “Звезда Востока”, “Малый шелковый путь”, а также израильских, американских журналах, газетах. Файнберг переводил на русский язык стихи А.Навои и современных поэтов – Абдуллы Арипова, Эркина Вахидова, Аскада Мухтара, Гульчехры Нуруллаевой. В 2004 г. поэт Рустам Мусурмонов перевел на узбекский язык стихи Файнберга. Такой обратный процесс говорит о высоком признании русского лирика у себя на родине, в Узбекистане.

Далее урок следует продолжить общей характеристикой поэтического стиля Файнберга, обозначить темы, проблемы, мотивы, образы лирических произведений.

Важная особенность стиля и содержания, нашедшая отражение в поэтике автора, заключается в острой потребности постижения окружающего мира. Начиная с ранних стихов, поэта занимает мысль о познании самого себя в мире. Отсюда покоряющая искренность его стихов, поиски самого себя, анализ собственных переживаний и споры с самим собой. Файнбергу чужды социально-политические темы, декларации, описательность. Он пишет о Родине, о назначении поэта и поэзии, о природе России и Средней Азии, о любви к женщине, о дружбе, о мире и войне.

Из всего многообразия тем учителю целесообразно остановиться на пейзажной лирике, которая наиболее доступна для восприятия учащихся. Непосредственная связь с миром осуществляется поэтом через воссоздание особенно характерных черт природы России и Узбекистана. Специфика изображения заключается в конкретной образности, где национальный ландшафт совпадает с идеей Родины и внутренней жизнью лирического “я”. В качестве иллюстрации этих особенностей можно рассмотреть стихотворение “Памир”.

Памир

*Здесь воздух прозрачней и реже,
Из трещин сочатся ключи.
Я в легкие снежную свежесть
Вдыхаю сквозь горечь арчи.*

*На круче какие кручины
Я шею платком повязал.
Корона ледовой вершины
Сиянием бьет по глазам.*

*Орел пролетает по кругу,
Качая крылами едва.
Стою с голубым ледорубом.
И в горле застряли слова.*

*А там, по-над рощей зеленой,
Лежат валунов черепа.
И выбита в небо тропа
По грани гранитного склона.*

(1986)

Прежде чем приступить к анализу текста этого стихотворения, необходимо его правильно прочитать. По мнению известного методиста В.Г.Маранцмана, “первое чтение лирического стихотворения полезнее всего проводить самому учителю, так как сила эмоционального впечатления зависит от конкретной обращенности... чтение должно рождать впечатление монолога, родившегося сегодня, здесь, сейчас. И только эта непосредственность обращения способна разбудить чувства учеников”.

Переход от чтения к анализу стихотворения сложен. Учитель должен предложить ученикам выделить основные образы. Их в стихотворении “Памир” два. Это лирический герой (в нем подразумевается сам поэт) и образ Памира. Правомерно будет спросить у учеников, что они знают о Памире, затем учитель сам должен рассказать об этой величайшей вершине. Цель этого момента — показать Памир реальный и в поэтическом воплощении. Далее совместно с учениками заполняются две колонки, где цифры будут обозначать параллельные строфы, показывающие взаимосвязь двух образов:

Памир (описание образа)	Лирический герой (состояние героя)
1 а.) Здесь воздух прозрачней и реже Из трещин сочатся ключи	1 б.) Я в легкие снежную свежесть Вдыхаю сквозь горечь арчи.
2 б.) Корона ледовой вершины Сиянием бьет по глазам.	2 а.) На круче какие кручины? Я шею платком повязал

3 а.) Орел пролетает по кругу, Качая крылами едва	3 б.) Стою с голубым ледорубом И в сердце застряли слова.
4 а.) А там, по-над рошей зеленой Лежат валунов черепа.	4 а-б.) И выбита в небо тропа На грани гранитного склона.

Взаимосвязь образов Памира и лирического героя проявляется наиболее явно в главном для этого стихотворения приеме параллелизма. Каждой строке образного описания Памира соответствует строка, отражающая состояние лирического героя. В первой и третьей строфе эта последовательность обычная: картина природы и вызванное ею состояние героя.

Во второй строфе порядок обратный, а в четвертой воспринятая картина и эмоции воспринимающего слиты воедино.

В этом коротком стихотворении два содержания: первое содержание анализируемого текста – непосредственное конкретное впечатление от восхождения на одну из вершин Памира. Второе – скрытое, глубинное – гимн красоте природы и устремлению человеческого духа к высокому, труднодоступному, жажда преодоления трудностей.

Гармоничная соразмерность стихотворения достигается полным параллелизмом миров – внешнего и внутреннего. Каждая увиденная картина высокогорного массива отражена в чувствах и впечатлениях лирического героя в определенный момент времени. Каждый миг укрупнен, задержан и растянут как кинокадр (преобладают глаголы настоящего времени: *сочатся, вдыхаю, пролетает, бьет, стою*).

Протяженность момента определяется восторженным чувством героя, который всем своим существом впитывает открывающуюся картину, наслаждается ею, фиксируя всеми чувствами ее неземные качества: острый запах снежной свежести, смешанный с горьковатым ароматом арчи, особую шероховатость горных трещин под ногами, слепящую, бьющую по глазам белизну снежной шапки Памира.

Второй тип параллелизма связан со сравнением того, что *здесь* – в горах с неназванным *там* – на земле. Отсюда сравнительные степени прилагательных: *прозрачней* и *реже*. А если воздух прозрачный, то вся картина воспринимается графически четче, ярче.

Параллелизм второй строфы обратный: эмоциональное состояние героя подтверждается образом Памира. Состояние героя определяется главной эмоцией – ликованием восходителя, счастливым растворением в природе, полным единством с ней. Он весь обращен в воспринимающее чувство и мысль.

Аллитерированные строки “*На круче какие кручины? / Я шею платком повязал*” – резко подчеркивают отрешенность от всего земного, удовлетворенность от достигнутого и победительность.

Это чувство усиливается аллитерациями следующих двух строк “*Корона ледовой вершины сиянием бьет по глазам*”, которая усиливает впечатление от царственности Памира, несравненности его и по масштабам, и по силе впечатления (*сиянием бьет по глазам*).

Третье четверостишие построено по прямому параллелизму: природное – человеческое. В первых двух строках оживляется традиционно-классический образ орла. Но у Пушкина и Лермонтова он парил над вершиной, у Файнберга – даже орлу не достичь вершины Памира, он “*пролетает по кругу, качая крылами едва*”. И это завораживает поэта: как бы кладет последний штрих на полотно величественной и совершенной картины, которую невозможно выразить человеческим словом:

“Стою с голубым ледорубом.

И в горле застряли слова”.

Четвертая строфа обнаруживает скрытый, подтекстовый параллелизм. Взгляд героя устремляется вширь и, кроме величественной красоты и горизонтальной огромности, он видит далекое прошлое Памира, прозревает исторические времена:

А там, по-над рощей зеленой лежат валунов черепа

И выбита в небо тропа

На грани гранитного склона.

Это завершающее двестишие дает окончательное восприятие вершины как тропы в бесконечность.

* * *

На следующем этапе урока можно провести более подробную работу над словом. Учитель просит учеников пояснить значения слов и словосочетаний: *сочатся ключи, кручина, ледоруб, валуны, грань гранитного склона*. В случае затруднений следует обратиться к словарю или подобрать синонимы и синонимичес-

кие сочетания: *сочатся* – пропитываются влагой; *кручина* – печаль, тоска, грусть; *ледоруб* – заостренный с одного конца шест, который альпинист вонзает в лед или снег, чтобы удержаться на склоне; *валуны* – камни большой величины “отшлифованные и округленные природой” (В.Даль).

