

### Список використаних джерел

1. Аврахов Г. Г. Леся Українка: Проблеми текстології та історії друку (До дванадцятитомного видання творів, 1975–1979). – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. – 228 с.
2. Волинський К. П. Тернистий шлях майстра // Яновський Ю. Чотири шаблі: Романи. Оповідання. – К.: Дніпро, 1990. – С. 5–24.
3. Гнатюк М. М. Юрій Яновський: Текст і авантекст: монографія. – К.: Ніжин, 2006. – 328 с.
4. Коваленко Б. Л. Нацдемівська ідеологія в історичному романі української літератури // За марксо-ленінську критику. – 1932. – № 6. – С. 43–47.
5. Костюк Г. О. Зустрічі і прощання: Спогади: У 2 кн. – К.: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.
6. Лихачев Д. С. Текстология: На материале русской литературы X–XVII веков. – Л.: Наука, 1983. – 640 с.
7. Маланюк Є. Ф. Юрій Яновський // Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – С. 329–332.
8. Неживий О. І. Григір Тютюнник: текстологічна та джерелознавча проблема життя і творчості: монографія. – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 272 с.
9. Панченко В. Є. «Морські вовки» в степах України: Чому неоромантик Юрій Яновський став соцреалістом // Літературна Україна. – 2012. – 9 серпня.
10. Панченко В. Є. Дві редакції роману Ю. Яновського «Жива вода» – «Мир» // Українська мова і література в школі. – 1985. – № 12. – С. 3–10.
11. Панченко В. Є. Морський рейс Юрія третього. – Кіровоград: ПВД «Мавік», 2002. – 148 с.
12. Панченко В. Є. Поетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. – К.: Факт, 2002. – 344 с.
13. Рильський М. Т. Вечірні розмови: Нариси, статті. – К.: Держлітвидав УРСР, 1964. – 272 с.
14. Рильський М. Т. Про Юрія Яновського // Рильський М. Т. Збір. творів: У 20 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 13. – С. 365–368.
15. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наук. думка, 1970. – Т. 1. – 800 с.
16. Харчук Р. Б. Талант і його одержавлення: Юрій Яновський // Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства. – К.: Українська книга, 1999. – С. 32–54.
17. Яновський Ю. І. Вершники // Яновський Ю. І. Твори: В 5-ти т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 2. – С. 327–410.
18. Яновський Ю. І. Майстер корабля // Яновський Ю. І. Твори: В 5-ти т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 2. – С. 5–162.
19. Яновський Ю. І. Мої помилки // Літературна газета. – 1948. – 1 квітня.
20. Яновський Ю. І. Чотири шаблі: Романи. Оповідання. – К.: Дніпро, 1990. – 366 с.

Т. А. Савоськіна

### ОБ АРТИСТИЧЕСКОЙ НАТУРЕ ОНЕГИНА

Театр – одно из ранних и сильных увлечений А. С. Пушкина, наложивших отпечаток на личность и творчество поэта. Известно, что А. С. Пушкин обладал неоспоримым артистическим дарованием. По воспоминаниям современников, он виртуозно перевоплощался в различные, иногда противоречившие друг другу образы: «шалун-поэт», бретёр, ярмарочный мужик «в ситцевой красной рубашке» в окружении нищих или «отлично добрый господин, обыкновенно приходящий в монастырь по

воскресеньям» – вот далеко не полный перечень обликов, запомнившихся близкому окружению поэта. Маски популярных литературных героев также на время становились его светской «ипостасью». В одном из любовных посланий к А. П. Керн в Тригорское (от 8 декабря 1825 года), разыгрывая тактику и стратегию в духе виконта де Вальмона, он писал: «Если Вы приедете в понедельник, я буду весел, во вторник восторжен, в среду нежен, в четверг игрив [...] и всю неделю у ваших ног» [5, с. 547]. По приезде в Малинники, куда поэт был приглашен П. А. Осиповой (октябрь и ноябрь 1828 года), он ухаживал попеременно за всеми барышнями, разыгрывая заядлого Дон Жуана, и заслужил прозвища «вампир» и «Мефистофель».

«Актерствование» составляло важный элемент не только повседневной, но и художественной жизни Пушкина. Крупный знаток русско-французских литературных связей Л. И. Вольперт в книге «Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы» убедительно доказывает, что проигрывание Пушкиным в жизни различных характеров и ситуаций зачастую становилось протоэтапом создания будущих художественных произведений [1]. Действительно, «ролевая» игра органично входит в структуру многих пушкинских образов, среди которых особо выделим Евгения Онегина, Лизу Муромскую, Алексея Берестова, Марию Гавриловну, Владимира Дубровского.

