

Силин В.В.

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО МАКРОДИАЛОГА

В своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) М.М. Бахтин доказывает, что Достоевский является первым творцом *полифонического романа*, и описывает его отличие от традиционного европейского, которое состоит в том, что «все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном *монологического* (гомофонического) романа» [5, 7-9]. Он считает, что «зародыши полифонии» вызревали в европейской литературе, однако категорически утверждает, что диалогизм невозможен в драме [6, с. 40; 20; 41]. С этим утверждением нельзя согласиться, так как, во-первых, оно голословно и сводится к тому, что драма *должна быть* монологически монолитной, иначе это «приводит к ослаблению драматизма», и что «подлинная многоплановость разрушила бы драму» [6, 20]. Во-вторых, он иногда противоречит себе, допуская, что «какие-то элементы, зачатки, зародыши полифонии в драмах Шекспира можно обнаружить» [6, с. 40]. В-третьих, о театральности макродиалога говорит тот факт, что из трех основных форм смеховой культуры, которые послужили, по мнению исследователя, формированию диалогической «двумерности», на первое место он поставил «*обрядово-зрелищные формы* (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.)» [7, с. 9]. В-четвертых, в драматических произведениях отсутствует повествователь, что упрощает задачу освобождения героев от функции выражения идейной позиции автора. Следует отметить, что проблема формирования макродиалога в европейской литературе не была исследована ни в отечественном, ни в западном литературоведении, поэтому в данной статье поставлена **цель** осветить эту проблему и доказать театральное происхождение макродиалога. **Актуальность** исследования состоит в доказательстве неадекватности монологического толкования диалогических произведений, которое характеризуется противоречивостью.

Первые признаки макродиалога были обнаружены в античной литературе, а именно, в творчестве **Еврипида**. Его новаторство, думается, не могло не затруднить восприятие его трагедий современниками. Недаром В.Н. Ярхо отмечает, что при жизни Еврипид не пользовался популярностью, и что «афинская публика не баловала его признанием» [16, с. 362]. Б.А. Гилерсон упоминает о свидетельствах, в которых «отразилось недоброжелательное отношение к Еврипиду» [8, с. 233]. Известно также, что в соревнованиях трагических поэтов Еврипид при жизни завоевал первое место всего четыре раза, и одна победа была присуждена ему посмертно [4, с. 115]. Только в эпоху эллинизма и Древнего Рима он занял известное современникам достойное место в триаде лучших трагиков Древней Греции: Эсхил, Софокл, Еврипид.

Основой макродиалога в творчестве Еврипида является его *религиозный скептицизм*, который он противопоставил вере в богов. Критическое отношение Еврипида к богам отмечает, в частности, Ярхо: «Боги, по чьей воле люди без всякой вины терпят такие страдания, недостойны называться богами, - эта мысль, неоднократно высказываемая в различных трагедиях Еврипида, отражает его религиозные сомнения и скепсис» [16, с. 365]. Проявляется религиозный скептицизм Еврипида также в его интерпретациях мифологических сюжетов. Г.Г. Анпеткова-Шарова и др. отмечают, что «Еврипид критически относится к мифу – он сплошь рядом вносит в мифологический сюжет нужные ему изменения или, инсценируя традиционный миф, подчеркивает его безнравственность и противоречие здравому смыслу» [3, с. 144]. В его сюжетах трагический конфликт состоит в том, что герои пытаются освободиться от роковой предопределенности, которая выражена в повелениях безнравственных богов. Они стремятся поступить вопреки мифологической традиции, хотят самостоятельно распоряжаться своей судьбой, хотя им предписано пассивное послушание. Данная художественная особенность трагедий Еврипида подтверждается Гилерсоном: «У Еврипида боги также причастны к судьбе человека. Но еврипидовский герой сам принимает свои решения, а его действия мотивированы его характером» [8, с. 253].

Религиозный скептицизм Еврипида в большой степени проявился в его трагедии «Электра» (413). В этом произведении Орест и Электра мстят за смерть своего отца Агамемнона, который погиб «от сетей своей жены» [9, 7]. Они вначале убивают изменника Эгисфа, который захватил трон Агамемнона, а затем – Клитемнестру, свою мать, которая вступила в сговор с Эгисфом и вышла за него замуж. Орест и Электра сильно пострадали от измены матери: малолетнего Ореста собирались убить, но его спас кормилец отца и он воспитывался на чужбине, а Эгисф продолжал разыскивать Ореста и за его голову «золота убийцам посулил»; Электре, дочь царя, Эгисф вначале «запрягал дальше в терем», а потом выдал замуж за бедного пахаря [9, с. 8].