Далее поясняются метафорические образы. В строке “*Корона ледовой вершины сиянием бьет*” метафорическое значение слова *корона* – то, что увенчивает. Здесь подразумевается и высота положения горы, и превосходство этой горы над другими. Эпитет *ледовая*, кроме прямого смысла, имеет значение *прозрачная, сияющая, холодная*. Метафора *валунов черепа* выводит на ассоциации: древность времен (история), ветхость жизни (философское представление). Эта метафора вызывает представления о бесконечно далеком прошлом, соизмеримом с вечностью.

Исключительность горной громады подчеркивается метафорой *тропа в небо*, что подразумевает дорогу от земли в бесконечность, и здесь возможны такие сближения: *горы* – это вершина, недоступная земным жителям, это “пределы предельного”, по пути к которому можно обрести гармонию с самим собой и Природой.

Завершая анализ стихотворения, учитель формулирует вывод: благоговей перед силой и красотой гор, лирический герой ощущает собственные силы, физически и духовно обогащается. Природа заряжает его своей мощью, красотой, свежим дыханием, дает ему импульс к творчеству.

В процессе урока учитель предлагает для анализа еще одно стихотворение Файнберга. Оно иного характера, но также раскрывает образ лирического героя. Это стихотворение:

*Есть на свете один удивительный дом.
Там друзья собрались за веселым столом.*

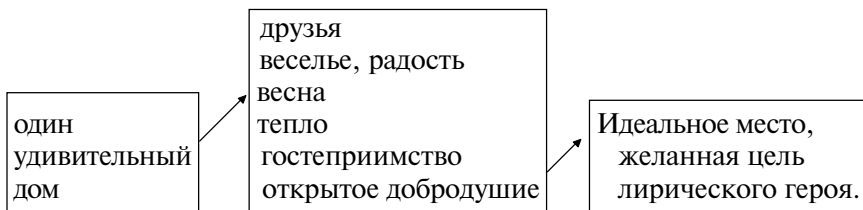
*Там в окошке весна. Там сирень и жасмин.
Кто-то песню поет. Зажигают камин.*

*Там вино на столе. Там душа не во мгле.
Дай, Господь, чтобы помнили там обо мне.*

(1997)

“*Есть на свете один удивительный дом...*” – целесообразно при анализе текста этого стихотворения вместе с учениками

выстроить схему, в которой ценность “удивительного дома” осознана с разных позиций:



Стихотворение наделяется огромной силой обобщения. 6 строк заключают 9 предложений, семантика каждого предельно ясна. Поэт обозначил в образе *Дома* главные не только для него, но и для всякого человека ценности, которые по сути являются идеалом бытия. По типу содержания – это философское стихотворение. Умение в краткой форме говорить о важном отражает своеобразие поэтической манеры Файнберга, силу его таланта.

Заключить урок можно следующими выводами, к которым приходят ученики в процессе анализа стихов:

- каждое поэтическое произведение Файнберга заключает в себе мироощущение поэта, его раздумья о мире и о себе;

- лирика поэта не укладывается в рамки какого-либо направления, но она имеет свое место в литературно-поэтическом ряду, представленном поэзией больших национальных классических традиций. В числе поэтов, чей опыт впитывал и преобразовывал Файнберг, могут быть названы Алишер Навои, Пушкин, Лермонтов, Есенин. Из поэтов-современников он ощущает творческую близость с Абдуллой Ариповым, Евгением Евтушенко, Римой Казаковой и многими другими поэтами Узбекистана и России;

- поэтическое творчество Файнберга стало вкладом в духовную культуру Узбекистана. Впитав и продолжив восточную и русскую традиции, поэт отразил в этом сплаве существенные и характерные тенденции жизни большого мира.

В заключение в качестве домашнего задания учитель может предложить ученикам самостоятельно проанализировать стихотворение Файнберга “*Детство*”.

Детство

Снег. Салазки. Переулки.

*Жизни ранняя пора.
Музыкальный дым шкатулки.
Звон резного серебра.*

*Счастье солнца и каникул.
В небо брошенный снежок.
Вкус сушеной ежевики.
Леденцовый петушок. (1978)*

Разбор текста будет осуществляться по уже знакомому методу – выстраивания содержательной структуры стихотворения в виде схемы. Можно предложить заполнить следующую таблицу образами, реалиями, которые создают образ *детства*. Даем образец в качестве примера.

Предметы	Явления природы	События	Звуки	Ощущение	Вкус
1. Музыкальная шкатулка. 2. 3.	1. Снег	1. Игра в снежки 2.	1. Музыка 2.	1. Свежесть. 2.	1. Сушеной ежевики. 2.



В пустую клетку с вопросом нужно вписать такое слово, которое объединит в себе все названные понятия, ощущения, события. Такое обобщающее слово – *счастье*. Учителю будет интересно, какие другие выводы (слова) впишут ученики. Кроме этого, ученикам можно предложить сформулировать по такой схеме свое личное представление о *детстве* и даже указать, насколько оно совпадает с *файнбергским*. Такой тип работы поможет учащимся понять, как поэту удастся, говоря о своих ощущениях и переживаниях, выразить общее и свойственное каждому читателю его стихов.



Известно, что тесты — это не только способ контроля языковых знаний и речевых умений учащихся, но и своеобразный вид упражнений, способствующих закреплению этих знаний и выработке соответствующих умений. Использование продуманной системы тестов, нацеленных на обучение учащихся продуцированию речи, служит также повышению интереса учащихся к урокам русского языка и литературы.

Ниже мы приводим примеры тестов, предусматривающих обучение учащихся продуцированию текста, чему, к сожалению, при обучении русскому языку пока уделяется недостаточно внимания.

Каждый учитель может составить подобные тесты для каждого конкретного класса и контингента учащихся.

Анализ текста в тестировании*

Прочитайте текст и выполните сформулированные ниже задания. Обратите внимание, что в некоторых вопросах может быть 1,2 и более правильных ответов.

(1) Исследователи решили, что человек зрелый руководствуется серьезными побуждениями, ребенок - импульсивен; взрослый - логичен, ребенок во власти прихоти воображения, у взрослого есть характер и определенный моральный облик, ребенок запутался в хаосе инстинктов и желаний. Ребенка изучают не как отличающуюся, а как низшую, более слабую и бедную психическую организацию. Будто все взрослые - ученые-профессора.

(2) ... взрослый - это сплошной винегрет, захолустье взглядов и убеждений, психология стада, суеверия и привычки; его жизнь сплошь, от начала до конца, безответственна! Беспечность, лень, упрямство, недомыслие, нелепости, безумство и пьяные выходы взрослых...

(3) ... И детская серьезность, рассудительность, уравновешенность, солидные обязательства, опыт в своей области, капитал верных суждений и оценок, полная такта умеренность требований, тонкость чувств, безошибочное чувство справедливости.

Каждый ли из нас обыгрывает ребенка в шахматы?

Януш Корчак

* Русский язык / Пособие по подготовке к тестированию. - М.: Центр тестирования, 2003. - С.116-117.

I. Какой из следующих афоризмов наиболее полно выражает основную мысль текста и мог бы служить эпиграфом к нему?

- 1) “В игре детей есть часто смысл глубокий”. Шиллер.
- 2) “Если бы только родители могли представить, как они надоедают своим детям”. Б.Шоу.
- 3) “Отношения между родителями столь же трудны и драматичны, как отношения между любящими”. Моруа.
- 4) “Детей нет, есть люди”. Лабрюйер.

