

Творческая деятельность учителя предполагает и педагогическую импровизацию, которая обуславливается его способностью быстро и правильно оценивать ситуацию и поведение учащихся и оперативно находить решение. И в этом огромную роль играет общая культура учителя, его психолого-педагогическая грамотность и научная эрудиция.

Сама природа музыкального искусства открывает особенно большие возможности для творчества учителя музыки. Ведь она проявляется не только в сознании, но и в интерпретации музыкальных произведений на основе постижения композиторского замысла, идеи, художественного образа и смысла произведения. Решающую роль в этом процессе играют музыкально-слуховые представления, интеллект музыканта, его музыкальный опыт, владение средствами художественной выразительности.

Д.Б. Кабалевский отмечал необходимость творческого отношения педагога – музыканта к педагогической деятельности, которое проявляется в его умении адаптироваться к любым ситуациям своей деятельности, комбинировать методические знания, навыки и умения, сочетая традиционные и новаторские методы обучения.

Творчество учителя музыки, его педагогическое мастерство закладывается с первых самостоятельных шагов работы в школе.

Творческое овладение своей профессией требует критического осознания имеющегося опыта, развития задатков и способностей педагога, исследователя, новатора. Педагог – музыкант должен обладать высокими эстетическими идеалами, аргументировать педагогические факты и явления в работе со специальной музыкальной литературой, анализировать и критически оценивать свою деятельность. С точки зрения Л.А. Баренбойма, будущий учитель музыки, не приученный еще в вузе к методическим поискам, экспериментам, самостоятельному мышлению и самостоятельным действиям, к непрерывности своего образования, неизбежно превратится в догматика.

Важно, чтобы еще в вузе студент осознал значимость своей будущей профессии, которая требует постоянного совершенствования своих знаний, творческого поиска, развития музыкальных способностей.

#### *Түйіндеме*

*Білім беру және тәрбиелеу үрдісінде тұлғаның шығармашылық мүмкіндіктерін дамыту мәселесі бойынша мақала.*

#### *Conclusion*

*The article «The formation of pedagogical creative activity of a future teacher» deals with the problem of educational improvement that helps to develop the creative abilities of the student's personality.*

### **СИСТЕМА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

**Жаркова В.И., Костина М.А.**

Осмысление категории художественного пространства находится в русле современных научных литературоведческих исследований. Для более глубокого понимания художественного арсенала литературных произведений теоретики литературы все чаще обращаются к осмыслению содержания этой категории.

Содержательная категория художественного пространства, как и категория времени, делится на два основных типа: реальное художественное пространство и ирреальное пространство. Реальное художественное пространство «достаточно правдоподобно, но и с возможной долей вымысла описывает существующий (или существовавший) мир действи-

тельности». Исследователи (И.Р. Гальперин и З.Я. Тураева), как и у категории времени, выделяют: 1) объективно представленный (перцептуальный) мир. В этом случае говорящий (рассказчик, «образ автора») изображает это пространство, повествуя от третьего лица или пребывая в области «ненаходимости» (термин Бахтина); 2) субъективный (концептуальный) мир описывается от первого лица говорящего с включением образных пространственных измерений [1].

Ирреальное пространство сориентировано на описание несуществующих миров, созданных в воображении художника: астраль-

ный мир, инфернальный, волшебный, фантастический и др. Рассмотрим основные из них.

### **Реальное художественное пространство**

Объективно описанный предметный мир определенного фрагмента пространства чаще всего представляет картины *земной* действительности. При этом пространство может быть изображено в качестве *открытого* обзора во все стороны. Это может быть, по словам Е.С. Кубряковой, «расстилающаяся во все стороны протяженность, сквозь которую скользит его (человека) взгляд и которая доступна ему при панорамном охвате» [2]. Это пространство сочетается с образом человека, находящегося в пути, в дороге. Такое перемещение в пространстве называют линейным. Оно может обозначать движение *вперед–назад, вверх–вниз, влево–вправо*.

Средствами грамматического оформления категории открытого линейного пространства являются обычно глаголы направленного действия или указания на определенное место. Следует отметить, что таких глаголов в русском языке насчитывают свыше 400. Их так же называют локальными: (например: *идти, бежать, лететь, плыть, мчаться; а также: находится, быть и др.*).

Важную роль в оформлении пространственных отношений играют *наречия* места или направления действия: *здесь, там,верху, внизу, вперед, назад*. Они легко преобразуются в производные предлоги, например: *идет впереди* – наречие; *впереди отряда* – вторичный, производный предлог. Однако вторичный предлог, произведенный от наречия, сохраняет значение пространственного указателя. Такую же роль выполняют и многие первичные предлоги.