В этой трагедии Еврипид противопоставляет мифологической концепции человеческую мораль, а выразителями этого противоречия являются Орест и Электра, персонифицируя *бинарную оппозицию* спорных идей: с одной стороны, - это мораль богов, которая требует неукоснительного следования мифологической традиции, согласно которой герои должны отомстить за смерть отца, но для этого они должны убить собственную мать; с другой стороны, - мораль людей, в соответствии с которой убийство матери считается преступлением, но эта мораль не позволяет отомстить за отца. Орест и Электра предстают *морально неопределенными* героями, так как они персонифицируют две противоположные, но *равноправные* идейные позиции, которые имеют как положительные, так и отрицательные аспекты. Равноправие идейных позиций выражается в *сомнении* героев, так как они долго не решаются поднять руку на собственную мать, страдают и сомневаются в своей правоте до и после свершения возмездия. Как

замечает Гилерсон, «если Софокл строил драматическое действие на столкновении противостоящих друг другу личностей, то у Еврипида нередок конфликт разгорается в душе человека. Его герои спорят сами с собою» [8, с. 233]. Орест, например, осознает отвратительную аморальность матереубийства, выражая свое отношение к нему следующими словами:

«Увы! Увы!

Она меня носила и кормила:

Как нож на грудь ее я подниму?» [9, с. 53].

В то же время Орест отдает себе отчет о предопределенности возмездия за убийство отца, поэтому свой поступок он оправдывает зависимостью от воли богов, стоящих выше человеческой морали:

«О, страшный путь, и ты, ужасный подвиг,

Богами мне указанный, тебя,

О, горький груз, подьему как невольник» [9, с. 55].

У Электры сомнение выражено буквально двумя словами, обращенными к убитой матери: «Любимая, постылая...» [9, с. 66].

Таким образом, в трагедии Еврипида отмечается один из важных признаков макродиалога: моральная неопределенность сомневающихся героев согласуется в ней с такой же неопределенностью идейного конфликта в соответствии с принципом «персонификации идей», основным положением диалогической теории Бахтина, и делает противопоставленные идеи равноправными.

Тем не менее, в трагедии отсутствует необходимая для макродиалога корреляция «незавершенности» героев с нерешенностью идейного конфликта, так как герои следуют морали богов и совершают возмездие. Следовательно, в ней исключается *авторская дистанция* и выражается *монологическая* идея Еврипида. Несмотря на это, Еврипиду удается выразить сомнение в справедливости возмездия, которое свершили Орест и Электра. Согласно традиции классической трагедии решение конфликта между долгом и чувством должно быть рациональным – в пользу долга, а герои трагедии должны представляться положительными и сильными, поскольку они подавляют в себе чувства ради исполнения долга. Но герои Еврипида продолжают страдать и сомневаться в своей правоте. Это подчеркивается, во-первых, тем, что их мать Клитемнестра не предстает явной злодейкой. Как отмечает Тронский, «Клитемнестра изображена у Еврипида без каких-либо резко отталкивающих черт. Она не лишена доброты и материнских черт и несколько встревожена своей нечистой совестью» [13, с. 144]. Во-вторых, поскольку герои нарушили законы человеческой морали, то отношение людей к поступку Ореста и Электры отрицательное и выражено тем, что им запретили возвратиться на родину, и они были вынуждены уйти в далекие края. В-третьих, герои Еврипида, свершив возмездие, также осознают себя преступниками и понимают, что являются таковыми в глазах общества. В частности, в своих речах Орест сетует:

«О, кто же, кто, праведный, даст мне

Приют, убившему мать?» [9, с. 64].

Ему вторит Электра:

«Увы! Увы! Куда пойду теперь?

Подруги, где и кто Электру примет

На ложе брачное?» [9, с. 65].