II. Какое слово можно поставить на месте многоточия в начале абзаца 2?

- 1) между тем
- 2) ибо
- 3) в то время как
- 4) следовательно
- 5) потому что

III. Каковы смысловые отношения между частями выделенного сложного предложения?

- 1) уступительные
- 2) дополнения
- 3) пояснения
- 4) противопоставления
- 5) условия - вывода

IV. Синонимом к слову *зрелый* в данном тексте является слово

- 1) созревший
- 2) взрослый
- 3) образованный
- 4) спелый
- 5) пожилой

V. Антонимами в данном тексте являются слова

- 1) ребенок - взрослый
- 2) рассудительность - такт
- 3) логичный - импульсивный
- 4) начало - конец
- 5) низший - бедный

VI. Высокую (книжную) стилистическую окраску в этом тексте имеет слово (словосочетание)

- 1) руководствоваться
- 2) импульсивный
- 3) власть
- 4) психическая организация
- 5) упрямство

VII. Какое слово употреблено в тексте в прямом значении?

- 1) запутаться (в хаосе инстинктов)
- 2) винегрет (взглядов, суждений)
- 3) недомыслие
- 4) тупое (упрямство)
- 5) капитал (суждений)

VIII. Какое средство выразительности использовано в абзаце 2?

- 1) олицетворение
- 2) метафора
- 3) эпитет
- 4) сравнение
- 5) метонимия

IX. Какое средство выразительности речи использовано в абзаце 1?

- 1) инверсия
- 2) оксюморон (соединение несоединимых понятий)
- 3) антитеза
- 4) риторическое восклицание
- 5) парцелляция (членение одного предложения на ряд отдельных предложений).





ИСПОЛЬЗУЙТЕ ЭТИ МАТЕРИАЛЫ

Игры на уроке французского языка

Б.Я.Имамова, преподаватель УзГУМЯ

Общеизвестно, что игра - прекрасное средство для повышения эффективности и качества занятия.

В процессе игры активизируется мыслительная и речевая деятельность учащихся, формируются и развиваются общеучебные умения (слушать и понимать, воспроизводить информацию; критически относиться к ней; давать ей оценку; высказывать свое мнение, подтверждая его фактами и примерами). Игры способствуют пробуждению интереса к иностранному языку, развитию речевого творчества и умения нестандартно и оригинально мыслить.

Мы предлагаем несколько разных игровых заданий по французскому языку, которые можно использовать как на уроке, так и на внеурочных занятиях.

I. Экспресс-викторина.

Преподаватель делит учащихся на три группы, каждой группе по очереди задаются вопросы, на которые надо отвечать без промедления; если ответа нет, вопрос задается другой группе, отвечают разные участники. Побеждают те, у кого окажется больше правильных ответов.

Приблизительный перечень вопросов:

1. *Comment vous appelez - vous? (Как вас зовут?)*
2. *Qui êtes - vous? (Кем вы являетесь?)*
3. *D'où êtes - vous? (Где вы живете?)*
4. *En quelle année êtes - vous? (Сколько вам лет?)*
5. *Dans quels pays parle-t-on français? (В каких странах говорят на французском языке?)*
6. *Où se trouve la France? (Где находится Франция?)*
7. *Nommez les frontières de la France? (Назовите, с чем граничит Франция?)*

8. *Quelles villes françaises connaissez-vous? (Какие французские города вы знаете?)*

9. *Avez-vous visité la France? (Вы посещали Францию?)*

10. *Quel est le régime politique de la France? (Какой политический режим во Франции?)*

11. *De quel couleur est le drapeau français? (Какого цвета французский флаг?)*

12. *Quelle est la superficie de l'Ouzbékistan? (Какова площадь Узбекистана?)*

13. *Combien d'habitants y a-t-il en Ouzbékistan? (Сколько жителей в Узбекистане?)*

14. *Quand l'Ouzbékistan est devenu indépendant? (Когда Узбекистан стал независимым?)*

15. *Quand a été adoptée la Constitution de notre République? (Когда была принята Конституция нашей республики?)*

Блок вопросов должен быть разделен на три подтемы: 1) сведения о личности отвечающего; 2) сведения о Франции; 3) сведения об Узбекистане. Если учащийся владеет страноведческим материалом и его лексический запас разнообразен, то ответить на эти вопросы ему не составит труда. При этом важно учитывать, что быстрота в экспресс-викторине должна быть решающим критерием оценки ответов.

II. Родственные узы.

Преподаватель вызывает нескольких студентов и предлагает им вообразить себя одной большой семьей. Выбираются отец, мать, сын, дочь, бабушка, дедушка, тетя, дядя, двоюродные братья и сестры. Сначала преподаватель задает “членам семьи” вопросы общего плана. Например:

- *Comment est votre famille? (Какая у вас семья?)*

- *Combien êtes-vous? (Сколько вас?)*

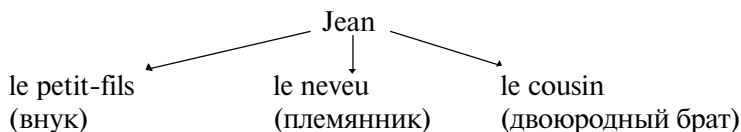
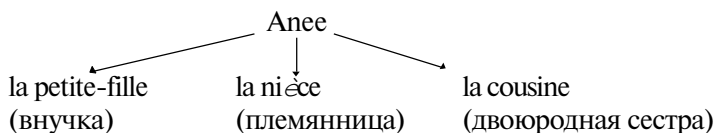
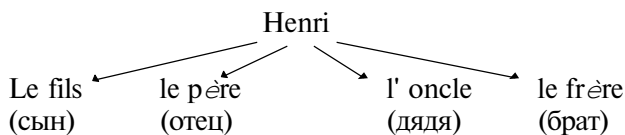
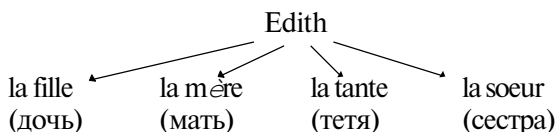
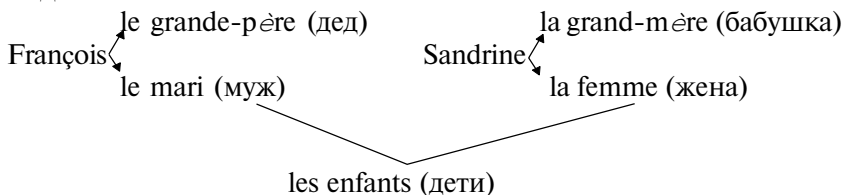
- *Combien de frères et de soeurs avez-vous? (Сколько у вас братьев и сестер?)*

- *Quel âge ont vos parents? (Сколько лет вашим родителям?)*

- *Où travaillent - ils? (Где они работают?)*

Далее каждый “член семьи” должен себя идентифицировать по отношению к своим родственникам. Это позволит вовлечь каждого студента в игровой процесс, стимулируя его мыслительную и речевую деятельность.

Родственные связи можно показать на схеме:



III. Путешествие по городу.

Знание иностранного языка в первую очередь помогает путешественникам ориентироваться в незнакомой стране, в чужом городе. Чтобы у учащихся выработалась пространственная ориентация, т.е. умение не заблудиться в незнакомом городе, предлагается следующее игровое решение: на доске вывешивается карта города, на которой схематически обозначены основные улицы, дороги, скверы, парки и т.п.

