

**BACKGROUND OF THE COMMON APPROACH TO THE TEACHING METHODS
 SOLUTIONS PROBLEMS PLANIMETRIC**

© 2013

E.V. Kulikova, candidate of pedagogical sciences, assistant professor, associate professor of the department of “Mathematics and methods of teaching”
Samara State Academy of Social Sciences and Humanities, Samara (Russia)

Annotation: The traditional form of training future teachers of mathematics can not provide the students mastering the methods of solving the problems of planimetric. It is proposed to solve the problem of improving the quality of student learning methods for solving problems planimetric using a unified approach, which includes the basic components: the essence of the method, receiving training on the application of the method to solve problems, support knowledge, basic tasks, basic geometric situation, receiving training on the choice of the method, a series of targets for the application of the method, the use of the generalized reception of academic work on the choice of the method of generalized solutions of the problem and receive training planimetric work to solve problems.

Keywords: system-activity approach, methodical preparation of future teachers of mathematics, a common approach in teaching students planimetric methods of solving problems, methods of teaching mathematical activity.

УДК 821.161.109

ФАНТАЗИИ ГЕРОЯ В «РЕВИЗОРЕ» ГОГОЛЯ

© 2013

В.Ш. Кривонос, доктор филологических наук, профессор кафедры «Русская, зарубежная литература и методика преподавания литературы»
Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара (Россия)

Аннотация: В статье рассматриваются особенности поведения героя комедии Гоголя «Ревизор», создающего с помощью воображения другую реальность, где особым образом проявляются свойства его инфантильного характера.

Ключевые слова: Гоголь, «Ревизор», воображаемое, параллельная реальность, алогизм, инфантильный герой.

Гоголь, говоря о Хлестакове, специально подчеркивал в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”»: «Не имея никакого желанья надувать, он позабывает сам, что лжет. Ему уже кажется, что он действительно всё это производил» [1, с. 117]. Эпиграф к «Ревизору» («На зеркало неча пенять, коли рожа кривая») имеет к фантазиям Хлестакова самое непосредственное отношение: картины, порождаемые его воображением, служат *зеркалом* его *рожи*. Представляя собою «лицо фантазмагорического» [1, с. 118], он и картины рисует фантазмагорические, создавая действительность, параллельную той, в которой он обретается. В этой воображаемой действительности и разворачиваются события, будто и в самом деле происходившие: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю. Нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: “Приходи, братец, обедать”. Я только на две минуты захожу в департамент с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так, а там уж чиновник для письма, эдакая крыса, пером только: тр, тр... пошел писать. Хотели было даже меня коллежским асессором сделать, да, думаю, зачем. И сторож летит еще на лестнице за мною с щеткою: позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу» [1, с. 48].

Распоряжение Хлестаков отдает в тот самый момент, когда ему *кажется, что он действительно всё это производил*, то есть в момент произнесения своего монолога; тогда же, как он фантазирует, его хотели повысить в чине, а департаментский сторож обнаружил готовность ему услужить. Элементы монолога расположены в порядке их возрастающей для героя значимости. Хлестаков не только переписывает (а это и есть как будто его занятие), но и на *дружеской ноге* с начальником отделения, а *чиновник для письма* у него теперь в подчинении. Будучи коллежским регистратором (чин XIV класса), он отказывается от чина коллежского асессора (чин VIII класса), достичь которого «было нелегко даже дворянину – как, правило, требовался университетский или лицейский диплом, либо сдача соответствующего экзамена» [2, с. 97]. Хлестаков же и без всякого экзамена мог бы перепрыгнуть через несколько ступеней в табели о рангах, но вот почему-то не захотел. Правда, следом сторож *летит* за ним, чтобы почистить ему сапоги, будто он стал обладателем куда более крупного чина и за-

нимает соответственно куда более высокую должность.

Хлестаков выделяет и перечисляет события, следуя за собственным воображением, которое заносит его во все более высокие сферы, хотя и о своем настоящем статусе он не забывает; отсюда смысловые перебои в его речи: «Я не люблю церемонии. Напротив, я даже стараюсь всегда проскользнуть незаметно. Но никак нельзя скрыться, никак нельзя! Только выйду куда-нибудь, уж и говорят: “Вон”, говорят, “Иван Александрович идет!” А один раз меня приняли даже за главнокомандующего, солдаты выскочили из гауптвахты и сделали ружьем. После уже офицер, который мне очень знаком, говорит мне: ну, братец, мы тебя совершенно приняли за главнокомандующего» [1, с. 48].