Следует отметить, что даже частичное наличие структур макродиалога в трагедии Еврипида стало причиной ее противоречивых интерпретаций. Обычно перенос мифологической ситуации в сферу человеческих отношений в «Электре» характеризуется исследователями как ее *реалистичность*. В частности, Тронский пишет: «Еврипид снимает с матереубийства Ореста героический ореол, приближая и действующих лиц и обстановку действия к бытовому уровню» [13, с. 144]. Того же мнения придерживается А.Ф. Лосев и др.: «Вся трактовка убийства Орестом и Электрой их матери у Еврипида раскрыта более жизненно, психологически более глубоко» [11, с. 160]. Реалистичность трагедии исследователи видят прежде всего в жизненной достоверности переживаний героев. Например, Тронский отмечает: «Еврипид словно поставил себе задачей показать, каковыми должны быть в действительности дети, убивающие мать во имя мщения за отца, и представил их не свершителями славного подвига, а несчастными людьми, нуждающимися в сожалении и утешении» [13, с. 144]. По замечанию Лосева, Орест и Электра – «просто несчастные дети, брошенные матерью ради любовника Эгисфа» [11, с. 160].

Осуждение поступка Ореста и Электры людьми позволило Тронскому сделать вывод, что трагедия Еврипида выражает его религиозный скептицизм: «У всех трагиков Орест по приказу оракула Аполлона убивает мать для того, чтобы отомстить за смерть отца. Эсхил пытается доказать правоту оракула. Софокл принимает ее без осуждения, Еврипид – с такой же решительностью ее отвергает» [13, с. 144]. Однако Тронский неправ, так как в трагедии «Электра» отсутствует решительное отвержение морали богов, поскольку герои совершают возмездие в соответствии с мифологической традицией. Религиозный скептицизм Еврипида выражен, напротив, нерешительно – в виде возможного, хотя и сомнительного, примирения моральных принципов богов и людей. Такое примирение выражено в финале трагедии, когда в небе появляются Диоскуры, божественные братья Клитемнестры, которые предсказывают героям лучшую судьбу: Ореста вначале будут преследовать злобные Эринии, защитницы материнских прав, но он сумеет оправдаться в Ареопаге и будет счастлив после перенесенных страданий, а Электра выйдет замуж за Пилада и будет счастлива в браке. В этом предсказании возвещается, что Орест и Электра будут прощены людьми, а это означает, что они смиряются с аморальностью богов.

Таким образом, в «Электре» Еврипида конфликт решается в пользу мифологической предопределенности, так как герои поступают «правильно», следуя предписаниям нравственных законов

мифологической традиции. Но поскольку Еврипид сознательно стремился вырваться из рамок этой традиции, чтобы выразить свой религиозный скептицизм, то он указывает на примирение с моралью богов в финале трагедии и вызывает сомнение зрителей, понимающих, что такое примирение невозможно. Лишь некоторые исследователи замечают идейную неопределенность трагедии Еврипида, несмотря на ее монологическую завершенность. В частности, Анпеткова-Шарова и др. пишут: «Трагедии Еврипида построены таким образом, что внешний ход действия приводит как будто к торжеству богов, но зрителям внушается сомнение в их нравственной правоте» [3, с. 145]. Тем не менее, есть критики, которые игнорируют эту неопределенность, считая финал «Электры» свидетельством возврата трагедии в русло мифологической концепции и характеризуя этот факт как отход от реалистичности, как некое противоречие, разрушающее идейную целостность произведения. Например, Лосев заявляет, что у Еврипида «реалистическая обрисовка героев резко разрушается мифологической концовкой» [10, с. 191]. Однако идейная неопределенность «Электры» хорошо продемонстрирована в финале трагедии, когда Кастор, один из Диоскуров, предсказывает, каким образом будет решаться судьба Ореста в Ареопаге:

«И половина скажет:
 Виноват ты, а половина – нет,
 Но Локсий сам, оракулом смутивший
 Тебя, вину Орестову возьмет...
 И с этих пор войдет в закон, коль мненья
 Где поровну поделаются – прощать» [9, с. 67].

То, что мнения судей разделятся поровну, говорит о равноправии и спорности противопоставленных идей, а то, что Ареопаг простит героев только потому, что Локсий возьмет на себя их вину, выражает определенное сомнение в примирении мифологической концепции, которая выражает идею справедливости возмездия, и человеческой морали, которую представляет Ареопаг, суд людей, который должен простить преступление героев.