Литературоведческое осмысление этого яркого поведенческого феномена на художественном материале Пушкина представляется перспективным: оно позволит не только расширить представление об индивидуально-психологических особенностях хрестоматийных персонажей, но и выйти на постановку более широкой проблемы – проблемы театральности как особого типа художественного мироощущения поэта. Данный вектор исследования определяет объект нашего размышления на тему артистической натуры Онегина.

Артист (франц. *artiste* от лат. *artifex* – «мастер», *artis* – искусство) в широком смысле слова означает искусный мастер, человек, достигший наивысшего мастерства в своем деле, виртуоз. Артистизм – это деятельность, поднятая до уровня искусства [4]. Такой деятельностью для Онегина, проявляющей наивысшую степень его мастерства, является «наука страсти нежной». Наиболее репрезентативными в этом плане являются X–XIII строфы первой главы романа, повествующие о любовных похождениях петербургского денди:

#### Х

Как рано мог он лицемерить,  
Таить надежду, ревновать,  
Разуверять, заставить верить,  
Казаться мрачным, изнывать,  
Являться гордым и послушным,  
Внимательным иль равнодушным!  
Как томно был он молчалив,  
Как пламенно красноречив,

В сердечных письмах так небрежен!  
Одним дыша, одно любя,  
Как он умел забыть себя!  
Как взор его был быстр и нежен,  
Стыдлив и дерзок, а порой  
Блистал послушною слезой!

#### XI

Как он умел казаться новым,  
Шутя невинность изумлять,  
Пугать отчаяньем готовым,  
Приятной лестью забавлять,  
Ловить минуты умиленья,  
Невинных лет предубежденья  
Умом и страстью побеждать,  
Невольной ласки ожидать,  
Молить и требовать признанья,  
Подслушать сердца первый звук,  
Преследовать любовь и вдруг  
Добиться тайного свиданья...  
И после ей наедине  
Давать уроки в тишине! [7, с. 9–10].

В данном поэтическом фрагменте артистический склад души Онегина наиболее выразительно раскрывается в театральности его поведения, основу которого всегда составляет бинарная оппозиция: естественное – притворное. Эта особенность личности пушкинского героя обозначена в первом стихе X строфы: «Как рано мог он лицемерить». Глагол «лицемерить», поставленный в ударную конечную позицию, приобретает семантическую значимость. Он актуализирует способность Онегина к притворству в любви. Такой способ взаимодействия с действительностью можно назвать лицедейством: человек знает, что он играет, но делает вид, будто все его поведение и слова продиктованы естественными движениями души.

Однако пушкинский герой не просто лицедействует. Обратим внимание на авторское замечание в начале XII строфы «Как он умел казаться новым». Выбор лексемы «казаться», с одной стороны, усиливает семантический вес «лицемерить», а с другой – его сочетание с прилагательным «новым» фокусирует внимание читателя на умении Онегина к перевоплощению, являющегося «сердцевиной актерского мастерства». Именно в перевоплощении наиболее отчетливо проявляются творческая энергия и художественный вкус пушкинского персонажа. Выбрав для себя амплуа героя-любовника, органично вписывающегося в гедонистический образ светской жизни, он мастерски осваивает его разноплановые образы, разыгрывая их на «сценических подмостках» салонного Петербурга с одной лишь целью – одержать победу над неприступными светскими красавицами. В результате художественное пространство X–XII строф, подчиняясь принципам театральности, условно делится на пространство «литературного зрелища», где герой романа заведомо

выстраивает свое поведение, исходя из осознания себя актером, и пространство обыденных жизненных отношений, в которых существуют те, для кого играют, так называемый «внутриречевой зритель».

Отметим, что артистическая натура у Онегина большого диапазона. В его театральном представлении можно выделить несколько характерных ролей донжуанского обличья:

- самозабвенно влюбленный юноша. Повинуясь порывам непосредственного чувства, он действует на высшем пределе своего темперамента: мог одновременно «Таить надежду, ревновать, / Разуверять, заставить верить»; «Пугать отчаяньем готовым»; «Молить и требовать признанья»;
- галантный кавалер, способный «Шутя невинность изумлять... / Приятной лестью забавлять, / Ловить минуты умиленья» и, наконец, «Умом и страстью побеждать»;
- мрачный, гордый и при этом послушный Демон, изнывающий от безответной любви.

И, наконец, в XIII строфе, развивающей мотив адюльтера, Онегин предстает в маске «опасного соблазнителя» кокеток записных, но при этом остающегося другом «блаженных мужей»: «Его ласкал супруг лукавый / Фобласа давний ученик, / И недоверчивый старик, / И рогоносец величавый, / Всегда довольный сам собой, / Своим обедом и женой» [7, с. 10]. «Давние ученики» Фобласа, попав в искусно расставленные сети Онегина-Фобласа нового времени, превращаются здесь в «комических мужей».