Почему же Хлестаков старается *проскользнуть незаметно*? Очевидно, чтобы не попасться на глаза начальству. Поскольку, однако, он успел резко повысить себя в ранге, то теперь ему *никак нельзя* скрыться: он настолько известная и значительная личность, что его все узнают - и не просто узнают, но даже принимают *за главнокомандующего*. Возникающий градационный эффект способствует усилению выразительности вымысла: чем фантазмагоричнее рисуемая Хлестаковым картина, тем большее впечатление должна произвести она на внимающих ему персонажей: «Да меня уже везде знают. С хорошенкими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики... Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: “Ну что, брат Пушкин?” — “Да так, брат”, отвечает бывало: “так как-то всё”... Большой оригинал» [1, с. 48].

Создавая образ параллельной реальности, Хлестаков заполняет собою, своим присутствием, все окружающее его в этой реальности пространство: его *везде знают*, не только в чиновно-бюрократической среде, где с ним *на дружеской ноге* начальник отделения, но и в литературных кругах, где он *на дружеской ноге* с самим Пушкиным и даже превосходит того творческой плодовитостью: «Моих впрочем много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт Дьявол, Норма. Уж и названный даже не помню. И всё случаем: я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: “Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь”. Думаю себе: пожалуй, изволь, братец! И тут же в один вечер, кажется, всё написал, всех изумил. У меня легкость необыкновенная в мыслях. Всё это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат

Надежды и Московский Телеграф... всё это я написал» [1, с. 48-49].

Хлестаков недаром, приступая к самопрезентации, сразу же отвергает возможное предположение, что он только *переписывает*; для такого рода занятий есть канцелярская *крыса*, а он не просто литераторов часто видит, но и сам выступает в роли сочинителя. Правда, собственноручно *написав* Хлестаков успевает лишь письмо Тряпичкину. Но зато он объявляет себя автором *водевильчиков* и приписывает себе *много* других произведений для театра, не все названия которых даже помнит, а также выдает чужой роман («Да, это мое сочинение») за свой, но под тем же, что и чужой, названием: «Ах да, это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой» [1, с. 49]. Делает он это с такой же *легкостью необыкновенной*, с какой откликается потом на просьбу Добчинского, чтобы сын того, рожденный «как бы и в браке», был бы совсем «законным сыном» и тоже «назывался бы» Добчинским: «Хорошо, пусть называется! Это можно» [1, с. 66].

Обратим внимание на алогичность рассуждений Хлестакова. Так, знакомство с *хорошенькими актрисами* не предполагает как следствие написание *водевильчиков*, а частое лицемерие *литераторов* не влечет за собой авторство произведений, которые *не хотел писать*, но написал и *всех изумил*; наконец, из того, что он не только *переписывает*, отнюдь не вытекает, что у него *много есть сочинений*. В основе воображаемого (всего, что порождено фантазией героя) действительно лежит алогизм – и само воображаемое приобретает очевидные свойства алогизма.

Хлестаков играет роль изображаемого им лица и рассуждает словно от его имени, каким он себе это лицо и условия его жизни представляет: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа; откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе» [1, с. 49]. Ю.М. Лотман отметил «бедность воображения Хлестакова во всех случаях, когда он пытается измыслить фантастическую перемену внешних условий жизни (все тот же суп, хотя и “на пароходе приехал из Парижа”, но подают его на стол в кастрюльке; все тот же арбуз, хотя и “в семьсот рублей”» [3, с. 305]. Однако бедность воображения компенсируется в поведении Хлестакова театральными эффектами, рассчитанными на ожидания аудитории; театрализованной оказывается и нарисованная им картина, где арбуз и суп кажутся не настоящими, а бутафорскими. Так как все рассказываемое им есть его *сочинение*, то суп, как и арбуз, не тот же, а *другой*. Хлестаков и здесь и *всё написал*, и *всех изумил*.

Между тем, живописуя *другую* жизнь, он неожиданно для самого себя может выйти роли и внезапно проговориться: «Я всякой день на балах. Там у нас и вист свой составился. Министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я. И уж так уморишься играя, что просто ни на что не похоже. Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, скажешь только кухарке: “На, Маврушка, шинель”... Что ж я вру, я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница стоит...» [1, с. 49-50]. Герой живет в настоящем времени, но его настоящее – это настоящее той самой *минуты* («он весь – в пределах данной минуты» [4, с. 198]), когда он говорит «без всякого соображения», почему «слова вылетают из уст его совершенно неожиданно» [1, с. 9]. В пределах этой же *минуты* происходит и очередной скачок его фантазии, не просто меняющей местами *вру* и *позабыл*, но стирающей дистанцию между ними и позволяющей воплотить себя в новом образе.

Сюжет *другой* жизни, воображаемой Хлестаковым, не разрешается ни комической катастрофой, когда он проговаривается и саморазоблачается, ни катарсисом, поскольку до финала действие так и не доходит, срываясь в «гиперболический морок» [5, с. 334]. Тут и «тридцать пять тысяч одних курьеров», посылаемых к герою, что-

бы уговорить его занять место директора департамента, и «просто землетрясение», когда он, приняв должность, проходил «через департамент», и «государственный совет», который его «боится», главное же, что он «везде, везде» [1, с. 117]. В монологе, направленном одновременно к другим персонажам и на самого себя, раскрывается природа фантастического вранья Хлестакова.