Признаки макродиалога отмечаются также в трагедиях **Вильяма Шекспира**, в частности, в «Гамлете» (1601). Конфликт этой трагедии состоит в сложной ситуации выбора между общественным долгом и чувственными привязанностями, представленной в *бинарной оппозиции* двух идей, которые персонифицирует один главный герой – Гамлет, принц датский. С одной стороны, долг обязывает его отомстить за убийство отца, боль утраты которого выражена им в следующих словах:

«Ни мрачность
 Плаща на мне, ни платья чернота,
 Ни хрипая порывистость дыханья,
 Ни слезы в три ручья, ни худоба,
 Ни прочие свидетельства страданья
 Не в силах выразить моей души» [15, с. 27].

И Гамлет готов казнить убийцу – брата отца Клавдия. Но, с другой стороны, долг обязывает его отомстить также и матери, которую он подозревает в соучастии убийству, поскольку она вскоре после смерти отца вышла замуж за Клавдия. Именно это подозрение обостряет трагедийный конфликт, так как чувство любви к матери не позволяет Гамлету выполнить свой долг до конца. Как отмечает А.А.Аникст, «сыновья любовь Гамлета прорывается даже сквозь его негодование против ее измены» [2, с. 399].

Этот страдающий, сомневающийся герой является *морально неопределенной* личностью, Гамлет отнюдь не похож на типичного для классической трагедии положительного героя, который должен свершить справедливое возмездие. Некоторые персонажи трагедии в принципе не считают его хорошим человеком. Например, Лаэрт не рекомендует Офелии верить в его любовь:

«А Гамлета ухаживанья – вздор.
 Считай их блажью, шалостями крови,
 Фиалкою, расцветшей в холода,
 Недолго радующей, обреченной
 Благоуханьем мига, и того
 Не более» [53, с. 46].

В отличие от традиционного положительного героя, Гамлет не способен решительно отбросить все сомнения ради достижения поставленной цели. Кризисное, неуравновешенное душевное состояние героя Шекспира проявляется в его странном и противоречивом поведении. Как отмечает М. Морозов, «Гамлет и медлителен и в нужную минуту решителен (он один со шпагой в руке прыгает на палубу корабля пиратов); он и ядовит на язык (саркастически издевается над Полонием) и одновременно нежен и суров (в сцене объяснения с матерью)» [12, с. 10]. Поступки Гамлета часто спонтанны и приводят к неожиданным последствиям. Он, например, решил причинить боль матери, сказав ей, что знает об убийстве отца:

«Я ей скажу без жалости всю правду
 Словами, ранящими, как кинжал.
 Но это мать родная – и рукам
 Я воли даже в ярости не дам» [15, с. 106].

Но в разговоре с матерью он всей правды так и не высказал – не позволила сыновья любовь. Он отказался от удобной возможности пронзить шпагой молящегося Клавдия, потому что раскаивающийся преступник должен попасть в рай, но решился убить человека, прятанного за стенным ковром, только предполагая, что это был Клавдий. В результате Гамлет убил Полония, косвенно став виновником смерти

Офелии и вызвав гнев Лаэрта, которого долг обязывает отомстить ему за убийство отца. Более того, он способен на неоправданно жестокий поступок: он отправил на казнь Розенкранца и Гильденштерна, заявив, «меня не мучит совесть» [15, с. 162]. Окружающие объясняют необычное поведение Гамлета его безумием, но поскольку он признается Горацио, что симулирует сумасшествие, то его жестокость выглядит немотивированной. В финале Гамлет свершает месть, но странным образом: он убивает Клавдия не за отца, а лишь когда узнает от Лаэрта, что Клавдий намеревался отравить его, мать же погибла случайно, выпив отравленное вино вместо него. Таким образом, Шекспир создал моральную неопределенность посредством придания противоречивых черт герою, который в классической трагедии должен быть положительным.

Сомнение и нерешительность Гамлета объясняется тем, что он должен сделать выбор между двумя морально неопределенными и *равноправными* идейными позициями, которые он персонифицирует. Это не позволяют ему совершить положительный, с точки зрения общественной морали, поступок, то есть свершить возмездие, это ранит его чувства, так как он любит свою мать и не хочет быть ее убийцей. Существует возможность отказаться от убийства, но отказ от возмездия представляется позорным в глазах общественного мнения. Моральная неопределенность сомневающегося героя придала такую же неопределенность идейному конфликту, равноправие позиций которого проявляется в том, что они имеют как положительные, так и отрицательные аспекты.