Линейно перемещающиеся субъекты и объекты в открытом пространстве сочетаются свободно с глаголами локального типа и создают возможности различных их комбинаций, что формирует многозначность глаголов, их переносное значение. Один и тот же локальный глагол может сочетаться с совершенно различающимися объектами: конкретными, абстрактными, связанными с миром человека (внешним и внутренним), с миром природы, с животными, с вещным миром и др. Каждый глагол, указывая на перемещение в пространстве, называет и степень интенсивности движе-

ния, например: *идет – летит – мчится – скачет – плывет – катится – тащится – бредет и др.*

Линейное движение объекта (или субъекта) в пространстве чаще всего направлено «вперед–назад». Такое движение связано с категорией времени. Для описания такого движения с учетом времени автор в тексте последовательно называет встреченные идущим, едущим, плывущим предметы, которые, в зависимости от скорости перемещения, быстро или медленно возникают в поле зрения наблюдателя или героя произведения, сменяясь другими по мере передвижения вперед.

Следовательно, можно заключить, что выбор локальных глаголов, их синонимия и другого типа повторы, возможность сочетания с наименованиями конкретных и абстрактных предметов создают неисчерпаемые возможности для описания различных типов линейного движения в пространстве. При этом у читателя возникает эффект его присутствия на месте совершающихся событий. Говорящий, наблюдатель легко перемещается в пространстве от одной точки наблюдения к другой: этим способом он соединяет отдельные фрагменты изображаемого в одну цельную, заполненную объектами картину художественного мира.

### **Секторная перспектива**

В процессе описания автор, исходя из своей установки, особое внимание обращает не на все, а лишь на часть пространства. Он намеренно выделяет лишь тот фрагмент, сектор, где происходит событие, а также это может быть видимое говорящему или наблюдателю пространство. Такая перспектива называется секторной. Рассмотрим ее организацию в отрывке из рассказа А.П. Чехова «Агафья»:

Случилось мне быть у этого самого Савки в один из хороших майских вечеров.... **Лежа, я не мог видеть реки. Я видел только** верхушки лозняка, теснившегося на этом берегу, да извилистый, словно обгрызенный, край противоположного берега. Далеко за берегом, на темном бугре... жались друг к другу избы деревни, где жил мой Савка. За бугром догорала вечерняя заря.

Выделение одного сектора пространства автор специально, в расчете на воображение читателя, обосновывает: «*Лежа, я не мог видеть реки. Я видел только...*». Перечисление всего, что увидел рассказчик, вполне реалистично.

тично и легко объяснимо. Можно даже предположить, что он лежал на низком берегу реки, которую затеняли кусты лозняка. Но кусок более высокого берега ему был виден, как и бугор, на котором находились избы.

Следовательно, секторному изображению свойственно не только сужение пространства, но и выделение как бы крупным планом наиболее *значимого* из общей полной картины.

#### **Замкнутое горизонтальное пространство**

Наиболее общее определение замкнутого (как и открытого) пространства дает Е.С. Кубрякова: «Пространство – это среда всего сущего, окружения, в котором все происходит и случается, некая заполненная объектами и людьми «пустота». Пространство – «объективная реальность, характеризующаяся объемом и протяженностью».

Замкнутое пространство в процессе описания представляет собой общий абрис всего внутри изображаемого объекта: дома, театра, прихожей, комнаты и др. Любое замкнутое пространство обладает *центром*, где чаще всего находится наблюдатель или персонаж произведения, из центра обычно ведется наблюдение за «окружением», которое заполняют люди и «вещный мир». *В центре*, т.е. вверху, или на столе, или внизу, может быть помещен *источник света*. Объекты, составляющие «вещный мир» каждого замкнутого пространства, обусловлены установкой автора, помещающего своего героя в различные «среды», в разнообразное окружение.

Герой «Сказки о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина – старик – приходит к своей старухе:

Старичок к старухе воротился.  
Что ж? Пред ним **царские палаты**.  
В **палатах** видит свою старуху,  
**За столом** сидит она царицей,  
Служат ей **бояре** да **дворяне**,  
Наливают ей **заморские вины**;  
Заедает она **пряником** печатным;  
**Вкруг** ее стоит грозная **стража**,  
На плечах **топоры** держат...

