

Лученецкая-Бурдина И. Ю.

АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РУССКИХ РОМАНАХ 1870-Х ГОДОВ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/53.html

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

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 125-129. ISSN 1993-5552.

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

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

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

повести Гоголя прослеживается как противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца, иконы и картины» [Лепяхин 2002: 181-182]. Интуитивное познание творений Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио для живописца было только этапом на пути его становления как иконописца. Примечательно то, что он художник-самоучка, самородок, талант живописца - не результат обучения, а душевная устремленность, которая привела его к иконописи.

Кульминационным моментом в повести является ситуация создания портрета ростовщика. В работе живописца над полотном можно выделить несколько творческих этапов. Приступая к работе, художник ставит перед собой особую цель, ростовщик является для него лишь идеальной моделью: «...на картине нужно было поместить духа тьмы. <...> При таких размышлениях иногда проносился в голове его образ таинственного ростовщика...» [Гоголь 1994: 101]. Сначала это - просто работа, потом в процессе создания портрета живописец начинает испытывать чувство наслаждения творчеством, забывая, что свой талант он употребляет на изображение духа тьмы: «“Черт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо!” - сказал он про себя и принялся жадно писать» [Гоголь 1994: 101]. Этот этап уже показывает власть образа ростовщика над живописцем, художник подвергается искушению, он заморожен своей моделью и процессом творчества. Далее творческая страсть живописца сменяется тягостной тревогой. В итоге создание портрета приводит к изменениям в жизни живописца. Он признается: «Демонское чувство зависти водило моею кистью, демонское чувство должно было и отразиться в ней» [Гоголь 1994: 104]. Осознание своей вины приходит к живописцу лишь с избавлением от картины.

Создание портрета ростовщика - искушение таланта художника, борясь с которым он меняет свое представление о живописи, осознает, что не всё может стать ее предметом. От представления о живописи как искусстве точного отображения реальности («...он просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре» [Гоголь 1994: 101]) художник приходит к постижению истинного смысла живописи, которая должна быть обращена «тайне создания». Уход художника в монастырь есть искупление совершенного греха. Его жизнь приобретает единственный смысл - служение искусству, к которому можно прийти, только очистившись душой.

Торжеством высокого искусства и обновленного таланта живописца становится в повести картина «Рождество Иисуса» - полотно, символизирующее духовное возрождение художника. Настоятель монастыря, восхищенный творением живописца, так характеризует природу его дара: «...святая, высшая сила водила твою кистью, и благословение небес почило на труде твоём» [Гоголь 1994: 106].

Мотив искушения художника один из магистральных в повести «Портрет». Каждый из трех живописцев в повести проходит через испытание, которое приводит к преобразению таланта, смене эстетических ориентиров в живописи. Первая часть повести показывает судьбы двух художников: подавшийся искушению богатством, Чартков теряет свой талант и становится «модным живописцем», другой русский художник, отказавшись от всех мирских благ, развивает свое дарование в Италии и превращается в талантливого творца. Художник-отец во второй части повести, пройдя через искушение, обретает истинный талант. Его жизнь - служение искусству, способность творить - дар свыше, а искусство - отображение высших истин.

Список использованной литературы

1. **Анненков П. В.** Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года / П. В. Анненков // Анненков П. В. Литературные воспоминания. - М., 1983. - С. 34-121.
2. **Гоголь Н. В.** Ночь перед Рождеством / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. - М., 1994. - Т. 1. - С. 91-130.
3. **Гоголь Н. В.** Портрет / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. - М., 1994. - Т. 3. - С. 61-108.
4. **Гоголь Н. В.** Статьи / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 10 т. - М., 1952. - Т. 8. - 816 с.
5. **Лепяхин В. В.** Икона в русской художественной литературе / В. В. Лепяхин. - М., 2002. - 735 с.
6. **Манн Ю. В.** Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. - М., 1988. - 412 с.
7. **Машковцев Н. Г.** Гоголь в кругу художников / Н. Г. Машковцев. - М., 1955. - 171 с.

АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РУССКИХ РОМАНАХ 1870-Х ГОДОВ

Лученецкая-Бурдина И. Ю.