Студентам предлагаются задания:

- 1) показать на карте те места, которые они хотели бы посетить;

- 2) рассказать о городе и его достопримечательностях;
- 3) описать один из объектов города (театр, проспект, спорт-комплекс и т.д.).

Данные задания выполняются при участии “гида”. Гидом может выступить преподаватель, который рассказывает о городе или описывает его на родном языке, а учащиеся синхронно переводят все фразы на французский.

Вот несколько вариантов:

1. Текст-описание:

Этот город находится на побережье океана. С северной стороны его окружают горы. Здесь очень живописные места. Город имеет богатую историю, которая запечатлена в его достопримечательностях. Старинные замки, богатые виноградники, чистые водоемы привлекают внимание туристов. Архитектурные памятники прекрасны и величественны. Современные здания просты, но построены со вкусом. Многочисленные аллеи и скверики позволяют жителям и гостям города отдохнуть от полуденной духоты, ведь климат здесь очень жаркий.

2. Текст-указатель:

В центре города находится большой парк. Справа от него расположена мэрия, слева — музей искусств. В восточной части города стоит памятник его основателю, в двухстах метрах в сторону океана можно увидеть корабль, на котором он приплыл в эту местность. На окраине города была построена высокая башня, а слева от нее стоит маленькая часовня, они символизируют высоту и чистоту помыслов жителей.

3. Текст-ситуация:

Мы находимся около театра, скоро начнется спектакль. К парадному входу съезжаются автомобили. Театр освещается со всех сторон, и поэтому здание похоже на сказочный дворец. Зрители подходят к театру и пешком, по большой аллее. Красиво одетые, они подходят к лестнице, расположенной чуть левее от входа, поднимаются по ней и заходят в фойе. Двери, окна и колонны театра величественны. Вокруг театра становится шумно и многолюдно.

Рассказ о городе, демонстрация на карте его улиц и сооружений позволят учащимся почувствовать себя настоящими туристами, что благотворно повлияет на их память и речевые

навыки, ведь игровая ситуация снимает напряжение в запоминании и употреблении сложных речевых оборотов. Студенты делятся на три группы, каждой из которых предлагается один вид текста. Отвечают учащиеся, дополняя друг друга. Выигрывает группа, лучше всех выполнившая задание.

IV. Мозаика.

В изучении иностранного языка большое значение имеет не просто запоминание новых слов, фраз, выражений, но и их графическое оформление. Правильное написание иностранного слова должно постоянно стимулироваться учителем, только так студент полноценно овладеет языком. Чтобы тренировать визуальную память, мы предлагаем взять один тематический ряд, например, названия отраслей науки, и каждое слово предъявить в хаотичном порядке. Учащиеся должны угадать слова и восстановить правильный буквенный строй.

1) p	e	u	2) h	i	m
i	y	q	e	c	i
s	h				

3) t	t	a	4) é	i	a
r	e	l	h	g	e
t	u	é	r	p	o
i	r		g		

5) r	t	6) o	b	g	
o	i	i	i	e	l
s	e	h	i	o	

Ответы: 1) physique; 2) chimie; 3) littérature; 4) géographie; 5) histoire; 6) biologie.

V. Игровой тест.

Знание иностранного языка подразумевает и знание иностранной литературы. Студенты должны понимать неадаптированный текст классических произведений, т.к. чтение (наряду с говорением и аудированием) развивает умение воспринимать текст не только на слух, но и в письменном виде. Как известно, чтение иностранной литературы бывает двух видов: 1) чтение текстов с целью усвоения их основного содержания; 2) чтение

текстов с целью извлечения определенной информации. Текстовый материал при этом позволяет реализовать воспитательные, развивающие и общеобразовательные цели.

Прежде чем дать задание прочитать то или иное произведение, преподаватель должен выяснить литературные предпочтения учащихся, ведь заинтересованность в произведении делает процесс чтения более продуктивным. Можно провести небольшие игровые тесты, ответы на которые покажут, что знают и читают учащиеся из французской литературы. Например, учащимся объявляется, что следующие тесты охватывают произведения трех писателей, имена которых следует определить:

1. Le Bourgeois gentilhomme
 - a) Jules Verne
 - б) Molière
 - в) Victor Hugo
2. Voyage au centre de la Terre
 - a) Jules Verne
 - б) Molière
 - в) Victor Hugo
3. Le Tartuffe
 - a) Jules Verne
 - б) Molière
 - в) Victor Hugo
4. Les Misérables
 - a) Jules Verne
 - б) Molière
 - в) Victor Hugo
5. L'Homme qui rit
 - a) Jules Verne
 - б) Molière
 - в) Victor Hugo
6. Vingt Mille Lieues sous les mers
 - a) Jules Verne
 - б) Molière
 - в) Victor Hugo

Таким образом, игровые и познавательные задания сделают уроки французского языка более насыщенными и интересными.

Занимательность на уроках русского языка

Г.Минниханова, учитель школы-интерната №1 г.Шаргуна Сариасийского района Сурхандарьинской области

Использование на уроках русского языка занимательного материала способствует стимулированию познавательного интереса учащихся к урокам русского языка.

Занимательные задания я обычно подготавливаю к уроку на карточках, которые раздаю учащимся с высоким уровнем знаний для самостоятельной работы, пока проверяю самостоятельно выполненные домашние задания и провожу упражнения с учащимися со средним и слабым уровнем знаний.

Вот, например, образцы карточек, которые я использую при работе с учащимися 5 класса.

Карточка №1. Составьте предложения из слов, данных в начальной форме, не меняя их порядка.

По, двор, бежать, кот в зубы, у, кот, быть, мышь.

У, мы, жить, коза, она, звать Милка, у, Милка, большой, рога. Мы, кормить, наш, коза, трава, Милка, дать, мы, молоко.

Карточка №2. Прочитайте слова. Соберите из них предложения.

а)

б)

в)

Карточка №3. Прочитайте предложения. Найдите в каждом предложении лишнее слово, противоречащее его смыслу.

1. Маленький Саша весело заплакал. 2. По дороге полз колючий гладенький ёжик. 3. Зайчик перепрыгивал через пеньки, кустики черники, сосны.

Карточка №4. Запишите, вставляя пропущенные буквы.

а) В ...г...р...де п...спели п...мид...ры.

К...ля взял к...рзинку и с...брал п...мид...ры.

б) У Т...ни были х...р...шие к...сы.

Дев...чк... з...плел... в...л...сы в ...дну к...су.

Карточка №5. Восстановите стихотворение, вставляя из слов, данных в справке, нужное в рифму.

1. Светло-рыжие

- 2 Повернули к нам ...,
- 3 Не бодают, ...,
4. А ныряют и ... (Е.Серова)

Слова для справки: *бочки, бычки, молчат, не мычат.*

Карточка №6. Восстановите стихотворение, дописывая окончания слов.

Блекнут трав... Дремлют хат...

Рош... вспыхнули вдали.

По незрим... канат...

Протянулись журавл...

Гаснет день. За косогор...

Разливается закат.

Звонк... месяц выйд... скоро

Погулять по крыш... хат.

Карточка №7. Из данных предложений соберите текст “Футбольный матч”

Следует ловкий удар.

Игра началась.

Мяч стремительно летит в ворота.

Мяч катится по полю.

Карточка №8. Дополните слова, вставляя вместо точек пропущенную букву. Измените их так, чтобы они отвечали на вопрос “Что мы делаем?”

с...деть л...чить стро...ть

ч...тать б...жать выполн...ть

п...сать л...тать сп...ть

Карточка №9. Прочитайте пословицы, вставляя вместо точек нужные слова из данных в справке.