Несмотря на то, что сюжет «Гамлета» развивается по законам макродиалога, в самом финале трагедии отсутствует корреляция «незавершенности» героя с нерешенностью идейного конфликта, когда Гамлет, наконец, свершает возмездие. В таком случае устраняется *авторская дистанция* и звучит *монологическая* идея справедливости возмездия. Тем не менее, Шекспир вводит в развязку сомнение, которое оставляет неопределенным идейный конфликт трагедии. Во-первых, Гамлет погибает, хотя в классической трагедии герой, исполнивший свой долг, не должен погибнуть. При этом он умирает от шпаги, отравленной Клавдием, его врагом. Во-вторых, выражается вера в лучшее будущее, в котором конфликт, пережитый принцем датским, возможно больше не повторится. Эта надежда высказана в предсмертной воле героя: умирая, Гамлет дает наказ Горацио поведать миру о происшедшем: «Все кончено, Гораций./ Ты жив. Расскажешь правду обо мне / Непосвященным» [15, с. 175], и выражает желание передать свой венец достойному избраннику – норвежскому принцу Фортинбрасу: «Предсказываю: выбор ваш падет / На Фортинбраса. За него мой голос» [15, с. 176].

Доказательством непонимания неопределенности идейного конфликта трагедии Шекспира, являются неоднозначные, противоречивые трактовки образа Гамлета. Обратимся к примерам, приведенным в книге Г.В.Аникина и Н.П.Михальской [1, с. 62]. По свидетельству исследователей, Гёте считал Гамлета слабовольным, неспособным свершить месть, Тургенев также относился к нему отрицательно, представляя эгоистом и скептиком, который во всем сомневается. Белинский же характеризовал Гамлета как сильную личность, которая преодолевает собственное слабование. Такой же точки зрения придерживается Аникст, отмечая, что «слабость не есть натура Гамлета, а его состояние» [2, с. 387]. Кроме того, как пишет Аникст, «существует мнение, будто Гамлет и в самом деле потерял рассудок от всех переживаний», но сам он не соглашается с этим мнением [2, с. 389]. Подобные противоречивые трактовки образа Гамлета – то ли он слабовольный, то ли решительный, то ли сумасшедший, то ли нормальный – вызваны, конечно же, моральной неопределенностью конфликта трагедии, который персонифицирован таким же морально неопределенным героем.

Неоднозначность образа Гамлета верно охарактеризовал Морозов. Отметив, что в мировой критической литературе «издавна боролись два основных толкования» этого образа, согласно одному из которых Гамлет представляется слабовольным «мечтателем», а согласно другому – «решительным человеком», Морозов совершенно справедливо заявил, что «оба эти толкования являются односторонними», так как на самом деле Гамлет и «мечтатель», и «деятельный человек» [12, с. 11]. Отмеченные Морозовым признаки моральной неопределенности героя подчеркивают сложность переживаемого им конфликта. А так как моральная неопределенность героя имеет корреляцию с такой же неопределенностью конфликта, то невозможно не согласиться с Урновыми, которые считают, что «нельзя выводить из Шекспира некую однолинейную «идею» [14, с. 327].

Следует отметить еще одну особенность «Гамлета»: эта трагедия многотемна. Как пишет Аникст, ««Гамлет» – произведение «многослойное». Семья, любовь, дружба, общественные отношения, долг, месть, верность – все эти темы органически входят в сюжет» [2, с. 378]. По этому поводу следует заметить, что моральная неопределенность образа героя оставила нерешенными все второстепенные проблемы. Знаменитый монолог «Быть или не быть» и заявления Гамлета о том, что «Дания – тюрьма», что книги – «слова, слова, слова», только ставят сложные вопросы, но не дают на них ответов. Морально неопределенными выглядят также персонажи, которые общаются с Гамлетом. Проницательный Аникст заметил, что даже Клавдий, вроде бы вполне однозначный образ, на деле предстает многозначным [2, с. 399]. Проявляется противоречивость образа Клавдия, например, в том, что он хладнокровно отправляет Гамлета в Англию на верную смерть, а после этого выражает слова раскаяния по поводу совершенного им убийства брата:

«Удушлив смрад злодейства моего.
На мне печать древнейшего проклятья:
Убийство брата. Жаждою горю,
Всем сердцем рвусь, но не могу молиться.
Помилования нет такой вине» [15, с. 108].