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского

Классическая древность как предмет поэтической рефлексии поэтов - историко-культурный факт, получивший широкое научное освещение. Вместе с тем значительный пласт античной культурной традиции, освоенный и оригинально осмысленный в русской прозе, остался за рамками исследований. А. В. Михайлов, рассматривая этапы развития литературы нового времени, справедливо отмечал: «Индивидуальные стили нового времени складываются в усвоении немислимого вплоть до этого времени разнообразия стилей, в их переработке. Стилям присуща историческая глубина; они не замкнуты своим историческим моментом, как не замкнуты и “точкой” поэтической личности. В стиле раздаются голоса истории» [Михайлов: 345]. Неразрешимые вопросы бытия русские писатели стремились постичь через образы мировой художественной культуры. Практически все они использовали культурные коды античной традиции.

Способы общения с мировой культурной традицией, характер восприятия и переосмысления русскими писателями античных реминисценций, их бытование в русской прозе составляет предмет нашего исследования и рассмотрены на основе анализа трёх романов, написанных в 1870-х годах: «История одного города» (1869-1871) Салтыкова-Щедрина, «Соборяне» (1872) Лескова и «Анна Каренина» (1873-1878) Толстого.

М. Е. Салтыков-Щедрин - писатель, в творчестве которого наиболее часто используются прямые и скрытые цитаты из античной древности. Знаковая система античной культуры выступает в его произведениях как важная составляющая часть прозы писателя. Отсылы к образам античности для Салтыкова-Щедрина не мозаика бессознательных и автоматических цитаций, необходимая для демонстрации уровня интеллектуальности автора, но практически всегда апелляция к предшествующему опыту осведомлённого читателя. Она имеет, как правило, характер иронической оценки.

История русского города Глухова, существующего вне времени и пространства, пронизана прямыми и скрытыми обращениями автора к этому культурному пласту. Уже в «Обращении к читателю от последнего архивариуса-летописца» содержится ироническое переосмысление античной реминисценции: «Ежели древним еллинам и римлянам дозволено было слагать хвалу своим безбожным начальникам и предавать потомству мерзкие их деяния для назидания, ужели же мы, христиане, от Византии свет получившие, окажемся в сем случае менее достойными и благородными? Ужели во всякой стране найдутся и Нероны преславные, и Калигулы, доблестью сияющие, и только у себя мы таковых не обрящем?» [Щедрин: 295-296]. Античные реминисценции в романе «История одного города» выступают как метонимические уточнения тех значений, которые скрыты в предметном и речевом пластах произведения: «Не только страна, но и град всякий, и даже всякая малая весь, - и та своих доблестью сияющих и от начальства поставленных Ахиллов имеет, и не иметь не может. Взгляни на первую лужу - и в ней найдешь гада, который иройством своим всех прочих гадов превосходит и затемняет» [Щедрин: 296].

Античные реминисценции корректируют возникающие смыслы, переводя их в плоскость смеховой культуры. В итоге мы обнаруживаем в романе свойственную Салтыкову-Щедрину склонность к аллюзиям и реминисценциям игрового, иронически пародийного характера. Сравнения разрастаются вширь и трансформируются в аллегорию, выявляющую смысловую суть произведения, а словесное изображение получает максимальную наглядность, становясь зримой проекцией идеологической позиции автора: «... Родной наш город Глухов, производя обширную торговлю квасом, печёнкой и варёными яйцами, имеет три реки и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленное лошадей побивается. Разница в том только состоит, что в Риме сияло нечестие, а у нас - благочестие, Рим заражало буйство, а нас - кротость, в Риме бушевала подлая чернь, а у нас начальники» [Щедрин: 297-298].

Важно подчеркнуть характерную для Салтыкова-Щедрина универсальность использования античной культурной традиции: он не только активно применяет литературные аллюзии и реминисценции, но для него не менее важны и исторические параллели из древней истории. Так, приводимый ниже парафраз свидетельствует о пародийном переосмыслении античного источника: «Хотелось ему (*градона начальнику Василиску Семеновичу Бородавину* - И.Л.-Б.) наказать “навозных” за их наглость, но, с другой стороны, припомнилась осада Трои, которая длилась целых десять лет, несмотря на то, что в числе осаждавших был Ахиллес и Агамемнон. Не лишения страшили его, не тоска о разлуке с милой супругой печалила, а то, что в течение этих десяти лет может быть замечено его отсутствие из Глухова. И при том без особенной для него выгоды. Вспомнился ему по этому поводу урок из истории, слышанный в детстве, и сильно его взволновал. “Несмотря на добродушие Менелая, - говорил учитель истории, - никогда спартанцы не были столь счастливы, как во время осады Трои; ибо хотя многие бумаги оставались неподписанными, но зато многие же спины пребыли невыстеганными, и второе лишение с лихвой вознаградило за первое ...”» [Щедрин: 381]. Намеченная маскировка Салтыковым-Щедриным смысла высказывания в античные одежды отчасти выполняла идеологические задачи, однако столь активное использование античных образов усиливало метафоризацию языка писателя и разрушало в сознании простодушного читателя иллюзию конкретно-исторической закреплённости того или иного литературного факта и произведения в целом.