1. Книги ... - мир
2. Цыплят по осени
3. Слово ..., как узлом
4. Дружба правдой
5. Поспешишь - людей

6. Трудом Родину ..., трудом ее... .

Слова для справок:

крепнет, читаю славим,
насмешись, скажешь, открываю
украшаем, завяжешь,
считают,

Карточка №11. Подберите к каждому слову из левого столбика его синоним из правого столбика.

Баловать,	повесить голову,
загрустить,	дать по шапке,
бездельничать,	класть зубы на полку,
голодать,	гладить по головке,
запомнить	зарубить на носу,
прогнать	бить баклуши.

Практика показывает, что использование подобного материала помогает учащимся открыть для себя что-то новое, неожиданное в обычном учебном материале, в обычном тексте.

Учащиеся внимательно присматриваются к словам, запоминают их написание, активно работают со словарем.

Тесты по лексике для школ с узбекским языком обучения

Ш.С.Уруов, учитель школы №4, г.Зарафшан

1. В каком варианте ответов слово **тяжелый** употребляется в переносном смысле?

- а) тяжелый ящик
- б) тяжелый характер
- в) тяжелый груз

2. К фразеологизму **Тилни тиймоқ** подберите аналогичный из русского языка:

- а) держать себя в руках
- б) сдерживать свое слово
- в) держать язык за зубами

3. Укажите антоним к слову **вдали**:

- а) близко
- б) рядом
- в) вблизи

4. В каком варианте ответов выделенное слово употреблено в переносном значении?

- а) голубое море
- б) серебряное украшение
- в) теплая встреча

5. Укажите ряд, в котором находятся слова-синонимы

- а) трудолюбивый, ленивый
- б) хитрый, коварный
- в) жестокий, жадный

6. Найдите предложение с фразеологизмом.

- а) Вокруг было так темно, хоть глаза выколи.
- б) Я приехал ночью и собирался найти место для ночлега.
- в) Сенья решил не спешить, хоть времени на раздумье оставалось совсем немного.

7. Найдите словосочетание, где выделенное слово употреблено в прямом значении

- а) горячая вода
- б) горячее сердце
- в) горячая линия

8. Найдите синоним фразеологизма **рукой подать**

- а) очень близко
- б) далеко
- в) очень далеко

9. Фразеологизмы - это ...

- а) устаревшие слова
- б) новые слова
- в) устойчивые сочетания слов

10. В какой строчке фразеологические обороты синонимичны?

- а) где раки зимуют, на своих двоих
- б) бить баклуши, работать спустя рукава
- в) родимые пятна, показать пятки

11. Синонимы - это ...

- а) слова, противоположные по значению
- б) слова, близкие по значению
- в) новые слова в языке

12. Найдите слово заменяющее фразеологизм **делать большие глаза**

- а) молчать
- б) поперхнуться
- в) удивиться

13. Найдите словосочетание, употребленное в прямом значении

- а) золотые листья

б) золотые кольца

в) золотые слова

14. Найдите фразеологизм, являющийся продолжением фразы
“*Это надо сделать обязательно, ...*”

а) слово в слово

б) палец о палец не ударив

в) во что бы то ни стало

15. Найдите предложение с антонимами

а) У умелого и руки не болят.

б) На черной земле белый хлеб родится.

в) Кто не любит детей, тот никого не любит

Урок-игра по русскому языку в 5 классе

Г.Ю.Харратова, учитель Специальной республиканской гимназии социального направления

Использование игровых упражнений позволяет в легкой и непринужденной форме развить у учеников навыки устной и письменной речи, научить применять полученные знания на практике. В игровых ситуациях учащиеся учатся правильно и красиво выражать свои мысли, усваивают формы русского речевого этикета. Занимательные задания и конкурсы делают урок более интересным, а сложную тему - доступной и легкоусвояемой, что благотворно влияет на качество и продуктивность учебного процесса. Поэтому в своей практике я часто использую игры не только для повторения и закрепления материала предыдущего урока, но и для знакомства с новым материалом.

В данной статье хочу поделиться опытом использования игр на уроках в 5 классе. В конце третьей четверти для повторения темы 12¹ использовала следующие игровые задания:

1. **Вопросно-ответная перекличка.**

Класс разделила на две группы. Каждой группе раздала заранее опечатанные листы с текстом “**Весна**”. *Весна - прекрасное время года. Весенние месяцы, - март, апрель, май - теплые и солнечные. Весна в нашу республику приходит рано: в конце февраля-начале марта. Земля покрывается травой и цветами. Начинают цвести плодовые деревья: урюк, яблони, груши. Но весной погода не всегда солнечная, иногда идет дожди. Из теплых стран прилетают перелетные*

птицы: журавли, аисты, дикие гуси и утки. Главные праздники весны - 8 Марта и Навруз, они символизируют красоту и обновление.

Учащиеся первой группы должны были по тексту задавать вопросы второй группе, а второй группы – отвечать на них. Были заданы вопросы:

- Когда приходит весна в Узбекистан?
- Какие месяцы весенние?
- Какие плодовые деревья расцветают в это время года?
- Какая бывает погода весной?
- Какие весенние праздники вы знаете?
- Когда отмечается Навруз?
- Какие перелетные птицы прилетают к нам из теплых стран?
- Какое время года предшествует весне?
- А какое наступает после нее?

2. Доскажи слова. Открывается закрытая часть доски, где в два столбика (по пять строк в каждом) записано следующее стихотворение.

Знайте

*Знайте, не бывает лодки без рек...,
Праздника - без песн..., хлеба - без мук...,
Дождика - без туч..., розы - без шип...,
Сказок - без начал..., леса, - без гриб...,
Знайте, не бывает моря без волн...,
Шутки - без улыбок..., марта - без весн...,
Летчиков - без неб..., кузниц - без подк...,
Школ - без перемен..., драк - без синяк...,
Знайте, не бывает дружбы без друз...,
Лестниц - без ступен..., дома - без двер... .*

Каждая группа по строчке по очереди выразительно читает свою часть стихотворения, договаривая окончания слов. Побеждает ряд, не допустивший ни одной ошибки.

3. Волшебное дерево.

На доске вывешивается плакат с изображением дерева с голыми ветками. На стол ставится коробка с листочками, на которых написаны слова с предлогами *по* и *к*. В словах пропущены окончания. Учащиеся должны дописать окончания и листочки с предлогом *по* прикрепить на левые ветки, с *к* – на правые. Выигрывает команда, которая выполнила задание быстрее и без ошибок.

- по улиц...*
- по комнат...
- к врач...
- к завод...

- по лес...
- по пол...
- по класс...
- по календар...
- по дорог...
- по мор...
- по стадион...
- по коридор...
- по парк...
- по дом...
- по асфальт...
- по круг...
- по маршрут...
- к Ол...
- к магазин...
- к стол...
- к доск...
- к теб...
- к микрофон...
- к двер...
- к машин...
- к дерев...
- к собак...
- к друг...
- к ребят...
- к друзь...

4. Кому сколько лет?

Эта игра тоже проводится как вопросно-ответная переключка между группами при повторении материала темы 30.² Учащиеся первой группы задают другой группе вопросы о возрасте членов семьи, родственников, знаменитостей, известных артистов и т.д. Участники второй группы отвечают на вопросы. Затем роли меняются. Выигрывает группа, которая не допустила или допустила меньше ошибок.

Кроме предыдущей игры, где проверяются устные ответы, я провожу и следующую игру, способствующую развитию письменных способностей учащихся.

На одной стороне доски даю по 4 примера для каждой группы, где учащиеся должны дописать окончания слов, записать словами цифры и употребить слова *год, года* или *лет*.