Таким образом, вполне очевидно, что сомнение пронизывает все содержание «Гамлета». И Аникст прав, утверждая, что многие критики ошибались, когда «предполагали, что, поставив коренные вопросы бытия, трагедия дает на них ясные и недвусмысленные ответы». Но он сам заблуждается, считая, что «самые большие ошибки критиков в отношении «Гамлета» проистекали из чересчур расширительного толкования ее философского и общечеловеческого смысла» [2, с. 398]. Напротив, само «расширительное толкование» этой трагедии стало возможно благодаря обнаруженным в ней структурам макродиалога.

Анализ трагедии Еврипида «Электра» и трагедии Шекспира «Гамлет» подтверждает идею Бахтина, что диалогическая литература зародилась в недрах европейской литературы, но оспаривает его утверждение, что макродиалог невозможен в драматическом искусстве. Это утверждение опровергается не только обрядово-зрелищным происхождением диалогизма, но и отсутствием в драме повествователя, который в эпических произведениях является главным выразителем однозначной идейной позиции автора. Отсутствие повествователя значительно упрощает задачу формирования макродиалога, для чего вместо положительного героя, который служит в драме выразителем авторской идеи, создается морально неопределенный герой. Благодаря этому качеству создается авторская дистанция, и герой становится идейно самостоятельным.

В рассмотренных трагедиях, в соответствии с принципом «персонификации идей» диалогической теории Бахтина, морально неопределенный герой выражает конфликт таких же морально неопределенных спорных идей. Проведенное исследование также показало, что в отношении произведений Еврипида и Шекспира следует говорить только о формировании макродиалога, так как в них отсутствует корреляция «незавершенности» героя и нерешенности конфликта. Это означает, что в финале сомневающийся герой принимает решение и совершает поступок, и конфликт решается. Таким образом устраняется авторская дистанция и выражается однозначная идея автора. Обращает на себя внимание сознательный подход авторов к созданию макродиалога, так как, несмотря на определенное решение конфликта, они постарались выразить сомнение в возможности его окончательного решения. Следует также отметить, что даже несовершенный макродиалог «Электры» и «Гамлета» вызвал противоречивость их интерпретаций.

Источники и литература

1. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – 2-е изд., перераб. и испр. – М.: Высш. шк., 1985. – 431 с.
2. Аникст А.А. Творчество Шекспира. – М.: Худ. лит., 1963. – 615 с.
3. Анпеткова-Шарова Г.Г., Дуров В.С. Античная литература. – СПб: Филолог. фак. СПбГУ; М.: Изд. Центр Академия, 2004. – 480 с.
4. Античная литература. Словарь-справочник. – Под ред. В.П.Ярхо. – М.: Высш. шк., 1995. – 383 с.
5. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Сов. Писатель, 1963. – 361 с.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
8. Гилерсон Б.А. История античной литературы. – В 2 кн. Кн. 1. Древняя Греция. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 416 с.
9. Еврипид. Электра // Еврипид. Трагедии. Т. 2. – М.: Худ. лит., 1969. – с. 7-72.
10. Лосев А.Ф. и др. Греческая трагедия. – М.: Госучпед. изд., 1958. – 202 с.
11. Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тахо-Годи А.А. Античная литература. – М.: Просвещение, 1980. – 492 с.
12. Морозов М. Предисловие // Вильям Шекспир. Гамлет, принц датский. – М.: Гос. изд. дет. лит., 1956. – с. 3-12.
13. Тронский И.М. История античной литературы. – 5-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1988. – 464 с.
14. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир // История всемирной литературы. – Том 3. – М.: Наука, 1985. – с. 317-331.
15. Шекспир. Гамлет, принц датский. – М.: Гос. изд. дет. лит., 1956. – 176 с.
16. Ярхо В.Н. Еврипид // История всемирной литературы. – Том 1. – М.: Наука, 1983. – с. 362-370.

Эмирусейнова Э.Н.

КОНТРАСТИВНЫЙ АНАЛИЗ В ОБУЧЕНИИ ПЕРЕВОДУ, СВЯЗЬ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА С ПРАКТИКОЙ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛЕКСИКИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Целью работы над научной тематикой при обучении иностранному языку является создание навыка чтения, охвата общего содержания и перевода, с одной стороны, и выработка навыков беседы на темы, связанные с научной работой студента, – с другой.

Первая цель связана со зрительным восприятием и пассивным усвоением большого объема материала, вторая – со слуховым восприятием и активным усвоением значительно меньшего материала. Поэтому учебный процесс нужно планировать так, чтобы один вид обучения не мешал другому. Необходимо найти общее и различное, объединить общее и координировать различие.