Сатира Салтыкова-Щедрина направлена на демифологизацию реальности. В его прозе мы обнаруживаем ироническую интерпретацию античных реминисценций, которые сознательно искажаются автором, приобретая шаржированную форму. Они выступают как метонимические уточнения тех значений, которые содержатся в речевом пласте произведения и, расширяя повествовательное пространство, корректируют возникающие смыслы в соответствии с позицией автора.

Иной характер трансформации античных образов обнаруживаем в прозе Н. С. Лескова. Яркая самобытность этого писателя - факт неоспоримый. Даже среди классиков русской прозы, каждый из которых представляет неповторимое художественное явление, он выглядит весьма необычно. В то же время и его индивидуально-стилевое пространство открыто для мировой культурной традиции. Интересна издательская судьба романа Лескова «Соборяне». Для автора старгородской поповки неожиданным оказался интерес английских и немецких издателей к хронике из жизни русского духовенства, поскольку его творчество глубоко национально не только по содержанию, но и по стилистическим ресурсам используемого русского языка. Сам Лесков объяснял этот интерес наличием в романе оригинальной фигуры дьякона: «Ахилла открывает мне двери в европейскую литературу» [Лесков: 47].

Роман-хроника мыслился Лесковым как национальный эпос. Автор ставил перед собой задачу показать модель русской вселенной. Подобно былинным богатырям, предстают перед читателем упрямые старгородцы: кладезь духа Савелий Туберозов с аввакумовой крепостью, маленький тихий Захарий и огромный, во всём непомерный, Ахилла Десницын. Лесковские «Соборяне» подчёркнуто ориентированы на агиографическую традицию и каноны литературы XVII века. В то же время без учёта образов мировой художественной культуры хроника Лескова остаётся в границах сугубо бытового повествования, а реальные события, вокруг которых строится произведение, действительно оказываются большей частью «чепуховыми анекдотцами» и «ничтожными сказочками» из жизни русского духовенства. Мир соборян выстроен писателем на сосуществовании двух полярных культурных традиций: агиографическая открывает пласт, выраженный в оппозиции «жизнь - житие» (образ Савелия Туберозова); античная явлена в реминисценциях на греческого героя Ахиллеса (образа дьякона Ахиллы). Античные реминисценции определённым образом освещают лесковское произведение и позволяют битвы, сражения и «подвиги» старгородского дьякона вписать в контекст мировой культурной традиции. Если внимание Лескова к агиографической литературе объяснялось её этической значимостью, то интерес к мировой культуре создавал тот необходимый противовес, который выражал непомерные возможности русского сердца.

Необходимо отметить важную подсказку автора, которую читатель получает в начале романа. Сигнал подключения к традиции - имя дьякона Десницына - Ахилла. Тем самым задана исходная координата этого образа. Имя героя - предупредительный знак читателю. Значимость указанной реминисценции подчёркивает и то, что Лесков цитирует «Одессею» Гомера в переводе В. А. Жуковского: «Имя человеческое не пустой совсем звук: певец “Одиссеи” недаром сказал, что “в минуту рождения каждый имя свое себе в сладостный мир получает”» [Лесков: 225]. Имя героя «работает» на протяжении всего произведения. Отмеченная реминисценция получает дальнейшее развитие в авторской характеристике Ахиллы: «непомерный» и «уязвленный». Описание внешности героя, стилистика создания его образа ориентированы на мифологическую традицию. Лесков соединяет различные временные планы в универсальный образ, представляя читателю современного героя-Ахиллеса - Ахиллу-дьякона, перевоплощающегося в Ахиллу-воина: «Не зовите меня Ахилла-дьякон, а зовите меня все Ахилла-воин» [Лесков: 180].