Гоголь обращал внимание актера, исполнителя роли Хлестакова, на свойственное тому «желанье порисоваться, которым более или менее заражены все люди и которое больше всего отразилось в Хлестакове, желанье ребяческое...» [1, с. 118]. В авторской характеристике Хлестакова подчеркнута присущая ему инфантильная черта: *ребяческое желание порисоваться*. Имеется в виду инфантилизм не только как индивидуальное психологическое свойства, тесно связанное с тяготением к лжи, но и как свойство исторической психологии. Ср.: «Врун 1820-х гг. стремился избавиться от условий жизни, Хлестаков – от самого себя» [4, с. 305]. Хотя по-настоящему избавиться от самого себя ему не удается и в собственных фантазиях. И суть не только в том, что он нечаянно проговаривается; его вранье еще резче обнажает и демонстрирует показательное расхождение между биологическим и психологическим возрастом героя.

Уже в ранней своей повести, «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», Гоголь выводит тип инфантильного персонажа [6, с. 97-98]. Воспроизводитесь подобный тип и в повести «Коляска», и в «Петербургских повестях» [7, с. 111-130]. Было отмечено, что гоголевские «типы и положенья кочуют по пьесам и повестям, перекрашиваясь, но выявляя те же контуры» [5, с. 335]. Так обстоит дело и с отмеченным типом; *те же контуры* (контуры той же устойчивой «формы» человека) проясняются, когда вглядываешься в изображение Хлестакова.

Почтмейстер так реагирует, услышав, как «неприлично выразился» о нем мнимый ревизор: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь: больше ничего!» [1, с. 91]. Еще раньше о необходимости высечь Хлестакова за то, что кутит и «делом не занимается», рассуждает Осип: «Эх, если б узнал это старый барин. Он не посмотрел бы на то, что ты чиновник, а поднявши рубашонку, таких бы засыпал тебе, что дня б четыре ты почесывался» [1, с. 27]. И в мире, где он всего лишь, по выражению Осипа, «елистратишка простой» [1, с. 26], и в мире воображаемого, где ему «даже на пакетах пишут: ваше превосходительство» [1, с. 50], Хлестаков обнаруживает свойственные ему инфантильные черты, хотя и пытается играть роль взрослого человека. Потому-то и стремится он, как подмечает Осип, «в каждом городе показать себя» [1, с. 26].

Показывает он себя и в уездном городе, причем еще до визита к нему городничего, когда упрасивает трактирного слугу принести обед, за который не может заплатить: «Посуди сам, любезный, как же? ведь мне нужно есть. Этак могу я совсем отощать. Мне очень есть хочется; я не шутя это говорю» [1, с. 29]. Демонстрируя инфантильное простодушие, Хлестаков выглядит ребенком в мире взрослых и ведет себя как ребенок, почему и игнорирует принятые здесь правила поведения. Характеризует его как инфантильного персонажа и желание выделиться, привлечь к себе внимание, произвести впечатление, вызвать удивление и восхищение окружающих. Так, оставшись без денег и размышляя, не продать ли что «из платья», он решает, что «уж лучше поголодать, да приехать домой в петербургском костюме», а еще лучше бы «подкатить эдаким чортом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею» [1, с. 30].

Вообще же Хлестаков носит разные инфантильные маски. Он может показаться чрезмерно наивным, искренне не понимающим, что происходит и почему так ведут себя с ним окружающие: «Мне нравится, что у вас показывают проезжающим всё в городе. В других

городах мне ничего не показывали» [1, с. 45]. Может показаться и чрезмерно простодушным, действительно не осознающим подлинные мотивы чужих поступков, как в случае дачи ему взятка: «Покорнейше благодарю. Я вам тотчас пришло их из деревни, у меня это вдруг... я вижу, вы благородный человек» [1, с. 34]. Или: «Впрочем, чиновники эти добрые люди: это с их стороны хорошая черта, что они мне дали взаймы» [1, с. 67].

Инфантильное легкомыслие склоняет героя, не прикинувшегося задумываться о последствиях своего поведения, совершать поступки по первому побуждению. Застыгнутый за флиртом с дочерью городничего его женой, он вдруг замечает, что та «тоже очень аппетитна, очень недурна», и тут же бросается на колени: «Сударыня, вы видите, я сгораю от любви» [1, с. 75]. Однако уже в следующей сцене, стоило дочери вновь появиться, он просит вдруг у матери благословить его «постоянную любовь» [1, с. 76] к дочери. Возникшая ситуация напоминает детскую игру, будто он всего лишь играет роль жениха и сватается *понарошку*.