Как видим, Онегин – не просто актер, а актер-художник: он исключает игру какой-либо одной краской, ему это скучно и неинтересно. Игра знатока «любовной науки» – это свободная импровизация, она ни на чем не задерживается, нигде «не окостеневает». Онегин скользит от героя жизнеутверждающего к образам драматического и комического плана, демонстрируя свои природные актерские способности. Мастер перевоплощения весьма умело пользуется внешними средствами театральной выразительности: голосом, пластикой, подчиняя их созданию воображаемого характера. Меняя одну маску на другую, он с легкостью меняет и речевую манеру общения, выражение глаз, что усиливает эффект зрелищности, являющейся значимым компонентом театральнойности. В одной роли он «пламенно красноречив», в другой – «томно молчалив», что не менее выразительно, чем слово, в третьей – «язвительно злословен»; его «взор» то «быстр и нежен», то «стыдлив и дерзок», а порой блистает «послушною слезой».

Онегин играет с такой эмоциональной самоотдачей и психологической убедительностью, что не только жены «блаженных мужей», но и петербургские «невинности» невольно соблазняются и неожиданно для молодого человека соглашаются на тайное свидание. В заключительных стихах XI строфы читаем: «Преследовать любовь, и вдруг / Добиться тайного свиданья... / И после ей наедине / Давать уроки в тишине!» [6, с. 10]. Ключевым словом в этих стихах является наречие «вдруг», смысл которого состоит в том, что герой-любовник не искал легких побед. Вся его театральная стратегия была сознательно

рассчитана на долгую осаду петербургских красавиц, но личная притягательность Онегина-актера или «манкость», по выражению К. С. Станиславского, настолько велики, что он каждый раз одерживает досрочную победу.

В основе органичного и естественного исполнения пушкинским героем своих «ролей» лежит не только его знание женской психологии, в соответствии с которой он выстраивает модели своего театрального поведения, но и внутреннее вхождение Онегина в образы, позволяющие ему на условной сцене реализовать различные грани своей натуры. Игра «ролями» и «масками» становится одним из психологических приемов постижения Пушкиным многомерности характера своего героя. Размышляя о природе актерской души, русский философ нач. XX столетия Ф.А.Степун писал: «Когда артистическая душа играет, позирует, «актерствует» – это не значит, что она живет ложью, но значит только, что она инсценирует второй план своей жизни, что она правомерно ищет жизненного отклика своему невмещающемуся в жизнь многодушию» [8]. Подчеркнем, что в философской антропологии Ф. А.Степуна «многодушие» рассматривается как «положительное богатство человеческой души», порождающее особый человеческий феномен – многолюбие. Философ говорит о земном эросе: «В многодушии артистической души всегда таится такое многообразие эротических возможностей, которое никогда не осуществить в жизни» [8]. Однако «соблазн множественности вырастает в артистической душе не только на путях эстетической чуткости ко всякой индивидуально-завершенной форме, но и на ощущении вечного несоответствия между интуитивно данным артистической душе образом любви и ее воплощением в самом совершенном и самом прекрасном существе» [8]. Из подобных рассуждений неминуемо должно следовать, что Онегин в роли Дон Жуана – положительная фигура, ибо в артистической душе, по мысли Ф.А.Степуна, равноценны все эстетические проявления личности. Однако столь привлекательное для философа многолюбие артистической души не выдерживает проверки этическим началом, потому что в его основе лежит вождление, любовь для себя. Достижение же подлинной любви возможно только на путях жертвенности.

В период работы над «Онегиным» Пушкин уже начал осознавать порочность эротического плюрализма. Любовные игры, являющиеся приятной частью гедонистического образа жизни петербургского аристократа, близкого когда-то и юному поэту, утрачивают в глазах автора романа свое обаяние. В своих комментариях к пушкинскому роману Ю. М. Лотман справедливо замечает, что упоминание «Науки любви» Овидия априори «резко снижает характер любовных увлечений Онегина [3, с. 135]. Это особенно ощущалось в черновых автографах IX, XIII-XIV строф первой главы, повествующих о «б<ест>идных наслаждениях» пушкинского героя. И, наконец, в четвертой главе поэт окончательно развенчал «науку страсти нежной»: «Разврат, бывало, хладнокровный / Наукой славился любовной, / Сам о себе везде трубя, / И наслаждаясь не любя. / Но эта важная забава / Достойна старых обезьян / Хваленых дедовских времен: / Ловласов обветшала слава / Со славой красных

каблуков / И величавых париков» [7, с. 68]. Эта тема найдет свое продолжение в поэме «Граф Нулин», написанной приблизительно одновременно с четвертой главой романа.