Античная реминисценция подтверждается в дальнейшем повествовании, проигрывается в истории жизни этого персонажа. За внешним знаком (имя) обнаруживается историко-культурный пласт, который блистательно обыгрывается Лесковым и становится смыслообразующим. Наблюдается намеренное снижение образа вместо его традиционного возвеличивания. Сюжет «Илиады» переосмыслен в «Соборянах» в комическом духе, и это не означает неуважение к культурной традиции, но необходимый способ её бытования в иной культурной ситуации. Козни «подлого Варнавки», битва за кости утопленника, сцена купания старгородцев - всё это прочитывается как внешние знаки следования традиции, своего рода античный антураж.

В то же время важно подчеркнуть артистизм языка Лескова. Он демонстрирует своеобразный «пластический» миметизм речи, который позволяет создать стилистический образ, соотнесенный с античной культурной традицией. Такова, например, сцена купания старгородцев, стилизованная под античность: «При слабом освещении, при котором появляется эта группа, в ней есть что-то фантастическое. Посредине её стоит человек, покрытый с плеч до земли ниспадающим хитоном, слегка схваченным в опоясье. <...> Из одного кармана торчит очень длинный прут с надвязанною на его конце пращей ...» [Лесков: 155]; «В эти минуты светозарный Феб быстро выкатил на своей огненной колеснице ещё выше на небо <...>. Картина обогрилась багрецом и лазурью, и в ярком, могучем освещении, весь облитый лучами солнца, в волнах реки показался нагой богатырь с буйной гривой черных волос на большой голове...» [Лесков: 157]. Возникающая иллюзия античного образа («хитон, праща, туника, светозарный Феб») в тексте главы переводится в обыденный план повествования («карманы, палица, панталоны, ермолка, бултыхнулся, кнут»), что создаёт комический эффект и подчёркивает игровую природу прозы Лескова.

Иные стилистические ресурсы языка, ориентированные на библейскую и фольклорную традицию, Лесков использует при создании образа Савелия Туберозова: «“С кем я это здравствуюсь? Кто был здесь со мной?” - старается он понять, просыпаясь. И мнится ему, что сейчас возле него стоял кто-то прохладный и тихий в длинной одежде цвета зреющей сливы...» [Лесков: 296]. Библейские мотивы звучат в словах Савелия: «Да, был могуч ты и силён, а и к тебе приблизится час, когда не сам препояшешься, а другой тебя препояшет» [Лесков: 353]. Они напрямую перекликаются с евангельским текстом: «Идет за мною Сильнейший меня, у Которого я не достоин наклонившись развязать ремень обуви Его; Я крестил вас водою, а Он будет крестить вас Духом святым» (Мк., I, 7-8). Таким образом, «многоголосый» текст прозы Лескова создаётся на пересечении культурных традиций, дополняющих друг друга.

Лесков писатель, у которого нет случайных деталей. Каждый образ романа «Соборяне» направлен на раскрытие смысла целого. Античные реминисценции в нём - не элемент занимательности или экзотичности, но важнейшая составляющая содержательной стороны произведения, в котором автор размышляет о непомерных силах русского характера. В раму национального эпоса он вписывает фрагменты из античной мифологии. Однако мифологическая тональность неизменно корректируется писателем в анекдотическом духе. Так, подвиги Ахиллы-воина переведены в анекдотический план битвы с чёртом, который, появившись «в полной адской форме с рогами и копытами», оказывается старогородским мещанином по прозвищу «комиссар Данилка».

В романе «Собряне» происходит своеобразная адаптация образов античной культуры к национальной почве и представляется её стилизация в духе народной этимологии. Лесков создаёт образы в таком виде, в котором они бытуют в народной транскрипции. Именно в этих «искажениях» запечатлевается характер народного восприятия античной традиции, особенности её осмысления русским сознанием.

Принципиально иной характер отношения к античной культурной традиции обнаруживается в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». В этом романе совершался таинственный переход писателя из певца жизни в судью над жизнью, от чувственного к духовному. Именно в нём сокрыто зерно многих противоречий, мучавших художника. Обращение к античной культурной традиции проясняет соотношение в толстовском мировосприятии красоты и истины, состояния любви и ощущения нелюбви. В сущности, это варианты одного мучительного вопроса, не отпускающего писателя: вопроса о смысле жизни, не уничтожаемой смертью.

Прежде чем придти к окончательному выводу, отрицающему античную культуру, и утвердиться в непреложности нравственных норм, Толстой пережил чрезвычайно сильное искушение: это было восхищение образом мира и красоты, созданным древними греками. При этом античные реминисценции привносят в роман свои особые смыслы - художественные и философские, а античное чувство красоты и радости жизни становится объектом художественной рефлексии писателя.