волк... 21 (...)	зме... 17 (...)	
попуга... 3 (...)	кошк... 4 (...)	
собак... 6 (...)	медвед... 5 (...)	(год, года, лет)
слон... 2 (...)	лис... 1 (...)	

На дом задаю творческую работу “Моя семья”, в которой, рассказывая о родных, ученики должны написать все данные о возрасте членов своей семьи и родственников с записью цифр словами.

¹ Р.Т.Талипова. и др. Русский язык. Учебник для 5 класса. – Т.: Шарк, 2005. – С.69.

* Все примеры названы учениками.

² Там же. - С.158.

2006 ГОД - ГОД БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ И МЕДИЦИНСКИХ РАБОТНИКОВ

Благотворение - это желание добра, соединенное с волей и возможностью творить благо народу. Оно является одним из постулатов многих религий.

У каждого народа есть великие благотворители, создатели, оставившие глубокий след в его истории.

Таким примером в истории узбекского народа является созидательная и гуманистическая деятельность великого Алишера Навои.

В русской истории и культуре немало примеров благотворения, но, пожалуй, наиболее яркий – Павел Третьяков, совершивший настоящий подвиг благого творения для грядущих поколений, для мировой и русской культуры.

Открывая новую рубрику, мы предлагаем нашим читателям статью об этом замечательном человеке.

Павел Третьяков*

И.Ненарокова, искусствовед, член Союза писателей России

“Дай Бог всякой православной душе достигнуть такой памяти”.

И.И.Толстой, вице-президент Академии художеств.
Из письма на смерть П.М.Третьякова

Четвертого декабря 1898 года ушел из жизни человек, сослуживший России великую службу. Человек, имя которого знали все. Его произносили с глубочайшим почтением и неизменным восхищением. А письма, получаемые им в большом количестве, доходили без конкретного адреса, а просто с надписью: Москва, Павлу Михайловичу Третьякову. В течение всей своей жизни хозяин дома в Лаврушинском переулке создавал

* Перепечатка из журнала "Уроки литературы". №2 за 2006 г. – С.1-4.

общедоступный национальный художественный музей. “Писал” своим собранием историю русской живописи, всячески содействуя ее развитию.

Всепоглощающая любовь к искусству и любовь к людям - главное, что отличало Третьякова. Не случайно потеря этого во многом уникального человека больно отозвалась в душах не только близких, но и великого множества людей, особенно людей искусства. “Чувство такое - точно кого-то родного потерял”, - писал в те дни В.Васнецов. “Я потерял в нем такого друга, такой художественный устой, не материальный, а нравственный, что чувствую себя как бы подстреленным”, - В.Поленов. “Убит и не владею собой”, - И.Остроухов. Действительно, пожалуй, не было тогда в Москве человека, пользовавшегося столь безоговорочным уважением самых разных людей.

В морозный зимний день седьмого декабря - день похорон Павла Михайловича - к его дому в Замоскворечье шел нескончаемый людской поток. Москва провожала в последний путь своего Почетного гражданина. После отпевания в церкви святого Николая Чудотворца в Толмачах траурная процессия - сотни и сотни людей - двинулась мимо созданной им знаменитой галереи к Малому Каменному мосту, затем по Якиманке мимо мест, где прошло его детство, потом по Донской - мимо Училища глухонемых, попечителем которого он был, - на Даниловское кладбище.

Процессия растянулась на большое расстояние. Всю дорогу (путь неблизкий) художники, меняясь, несли гроб с телом Третьякова на руках. Шли Васнецов, Поленов, Репин, Неврев, Левитан, Остроухов, Серов, Архипов, Коровин, Касаткин... всех не перечислить, шли профессора Училища живописи и профессора Университета, архитекторы, преподаватели и ученики коммерческих училищ, купцы, приказчики, биржевики, крупные промышленники и финансисты, чуть ли не вся московская Дума, коллекционеры и меценаты, студенты и просто обыватели и, конечно, вся обширная родня, среди которой, кроме Третьяковых, известнейшие фамилии: Боткины, Мамонтовы, Рукавишниковы. На кладбище не произносили официальных речей, зная, что Павел Михайлович их

не любил. Просто очень долго стояли в скорбном молчании. Художники ушли от могилы последними, когда уже совсем стемнело. “У всех было... сознание утраты незаменимой, что-то вдруг оборвалось в жизни общественной...” - говорилось в “Московских ведомостях”.

“Ныне опустили в могилу на Даниловском кладбище Павла Михайловича Третьякова, одного из больших людей, да, пожалуй, самого большого человека в Москве. Да и в Москве ли одной? - записал вечером того дня профессор Университета, создатель другого музея - Изящных искусств - И.В.Цветаев. Его деяния служат украшением и гордостью всей России... Где же причина такой удивительной репутации этого человека? Она заключается в верности служения принятой на себя задаче, которую он поставил выше всех остальных интересов и забот жизни... Мир его праху, радости его чистой и светлой душе и заслуженная слава его почтенному имени!”

Читая бесчисленные высказывания современников, прославлявших тихого, застенчивого купца-коллекционера, как огня боявшегося всякого восхваления, всяческой рекламы, невольно задаешься вопросом: в чем же заключается феномен Третьякова? Почему все в один голос считали его чуть ли не самым достойным человеком в Москве, а дело, которому он посвятил жизнь - создание национальной художественной галереи, - называли не иначе, как подвигом? Ведь были в Москве люди неизмеримо более богатые, чем Третьяков, да и коллекции собирали многие и до него, и одновременно, и после. Почему же именно Павел Михайлович остался для всех нас коллекционером и меценатом номер один?

Это о нем другой купец и коллекционер А.Бахрушин сказал: “Дай нам Бог (да и всем нациям тоже) побольше П.М.Третьяковых, это - соль земли, это - лучшие люди нации”. А ведь Третьяков как купец и финансист был прижимист, серьезно относился к деньгам, торговался с художниками за каждый рубль, и тем не менее именно ему они уступали свои картины дешевле, лишь бы попасть в его галерею. Художественный критик В.Стасов говорил Павлу Михайловичу, что те, кто поначалу обижался на него за это, просто не сознавали всей гран-

диозности задачи, поставленной коллекционером, “они не понимали, что этим “торгашеством” Вы не какую-то мелкую душонку удовлетворяли, а сэкономили и сберегали силы для своего высокого, бескорыстного, великодушного, патриотического и исторического подвига: национальной коллекции!” Так почему же именно его деяния были названы подвигом?

Николай Рерих писал, что в Оксфордский словарь, по его мнению, следовало бы включить “непереводимое, многозначное, русское слово *подвиг*. Героический поступок, доблесть, славное деяние его не исчерпывают. Оно шире, чем просто движение вперед, чем достижение. *Подвиг* означает движение, терпение и знание, знание, знание”. Именно такой подвиг - славное деяние, основанное на знании, ежедневном труде, на неустанном терпеливом движении вперед к намеченной цели, - и совершил Павел Михайлович Третьяков. Подвиг, который, в отличие от воинского, редко встречается в России.

“Увы, нас не хватает на невзрачный подвиг будничной ежедневности. К несчастью, это наш национальный недостаток, - писал в свое время И.С.Аксаков, писатель и крупный общественный деятель. - В нас редко, очень редко встречается... выдержка, настойчивость, упорство в достижении цели”. Павел Третьяков явил собой пример такого редкого, самоотверженного, бескорыстного деятеля. Поставив еще в молодости перед собой цель, он почти столетия последовательно, неуклонно, шаг за шагом шел к ее достижению.