Подробное перечисление предметов и людей в царских палатах представляет собой определенную систему: они расположены или на столе, или вокруг него. Здесь стол выполняет роль центра пространства. Все описание носит характер динамичности. Автором введен прием детализации, распространенный на всю строфу.

Детализация предметов быта в замкнутом пространстве чаще всего представляет собой однородный ряд главных, второстепенных членов предложения или цепочку номинативных структур. Например:

Дверь тихонько отворилась,  
И царевна очутилась  
В светлой горнице; кругом  
**Лавки**, крытые ковром,  
Под святыми **стол** дубовый,  
**Печь** с лежанкой изразцовой...

(А.С. Пушкин

«Сказка о мертвой царевне...»)

Следует отметить, что в прозаической речи описание замкнутого пространства более развернуто. Например, так изображено внутреннее пространство в рассказе Ф.М. Достоевского «Скверный анекдот»:

...он нащупал обитую войлоком дверь, расстворил ее и очутился в премаленькой **передней**. Одна половина ее была буквально **завалена** шинелями, бекешами, сапогами, капорами, шарфами и калошами. В другой расположились музыканты: две скрипки, флейта и контрабас, всего четыре человека, взятые, разумеется, с улицы. Они **сидели** за некрашенным деревянным столиком, при одной сальной свечке, и во всю ивановскую допиливали последнюю фигуру кадрили. Из **отпертой двери** в залу можно было разглядеть танцующих, в пыли, в табаке и в чаду. Было как-то бешено весело. Слышался хохот, крики и дамские взвизги. Кавалеры топали, как эскадрон лошадей.

Описывая *переднюю*, автор подробно перечисляет находящийся в ней «вещный мир». Изображение внутреннего пространства *передней* динамично, но имеет некоторую долю статичности. Изначально действия вошедшего событийны, завершены. Но, уже приблизившись к центру, описание на некоторое время приобретает характер статичности: глаголы *сидели*, *допиливали* несовершенного вида, несюжетны, представлены как бы остановившимися на одно мгновение в своеобразном стоп-кадре. Затем, при описании залы с танцующими, снова появляется динамика действия.

От центра пространства передней взгляд наблюдателя падает на отпертую дверь, из которой можно увидеть залу с танцующими. В центре залы – толпа. Действия танцующих передаются с помощью звукоподражательных

существительных *хохот, крики, взвизги*, а также путем сравнения: *кавалеры топали, как эскадрон лошадей*.

Таким образом, замкнутое пространство может быть описано в системе различных типов перспектив с обозначением центра пространства и источником света, а также с использованием безглагольных синтаксических структур.

### **Субъективное (концептуальное) пространство**

Концептуальный мир говорящего связан с его чувственным, образным представлением об определенной ситуации, нередко неадекватным объективной действительности. Однако это – реальный мир, обусловленный эгоцентричностью, субъективностью изображаемого [3]. Такое представление о мире М. Бахтин называет «эстетическим объектом». Субъективное изображение всегда связано с внутренним миром рассказчика, с обстоятельствами его жизни и др.

Сигналом перехода к субъективному описанию художественного пространства является введение в центр повествования личного местоимения 1-го лица (в любой форме числа и падежа), а также притяжательного местоимения *мой, наш...* **Например:**

Когда **моих** товарищей корят,  
**Я** понимаю слов закономерность,  
 Но нежности **своей** закаменелость  
 Мешает слушать **мне**, как их корят.

(Б. Ахмадуллина)

Субъективное представление описываемых событий обычно характеризует тезаурус говорящего, который в своем рассказе, в зависимости от своего воспитания, образа жизни, может использовать высокую лексику: книжную, поэтическую, может цитировать литературные источники, вводить большое количество оценочных слов, тропов и т.д. [4]. Однако в речи рассказчика может быть употреблена и диалектная, жаргонная, просторечная лексика при описании картин природы.

Рисуя субъективное отношение к изображаемой картине, рассказчики часто вводят сенсорную, эмоциональную оценку:

«Все эти снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что, кажется, тут бы и остаться жить навеки... (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

В данном случае все три универсалии: *человек – время – пространство* – оказываются в гармоничном единстве и мотивируют друг друга. Внутренняя взволнованность человека обуславливает обостренное восприятие красоты природы.

В поэтических произведениях объективное и субъективное пространства могут быть представлены как внешний и внутренний мир человека. Оба мира могут быть показаны в состоянии конфликта или в гармонии. Такой переход от описания внешнего пространства к внутреннему миру говорящего называют «интериоризацией». Этот прием используется представителями различных литературных направлений.