В первой части романа происходит важный для автора диалог-спор двух персонажей - Облонского и Левина. Он непосредственно ориентирован на античную традицию и содержит цитаты из Платона. В этом споре Левин излагает концепцию двух видов любви: «По-моему, любовь... обе любви, которые, помнишь, Платон определяет в своем *Pure*, обе любви служат пробным камнем для людей. Одни люди понимают только одну, другие другую. И те, что понимают только неплатоническую любовь, напрасно говорят о драме. При такой любви не может быть никакой драмы» (18, 46). Таким образом, важнейшая проблема романа формулируется, основываясь на античном представлении о ней. Повествовательная техника Толстого такова, что воссоздание образа мира и его оценка возможны только в форме диалога двух мироощущений, двух логик, двух типов культур, противостоящих друг другу: античной (языческой) и христианской. Выяснение соотношения языческой и христианской добродетелей реализуется в скрытой полемике сюжетных линий Анна - Вронский и Кити - Левин.

Сюжет «романа» Анны и Вронского, перипетии их отношений могут быть рассмотрены в контексте греческой и римской мифологии. Так, античная реминисценция мифа о похищении Елены Парисом становится предлогом для иронического самоопределения Каренина: ««Не я первый, не я последний». И, не говоря об исторических примерах, начиная с освежённого всех *Прекрасною Еленою* Менелая, целый ряд случаев современных неверностей жен мужьям высшего света возник в воображении Алексея Александровича. <...> “Это несчастье, которое может постигнуть всякого. И это несчастье постигло меня. Дело только в том, как наилучшим образом перенести это положение”. И он стал перебирать подробности образа действия людей, находившихся в таком же, как и он, положении» [Толстой: 295]. Однако “тройная” война не началась, равно как и Каренин не вступил, подобно спартанскому царю Менелаяу, в поединок с Парисом. Толстой акцентирует иную доминанту этого образа - идею христианского всепрощения. По контрасту комплекс чувств, организующих характер Вронского, отчётливо ориентирован на языческие представления о добродетели, основанные на чести, мужестве, храбрости. Левин, в противовес Вронскому, не мужествен: он не вписывается в нехристианскую систему ценностей.

«Античная окраска» образа главной героини отмечалась многими исследователями романа. Так, Мережковский, говоря о судьбе толстовской героини, отмечает, что «Анна, начиная “идеалом мадонны” - целомудренной жены, рождающей матери - кончает “идеалом содомским” - нерождающей любовницы, сладострастной вакханки, которую оргийная чрезмерность любви приводит к необходимости смерти, к жажде саморазрушения» [Мережковский: 169]. В. В. Набоков, анализируя этот образ, писал: «...Анна (с грацией и мудростью ясноглазой богини Афины) мирит брата с женой и в то же самое время демонически разрывает помолвку Кити и Вронского» [Набоков: 274]. Преобладающая черта в описании внешнего облика Анны Карениной - красота, но красота греховная, соблазняющая, дьявольская, в которой, по словам Достоевского, сосредоточена «величайшая тайна мира, тайна зла». Эта красота в равной степени губительная и гибельная - от избытка чувственной радости жизни. «Грубое и материальное», то, что свойственно миру нехристианской культуры, обречено в представлении Толстого на конечность.

Античные реминисценции у Толстого становятся одним из способов подачи и освещения персонажа. Писатель во многом идёт по пути портретирования сюжетных ситуаций, заимствованных в мифологии. Образу главной героини можно найти параллели в античной культуре: подобно Федре, она переживает прелестную страсть и ужас двойного влечения; как мифическая Медея, безоглядна в своей страсти. Трагическая развязка рассматриваемой сюжетной линии - «нехристианская» смерть Анны - в контексте осваиваемой Толстым античной мифологии неизбежна и обусловлена ходом повествования. Нравственная истина и красота в мире Толстого оказались заведомо несовместимы. Это явления, существующие в разных измерениях, подчинены разным нравственным правилам.

Замкнутость личного чувства на себя предопределяет ту вечную, дохристианскую в представлении Толстого, борьбу за существование. Метафорическим аналогом этой борьбы становится в романе изображение скачек в духе римского цирка со львами с вполне определённым намёком на иной культурный тип мышления. Тайна связи тела и духа было решена художником в плоскости категорического императива. Осудив

физическую красоту и чувственную любовь, он уже не мог примирить физический факт и духовное значение, античную радость и гармонию жизни с аскетической нормой проповедуемого им идеала должного. Искусение, навеянное античным образом красоты, было побеждено толстовским морализаторством, и в этом состояла трагедия писателя. Античные реминисценции оказались важным аргументом в споре художника с собой.