Ему не исполнилось еще 28 лет, когда он составил первое завещание. Оно помечено маем 1860 года. Весь капитал, доставшийся ему после смерти отца, он, будучи еще холостым, равно поделил между братом и сестрами. Об остальных, нажитых им самим средствах, написал: “Капитал же сто пятьдесят тысяч р. серебром я завещаю на устройство в Москве художественного музея или общественной картинной галереи... (я забыл упомянуть, что желал бы оставить национальную галерею, т.е. состоящую из картин русских художников)...”

В ту пору многие покупали картины. Но для большинства это было данью моде или помещением капитала. Солдатенков, Хлудов, Мазурин, Д.Боткин и другие собирали без всякой систе-

мы, для своего удовольствия. Из старших современников только Ф.Прянишников и П.Свиньин создали свои галереи русской живописи. Но в 1860 году Ф.Прянишников (знакомство с которым и подтолкнуло Третьякова к собирательству) уже перестал пополнять собрание, а Свиньин давно распродал коллекцию. Хорошее собрание русских картин было еще у Кокорева. Тот даже открыл через два года (в 1862-м) свой музей, но вскоре разорился и так же, как Свиньин, вынужден был все продать. Осуществление мечты о создании большого, серьезного музея отечественной живописи, представляющего ее развитие во всей полноте, оказалось по плечу лишь одному человеку - Павлу Третьякову.

Только он, едва начав собирать (первая картина, заказанная им для своей галереи в 1856 году В.Шильдеру, имела вполне символическое для его замысла название "Искушение"), сразу же решил, что создаст музей для всей Москвы, для всей России. Что весь свой капитал, нажитый неустанным трудом, отдаст людям в виде лучших произведений лучших русских художников. Наверное, такое решение - потратить деньги не на себя и семью, а для какого-то абстрактного общества, не могло спокойно быть принято близкими. Потому и написал купец в завещании: "Более всех обращаюсь с просьбой к брату Сергею; прошу вникнуть в смысл желания моего, не осмеять его, понять, что для не оставляющего ни жены, ни детей, и оставляющего мать, брата и сестер, вполне обеспеченных, для меня, истинно и пламенно любящего живопись, не может быть лучшего желания, как положить начало общественного, всем доступного хранилища изящных искусств, принесущего многим пользу, всем удовольствие".

Ни на день в течение всей дальнейшей жизни не покидала его мысль о необходимости выполнить задуманное. Его не останавливали огромные сложности, встречавшиеся на избранном пути. Они лишь заставляли его еще больше внутренне собираться, еще серьезнее изучать русскую и мировую живопись, пополнять свои знания (каждый год, обычно осенью, уезжал он на месяц в Европу и последовательно знакомился с музеями Германии, Франции, Италии, Испании и других стран,

посещал все выставки и аукционы). Нечего и говорить, что в России он за четыре с лишним десятилетия не пропустил ни одной выставки (передвижной, академической, Общества любителей художеств, учеников Училища живописи и других). Он выработал поразительный художественный вкус, “абсолютный”, как считали сами художники. Но все, нравившееся ему или важное для коллекции (порой даже в ущерб собственному вкусу), он, естественно, купить не мог. Потому долго и тщательно вел отбор картин, будучи вынужден рачительно расходовать каждый рубль. И позже, когда появилась семья, он ничего не изменил в своей жизни, не отступил от цели. К счастью, жена его, Вера Николаевна, урожденная Мамонтова, прекрасно понимала и полностью одобряла деятельность мужа; редкостно счастливый брак, безусловно, помогал ему.

Делая иногда уступки жене и дочерям в приобретении нарядов, он всю жизнь был очень строг к себе самому. Никакой роскоши, да что там роскоши, просто ничего лишнего для себя в еде (любил щи и кашу), в одежде (всю жизнь, подолгу носил сюртуки одного покроя). Ни одной попусту потраченной минуты (ни в гости лишний раз, никаких пустых развлечений, даже отдыха себе толком не давал). Пунктуален был донельзя (с ранней юности до смертного часа каждая минута была расписана, близкие проверяли по нему часы). Беспременно честен (по словам В.Стасова, “рыцарски честный характер”; все купечество знало, что “слово его крепче документа”). Великий труженик (как писал финансист А.Рихау, “Павел Михайлович вставал одним из первых в Москве и просиживал... до часу ночи”).

Да, он работал на износ, боялся не успеть, не суметь свершить начатое. И при этом его аскетизм, педантизм, фанатичное трудолюбие не были искусственно придуманным образом жизни. Они были порождением глубокого внутреннего благородства, редкостной скромности, взыскательности к самому себе. Они были порождением высочайшей нравственности. А в остальном ему совсем не чуждо было все человеческое. Он познал большую любовь, радость общения с детьми (четыре дочери и два сына), горе при рождении больного мальчика; был

безутешен, потеряв очень талантливого восьмилетнего сына Ванечку - предполагаемого наследника его дела; страшно волновался, когда кто-то опережал его при покупке намеченной картины; как ребенок, бывал счастлив, если удавалось купить пусть дорогое, но такое желанное полотно. Обычный человек, просто очень хороший, совестливый, каких, увы, крайне мало.

“Человек высоких нравственных принципов, он оказывал и на художников глубокое, облагораживающее влияние, вдохновляя их на все лучшее”, - читаем в одном письме, подписанном М.Нестеровым, С.Малютиным, А.Васнецовым, А.Архиповым... Та же мысль проходит во многих воспоминаниях и дневниковых записях людей из мира коммерции, профессуры и пр. Именно в высочайшей нравственности заключался феномен Павла Третьякова; “человека с такой репутацией прямо единицы в России” (слова Н.Поленовой).

Как можно больше давать людям, как можно меньше брать самому. Эту позицию он не единожды отстаивал в разговорах и письмах. Но наиболее четко выразил свой главный жизненный принцип в письме к самой близкой ему по духу дочери Саше (А.П.Боткиной), написанном в марте 1893 года: “Моя идея была с самых юных лет наживать для того, чтобы нажитое от общества вернулось бы также обществу (народу) в каких-либо полезных учреждениях; мысль эта не покидала меня никогда во всю жизнь”.

Интересно, что далее он написал: “При таких взглядах, может быть, мне не следовало бы жениться”. Моральный вопрос - вправе ли он тратить большую часть своих доходов на галерею, имея семью, волновал его всегда. Еще в 1876 году он писал И.Крамскому: “Раз есть семья, то постоянно жди препятствий к исполнению самых неотложных предприятий, и потому, если кто может ради идеи все другое, самое близкое сердцу отодвинуть на второй план - пользуйся первой удобной минутой и не оглядывайся”. Он тщательно продумал этот трудный для совести вопрос и утвердился в следующем решении (о котором говорил в письме к Саше 1893 года): “Для родителей обязательно дать детям воспитание и образование и вовсе не обязательно обеспечение”. И еще: если уж дать обеспече-

ние (что он, разумеется, и сделал), то оно “должно быть такое, какое не позволялось бы человеку жить без труда”. В свое время, решившись жениться, он принял на себя нравственную обязанность оставить каждому из своих детей капитал в размере того, который он сам получил от отца (потом он увеличил эту сумму вдвое). А о том, сколько еще тратилось на благотворительные дела, можно написать целую книгу, причем большинство этих добрых дел было известно лишь близким (а многое и вовсе открылось только после его смерти). Вот и работал он с утра до ночи, чтобы и семье обеспечить достойное существование, и помогать разным людям и обществам, и при этом ни на шаг не отступить от главной своей цели - создания общенародной национальной галереи.