### **Ирреальное пространство**

Художественное пространство в тексте может представлять собою два противоположных мира: реальный и ирреальный. Реальный мир отличается стабильностью, привычным ходом и логикой событий. Ирреальный мир создается автором с его установкой на изображение *нереальных* явлений, на *неправдоподобие* всех создаваемых картин, на *нестабильность* всех объектов пространства. Как уже упоминалось выше, ирреальный мир может быть описан астральным, инфернальным, волшебным, фантастическим миром. Рассмотрим инфернальное и астральное пространства.

Оба космологических пространства противопоставлены друг другу, являются вневременными сферами, вмещающими вневременные объекты. **Например**, Ф.М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» так описывает инфернальный мир:

Ведь я страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм. **Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения.**

(Беседа Черта с Иваном Карамазовым)

В данном отрывке *Черт* является «изгнанником рая». Изображаемое инфернальное пространство не имеет точных географических и геометрических измерений и границ. Оно открытое, бесконечное. Поэтому «дух ада» и тянется к земному, реальному, где есть выход, а также начало и конец.

В поэтической речи ирреальный мир связан с определенной цветовой гаммой. Характерной для инфернального мира является

тема *черноты, тьмы, глухоты* и иногда – *красного цвета*:

И **бездна** нам обнажена  
С своими **страхами** и **мглами**,  
И нет преград меж ней и нами –  
Вот отчего нам **ночь** страшна!  
(Ф.И. Тютчев «День и ночь»)

Астральный мир в художественных произведениях представлен совсем иными красками. Его пространство и объекты в основном изображаются при помощи трех основных цветов: синего (голубого, лазурного, лазоревое, бирюзового), желтого (золотого, оранжевого, рыжего и др.), красного (розового, багрового, алого, пурпурного) [5]. При этом астральный мир ярок, но беззвучен. Например, у А. Блока:

Есть демон утра. **Дымно-светел** он,  
**Золотокудрый** и счастливый.  
Как небо, **синь** струящихся хитон,  
Весь – **перламутра** переливы.

Золотое, лазурное составляют систему символов астрального мира, несущих значение высоты, величия, глубины и протяженности пространства.

Итак, можно заключить, что астральный мир сияет красками и представлен как вечный, бескрайний, являющийся царством Творца, а inferнальный мир так же бесконечен, но страшен и мрачен. Он наполнен адскими звуками. Там место «изгнанников рая».

### **М.В. ЛОМОНОСОВ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ (К 300-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

**Сизоненко А.М.**

Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1799) – выдающийся ученый с мировым именем – не был профессиональным психологом, но его феноменальная личность является носителем лучших психологических качеств, личность, которая «занимает особое место в истории развития науки и культуры» [1,7], принадлежит к великой плеяде ученых своего века.

**Разносторонность знаний и интеллект.** По Д.И. Менделееву, химик, знающий только химию, плохо знает её. Происходит замыкание специалиста в системе наук, его ограничение. Лучшим свидетельством этого ар-

В заключение отметим, используя слова Ю.М. Лотмана о том, что: «...структура текста становится моделью структуры вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста – языком пространственного и временного моделирования».

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

- 1 Кубрякова Е.С. Категоризация мира: пространство и время. – М., 1997.
- 2 Мучник Г.М. Текст в системе художественной коммуникации: восприятие, анализ, интерпретации.–Алматы: Балауса, 1996.
- 3 Савельева В.В. От художественного текста к художественному миру. Теория. Методика. Практика: Уч.мет.пос.–Алматы, 2000.
- 4 Темирболат А.Б. Проблема художественного времени в современном литературоведении // Вестник университета.–Алматы: Кайнар, 2007.
- 5 Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное.–М., 1979.

#### **Түйін**

*Бұл мақалада әдеби мәтіндегі көркем кеңістік категориясының мәні мәселесі қаралады.*

#### **Conclusion**

*This article is devoted to aspects of the content of the category named creative space in literary text.*

гумента является многогранная личность М.В. Ломоносова, научные интересы которого характеризуются широким диапазоном знаний в самых различных областях наук – не только естественно-математических (химия, физика, механика, астрономия), но и гуманитарных (реформатор стихосложения, труды по отечественной истории, занятия литературой). Многосторонность знаний ученого, пытливость его научной мысли высоко возвышают его личность в глазах всего просвещенного человечества.

Разностороннее развитие, обширные знания, развитые способности, пронизатель-