Подчиняясь игре воображения и веря в собственные фантазии, Хлестаков обнаруживает зависимость не только от своих, но и от чужих миражей; его инфантилизм выглядит как аномалия, ставшая, однако, чертой характера. Находясь под впечатлением от оказанного ему приема и уверяя почтмейстера, что «и в маленьком городке можно прожить счастливо», главное, «чтобы тебя уважали, любили искренно», он делает неожиданное, но знаменательное признание: «Меня, конечно, назовут странным, но уж у меня такой характер» [1, с. 61].

Ю.М. Лотман назвал Гоголя лгуном в том смысле, что мышление его «как бы трехмерно, оно все время включает в себя модус: “а если бы произошло иначе”». Вообще это “а если бы” является основой того, что в творчестве Гоголя обычно называется фантазией» [8, с. 11]. Хлестаков же, на взгляд исследователя, «непосредственно вводит нас в механику творческого процесса своего автора: все различно, но все “может быть”» [8, с.

12]. Однако мышление Хлестакова, в отличие от мышления его автора, как бы одномерно; погружаясь в сферу воображаемого, он ощущает себя не столько творцом, сколько героем собственного сочинения, полагая, что все происходило именно так, как он рассказывает, и другому произойти не могло: «Да что, в самом деле? я такой! Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: я сам себя знаю, сам» [1, с. 50].

Между тем события, совершающиеся в его воображении, действительно не являются необратимыми, но не потому, что у них остается шанс произойти как-то иначе. Утверждая, что *моих впрочем много есть сочинений*, Хлестаков на этот раз ничего не придумывал: всякая новая его импровизация просто отменяет предыдущую, вновь и вновь демонстрируя *легкость в мыслях необыкновенную*, с какой герой все продолжает и продолжает *сочинять*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. IV. М.; Л.: АН СССР, 1951. 351 с.
2. Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. 4-е изд. М.: Флинта: Наука, 2001. 264 с.
3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.
4. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
5. Белый А. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996. 351 с.
6. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. 340 с.
7. Кривонос В.Ш. Инфантилизм и инфантильный герой в «Петербургских повестях» Гоголя // *Russian Studies*. 1996. Т. II. № 3. С. 111-130
8. Лотман Ю. О «реализме» Гоголя // *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. II (Новая серия). Тарту, 1996. С. 11-35.

THE HERO'S FANTASY IN GOGOL'S "THE INSPECTOR GENERAL"

© 2013

V.Sh. Krivonos, doctor of philological sciences, professor of “Russian, foreign literature and methods of teaching literature”

Samara State Academy of Social Sciences and Humanities, Samara (Russia)

Annotation: This article discusses the features of the hero's behavior of Gogol's comedy “The Inspector General”, created by the imagination a different reality, where the properties are shown in a special way his infantile character.

Keywords: Gogol, “The Inspector General”, an imaginary parallel reality, illogic, infantile character.

УДК 340:341.492.2:342.4

О КОМПЕТЕНЦИИ МЕЖДУНАРОДНОГО УГОЛОВНОГО СУДА

© 2013

Г.К. Малеки, докторант отдела международного права

Институт прав человека Национальной Академии Наук Азербайджана, Баку (Азербайджан)

Аннотация: Проблемы определения компетенции международных правовых органов имеют исключительное значение в достижении мирового порядка, стабилизации взаимоотношений государств в рамках принятых международных соглашений. В статье уточняется содержание преступлений, относящихся к компетенции Международного Уголовного Суда.

Ключевые слова: Международный Уголовный Суд, геноцид, преступления против человечества, военные преступления, агрессия.

Международная практика рассмотрения уголовных преступлений совершенствуется по мере развития международных отношений, в соответствии с требованиями времени. Глобализация мирового порядка приводит к существенным изменениям во взаимоотношениях людей, различных социальных институтов. Меняется характер угроз международному порядку, в соответствии с которыми меняются совершенные преступления и необходимость их рассмотрения. В этом плане считаем необходимым обратиться к компетенции современного Международного Уголовного Суда, чтобы определить основные тенденции в расследовании различных тяжёлых преступлений, определенных мировым сообще-

ством к рассмотрению в вышеуказанном органе.

Международный Уголовный Суд начал функционировать с 1 июля 2002 года, договор подписали и ратифицировали 74 государства [6]. Согласно пятому пункту Устава Международного Уголовного Суда, в его компетенцию входит расследование четырёх групп преступлений, таких как геноцид, преступления против человечества и военные преступления, а также агрессия, каждой из которых в данной работе будет уделено внимание.

Геноцид. Геноцид является преднамеренным массовым убийством, или, истреблением всех представителей какой-либо группы людей. Это преступление официально было признано отдельным видом преступления