“Молчаливый, скромный, как бы “одинокий”, без какой-либо аффектации Павел Михайлович делал свое дело. Оно было потребностью его сердца, гражданского сознания, большой любви к искусству своей Родины”, - писал художник Нестеров. По продуманности, широте и тщательности выполнения поставленной задачи с Третьяковым (ни до него, ни после) не мог сравниться ни один русский коллекционер. Галерея росла и росла. Она включала все лучшее, писанное его современниками (особенно любимыми им передвижниками) Перовым, Саврасовым, Ге, Крамским, Васильевым, Маковским, Верещагиным... А также все, что смог достать из академической и романтической живописи XVII - первой половины XIX века - Левицкого, Боровиковского, Алексея Щедрина, Брюллова... Работы нового поколения художников, увлекшихся пленэрными поисками, - Левитана, Серова, Коровина, Остроухова, Архипова, Нестерова... Древние иконы. Акварели и рисунки. Сколько раз он достраивал свою галерею. Сколько долгих часов провел в раздумьях о наилучшей развеске картин, перевешивая и добываясь еще более выгодного места и освещения для каждой.

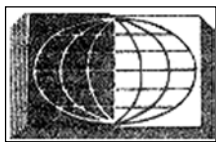
Уже в 1874 году он стал пускать в галерею посторонних посетителей, в 1881 вообще сделал доступ свободным, в 1892 подарил свою галерею родной Москве вместе с коллекцией умершего брата, оставшись пожизненным попечителем. Соби-

рал галерею для народа, народу и передал. Из каталога, изданного им, явствовало, что галерея имела тогда 22 зала, в которых размещалось 1287 картин, более 500 рисунков, 10 скульптур русской школы и 83 картины и рисунка иностранных живописцев, собранных Сергеем Михайловичем Третьяковым.

Однако, подарив галерею городу, Третьяков не перестал покупать для нее произведения, тратя иногда до 30 тысяч рублей в год (в то время как городская Дума выделила на ежегодные приобретения всего 5 тысяч рублей). Он считал это своей прямой обязанностью, хотя галерея и стала общественной. Его долг, по его убеждению, состоял в том, чтобы продолжать начатое дело до последнего вздоха. Теперь он с еще большей тщательностью отбирал полотна в коллекцию, чаще советовался с художниками. “Он был не меценат, а серьезный общественный работник. Наш художественный труд для него не забава и прихоть, а серьезное общественное дело”, - говорил о Третьякове художник В.Васнецов.

Знаменитый коллекционер, составляя свой музей, смотрел в будущее, думал о грядущих поколениях. О нас и о тех, кто придет за нами. В 1875 году он писал В.Верещагину: “Я... давно бы бросил свою цель собирания художественных произведений, если бы имел в виду только наше поколение”. Он глубоко верил в “хорошую будущность русского искусства” и делал все, чтобы слава его осталась в веках.

Теперь, когда мы приходим во всемирно известную, бесконечно любимую всеми Третьяковскую галерею, наверное, многих из нас не покидает мысль, так точно высказанная М.Нестеровым: “...не появившись в свое время П.М.Третьяков, не отдайся он всецело большой идее, не начни собирать воедино Русское Искусство, судьбы его были бы иные, быть может, и мы не знали бы ни “Боярыни Морозовой”, ни “Крестного хода”, ни всех тех, больших и малых, картин, кои сейчас украшают знаменитую Третьяковскую галерею. Тогда, в те далекие годы, это был подвиг...”



ХРОНИКА

Республиканский семинар “Русский язык в школах Узбекистана”

23-24 февраля 2006 г. в конференц-зале гостиницы “Марказий” г.Ташкента в рамках совместных мероприятий по поддержке Государственной общенациональной программы развития школьного образования Республики Узбекистан на 2004-2009 годы состоялся республиканский семинар для учителей русского языка и литературы русскоязычных и смешанных школ “Русский язык в школах Узбекистана”. Организаторами семинара выступили: Министерство народного образования Республики Узбекистан, Посольство Российской Федерации, Представительство Росзарубежцентра и Республиканский русский культурный центр.

Семинар призван оказать содействие школам Узбекистана в совершенствовании преподавания и изучения русского языка.

Для участия в семинаре были приглашены учителя русского языка и литературы из всех регионов Узбекистана, а также ведущие методисты отделов народного образования и институтов усовершенствования учителей.

* * *

Через русский язык к мировой науке и технологии

18-19 января 2006 года в Нукусском государственном педагогическом институте имени Ажинияза прошла научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава и одаренных студентов на тему: “Русский язык в научно-исследовательской и учебно-воспитательной работе в вузах, ссузах и школах”.

На конференции было заслушано более 100 докладов преподавателей, студентов, магистрантов и аспирантов Нукусского госпединститута, Каракалпакского госуниверситета, Ташкентского педагогического университета имени Низами, Ташкентского педиатрического медицинского института и его Нукусского филиала, Ташкентского информационного технологического университета, Каракалпакского республиканского института усовершенствования учителей им.Убайдуллаева, Ивановского госуниверситета, Русского культурного центра, Ташкентского высшего хореографического училища, Ташкентского института культуры, колледжей и школ г.Нукуса и Турткульского языкового центра.

Участники и гости констатировали, что конференция прошла на высоком научном уровне и будет способствовать дальнейшему развитию русистики в Республике Каракалпакстан.

Тихоновские чтения

21-23 ноября 2006 года Елецкий государственный университет имени И.А.Бунина совместно с Институтом русского языка имени В.В.Виноградова РАН проводит Международную научно-практическую конференцию "Тихоновские чтения. Теория языка. Словообразование. Лексикография", посвященную 75-летию доктора филологических наук, профессора А.П.Тихонова, заслуженного деятеля науки Российской Федерации и Республики Узбекистан, лауреата премии Правительства РФ в области образования.

На конференции планируется работа следующих секций и круглых столов:

- 1) вклад А.Н.Тихонова в русское и общее языкознание;
- 2) теория языкознания (общие вопросы);
- 3) проблемы сопоставления языков;
- 4) социолингвистические проблемы функционирования русского языка;
- 5) когнитивные аспекты изучения языка, концептосфера национального языка;

6) синхронное и историческое словообразование;

7) актуальные проблемы изучения лексики;

8) слово и фразеологизм в системе языка;

9) теория и практика лексикографии;

10) общие вопросы стилистики, текстология, художественный текст.

Заявки на участие и тезисы докладов объемом 3-5 страниц в 1-й распечатке и на дискете или через e-mail принимаются до 1-го мая 2006 г. по адресу: 399770, г.Елец Липецкой обл., ул.Коммунаров, 28, Елецкий ун-т, филологический факультет. Тел. для справок: - (8-47467) 6-08-60, 2-00-01; e-mail для пересылки тезисов: 1) elpinst@yelets.lipetsk.ru; 2) hashrai@yelets.lipetsk.ru; 3) marina64_64@mail.ru

Подписано в печать 27.03.06. Формат 60x84 ¹/₁₆. Книжно-журнальная офсетная бумага. Печать офсетная. Усл. печ. л. 4.65. Усл.кр. отт. 9.76. Уч. издл. 5.14.

Тираж 3590 экз. Цена договорная. Заказ №

**Отпечатано в типографии "Maxi Graf Plus", расположенной по адресу:
г.Ташкент, ул. пол.Ходжаева, 2.**

Индекс журнала 850.

За достоверность фактов несут ответственность авторы статей. Мнение редакции может не совпадать с точкой зрения автора.