Вариации на темы античной культуры в русском романе XIX века создавали необходимый историко-культурный подтекст и выполняли смыслообразующую роль. Они раздвигали рамки произведений во вне-национальное пространство и демонстрировали своеобразие индивидуального стиля каждого из романистов. Исследование новых смыслов, приобретаемых античными образами в русском романе последней трети XIX века, выявляет существенные черты прозы писателей. Образы и мотивы античной культурной традиции, вступая во взаимодействие с национальной основой русского романа, отражали идеи авторов и их взгляды на мир. Анализируя способ включения реминисценций в повествовательную ткань произведений, оказывается возможным выявить особенности индивидуального стиля писателей.

В сатирическом романе Салтыкова-Щедрина «История одного города» представлено гротескное совмещение фольклорных и античных традиций, которые накладываются на пародийно осмысленную версию истории. Античные реминисценции в этом случае создают пространство для интеллектуальной игры автора с читателем, усиливают процесс метафоризации авторского текста.

В романе-хронике Лескова «Соборяне» агиографическая тональность - лишь один повествовательный пласт произведения. Его дополняет сюжет «русского антика», отчётливо ориентированный на античную культурную традицию. Сосуществование этих повествовательных планов не разрушает единство текста, но создаёт совершенно особый эффект многосмысленного истолкования произведения, в основе которого принцип взаимодополнения и объяснения одного через другое в парадоксальном русском мире.

В романе «Анна Каренина» обнаруживается оригинальный подход к осмыслению античной культуры. Античные реминисценции в его структуре становятся, с одной стороны, основой сюжета неплатонической любви, с другой - предметом полемики автора с определенным типом мировоззрения. Антитетичность мышления писателя создаёт то поле напряжения, в котором античная традиция приобретает специфические смыслы одновременно художественные и философские. Толстой вступает в мировоззренческий спор с античной культурой, и этот спор мыслится им как противостояние христианского и языческого. Он является важным фрагментом философских размышлений писателя о смысле жизни. У Толстого в отличие от Салтыкова-Щедрина и Лескова отсутствует элемент игры с читателем: используя античные реминисценции, автор ведёт полемический диалог с культурной традицией.

Список использованной литературы

1. Лесков Н. С. Собрание сочинений: В 6 т. - М., 1993. - Т. 4.
2. Мережковский Д. С. Лев Толстой и Достоевский. Религия. - СПб., 1909. - Т. 2. - Ч. 2.
3. Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. - М., 1982.
4. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. - М., 1996.
5. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 10 т. - М., 1988. - Т. 2.
6. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений (Юб.): В 90 т. - М., 1928-1958. - Т. 18.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «УПРАВЛЕНИЕ» В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА

Лытаева М. А.

Государственный университет - Высшая школа экономики, г. Москва

Термином «управление» долгое время обозначали многие и весьма разные понятия. Первоначально «управление» использовалось в значении «править», т.е. управление рассматривалось как вид деятельности по согласованию и поддержанию общественного порядка. Позднее слово «управление» начало употребляться в некоторых сферах общественных отношений (политика, хозяйственное, военное дело и др.) и в языкознании (управление глаголов). Но долгое время слово «управление» связывалось лишь со сферами экономики и политики.

В педагогику данное понятие стало проникать в связи с управлением системой образования. Например, внутришкольное управление, управление классом и др. В 60-х годах, вместе с интенсивным развертыванием работ по кибернетике и использованием ее идей в педагогике в связи с исследованием программирования, термин «управление» стали использовать и по отношению к процессу учения и развития познавательных способностей учащихся. Появился и начал развиваться новый вид обучения, а именно, программированное. Нужно отметить, что кибернетика как «наука об оптимальном (т.е. наивыгоднейшем, в определенном, каждый раз строго уточняемом смысле) управлении сложными динамическими системами, наука о достижении поставленных целей с наименьшими затратами труда, времени, материалов, энергии и информации» [Управление... 1976: 10] стимулировала развитие и проникновение идей управления в педагогику, а затем и в методику. В кибернетике под управлением понимается «такое воздействие на объект (процесс), которое выбрано из множества возможных воздействий с учетом поставленной цели, состояния объекта (процесса),