Вместе с пушкинской переоценкой «донжуанизма» меняется и его герой. Многочисленные любовные похождения истощают творческую энергию Онегина и опустошают его артистическую душу. Мастер перевоплощения теряет во вседневном празднестве представление о том, кто он таков на самом деле и для чего живет. Творческий потенциал Онегина, не получивший воплощение в созидательной деятельности, порождает в его артистической душе страдание, внешним проявлением которого становится неизлечимый недуг – «всеразъедающая хандра». В последний раз появившись на светском рауте в маске скупающего «байронического» героя, Онегин бежит от жизни «на миру». С этого момента начинается детеатрализация пушкинского персонажа: он избегает аффектации чувств, театральности поведения, становясь больше наблюдателем и зрителем, порой соучастником происходящего, но невольно в действие вовлекаемым, как это произошло в сцене именин Татьяны, где он вновь убедительно сыграл роль Ловеласа. Для Онегина наступает время, когда «ему, как и Раскольникову, надобно прежде всего «мысль разрешить» – то есть определить причины появления, возможности и способы излечения этой «хандры», «дурного подражания сплина» [2, с. 50].

Дар артистизма связывает Пушкина и Онегина по принципу сближения-отталкивания. Оба они обладают мастерством «игры» на сцене жизни. Но у Пушкина игровое поведение часто подчинено эстетическому заданию, нацелено на творчество и обретает новую жизнь в художественном произведении. Онегинский же артистизм реализуется в «псевдотворчестве»: герою даны «порывы», но не даны «свершения», что, в сущности, и обрекает его на роль «культурной ненужности». По сути, Онегин – жертва артистизма, и таких, по словам Ф.А.Степуна, было «особенно много среди широких, талантливых, богатых, русских натур».

Таким образом, X–XIII строфы первой главы пушкинского романа представляются весьма значимыми для понимания артистизма Онегина как способа его взаимодействия с окружающим миром. С другой стороны, этот поэтический фрагмент активно проявляет театральное мироощущение Пушкина, позволяя выявить новые грани его художественного мира. Не прибегая к речевому самораскрытию, автор романа создает театральнo-броский образ Онегина, опираясь на систему средств сценической выразительности: перевоплощение, зрелищность, наличие сценического пространства игры и «внутритекстового зрителя». И это открывает возможности для изучения театральности как психологической и поэтологической категории стихотворного романа.

#### **Список использованных источников**

1. Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 327 с.
2. Кошелев В. А. «Онегина» воздушная громада...». – Б. Болдино-Арзамас: Музей-

- заповедник А. С. Пушкина «Болдино», 2009. – 381 с.
3. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л.: Просвещение, 1980. – 414 с.
  4. Поспелов Г. Н. О концепциях «артистизма» и «подвижничества» в русском искусстве XIX – начала XX в. // Советское искусствознание 81. – М.: Сов. худож., 1982. – Вып. 1. – С. 141–159.
  5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М.-Л.: АН СССР, 1937–1959. – Т. 13. – 480 с.
  6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М.-Л.: АН СССР, 1937–1959. – Т. 4. – 486 с.
  7. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Правда, 1969. – Т. 4. – 480 с.
  8. Степун Ф. А. Природа актерской души // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hortica.annah.ru/GITIS/stepun.html>.

Л. В. Колесникова

## НОВОЕ В КЛАССИФИКАЦИИ СЛОВ ПО ЧАСТЯМ РЕЧИ

Способность к отражению объектов окружающей действительности в процессе её познания, к её освоению и осмыслению, к распределению, классификации явлений проявляется у человека очень рано и связывается с усвоением языка, то есть с формированием у него материального субстрата результатов познания прежде всего в формах языка.

Эта способность осуществляется в двух основных процессах – категоризации и концептуализации действительности, причем категоризация как способ решения квалификационных задач, установления мотивов и причин подведения нового объекта под ту или иную категорию [3] признается лингвистическим явлением, так как результаты категоризации отражены прежде всего в полнозначной лексике, которая в свою очередь может обобщаться, подводиться под более общие категории – части речи (совокупности однородных грамматических классов слов).

Распределить слова по частям речи – значит найти критерии, с помощью которых на основе законов анализа и синтеза они разойдутся по разным рубрикам – категориям.

В истории русской и зарубежной лингвистики существуют разные подходы к распределению слов по частям речи:

- 1) первоначально – гомогенный принцип (только на основе семантики);
- 2) затем оптимальный – гетерогенный, то есть используют разнородные признаки.

Таким образом, сложился комплексный подход к распределению корпуса лексики по частям речи. Причем сам комплекс признаков определяется по-разному: от 3 до 6 и более.

В русском языке, с развитой морфологией флективно-фузионного типа, выделение частей речи осуществляется по нескольким этапам и критериям.

I этап – учитывается знаменательность / незнаменательность лексики.

Знаменательные классы слов обозначают понятия, к ним можно