

„Моим стремлением в профессиональной работе является создание такой ситуации в школе и на уроке, чтобы ученики учились не потому, что должны, а потому, что хотят” (женщина, стаж 6 лет, малый город).

„Своим ученикам хочу передать правдивое знание, хочу научить их тому, как не потерять себя в трудном современном мире” (женщина, стаж 13 лет, малый город).

Важной также является подготовка воспитанников к завершающему данному этапу обучения экзамену:

„В моей профессиональной деятельности, прежде всего, стремлюсь к тому, чтобы мои ученики были хорошо подготовлены к экзамену, и в целом, к жизни. Не забываю также о содержании программы и основных умениях, которые молодежь должна освоить” (женщина, стаж 15 лет, деревня). „Моей целью является проведение таких уроков, которые заинтересовали бы молодежь, стремлюсь, чтобы на экзамене имели хорошие результаты” (женщина, стаж 13 лет, деревня).

Приоритетом является также пробуждение интереса молодежи к культуре, и, прежде всего, к литературе:

„Моей целью является не только обучение, но и пробуждение интереса к литературе, журналистике и поэзии – готовлю молодежь к конкурсам художественного чтения” (женщина, стаж 15 лет, большой город).

„Моей целью является пробуждение в учениках желания к чтению, обращение их к прекрасному” (женщина, стаж 3 года, большой город).

„Я преследую цель показать молодым людям, что даже в наше время книга позволяет пережить необыкновенные приключения, и в каждом из нас спит поэт” (женщина, стаж 2 года, малый город).

„Главной моей целью в работе является формирование у учеников эмоционального отношения к окружающему миру, умения устанавливать контакты самым простым и эффек-

тивным способом и умения выражать эмоции. Хочу также, чтобы в обсуждаемых литературных произведениях ученики видели не очередной скучный, непонятный текст, а отражение их самих и окружающего мира” (женщина, стаж 4 года, большой город).

Анализ автобиографий позволяет нам познать субъективные переживания и оценки учителей. А это помогает объяснить их поведение и облегчает его понимание.

„Автобиография не является только лишь возвратом к прошлым переживаниям: это новое участие в процессе формирования собственной жизни, совершаемое с мыслью о себе и других” [7,114].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Nowak A. Metoda biograficzna w badaniach pedagogicznych // Orientacje w metodologii badań pedagogicznych, red. S.Palka, Kraków, 1998, s.99-111.
2. Bartosz B. Metody jakościowe – rodzaje, dylematy i perspektywy // Metody jakościowe w psychologii współczesnej, red. M.Straś-Romanowska. - Wrocław, 2000, S.43.
3. Straś-Romanowska M. O metodzie jakościowej w kontekście rozważań nad tożsamością psychologii // Metody jakościowe w psychologii współczesnej, op. cit., S.20-22.
4. Oleś P. Pocucie tożsamości a funkcjonowanie systemu „ja” w okresie dorastania // W poszukiwaniu tożsamości, red. T.Rzepa. - Szczecin, 1999, S.26-28.
5. Demetrio D. Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie, tłum. A.Skolimowska. - Kraków, 2000.
6. Nelicki A. „Organizmiczna” koncepcja Abrahama H.Maslowa // Wybrane koncepcje osobowości, red. A.Gądowna. - Kraków, 1995, S.118-119.
7. Demetrio D., Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie. – Warszawa, S.14.

УДК 82:1

Столярчук С.П.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ И ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ «ЭПИЛОГИЧНОСТЬ» ПОЭТИКИ И. А. БРОДСКОГО

Мы уже определяли в статье «Проблема преемственности нравственно-эстетических концептов в творчестве И. А. Бродского относительно парадигмы развития русской семантической поэтики» понятие «эпилогичности» как признание за И. А. Бродским роли некоего масштабного «завершителя» поэзии, возникшую в определённых исторических обстоятельствах и в силу объективных причин, но, с другой стороны, явившуюся результатом настойчивого осмысления Судьбы Поэта – навстречу обстоятельствам поднялась мощная биографическая и автобиографическая легенда, также получившая по отношению к мировой поэтической культуре «завершающий» характер. «Эпилогичность» поэтики И. А. Бродского, рассматриваемая в художественно-философском и историко-антропологическом контекстах, есть форма упорядочения смысла культурной традиции вообще и литературной традиции в частности. В эссе поэта «Сын цивилизации» (1977), посвящённом исследованию творчества О.Э. Мандельштама, выявляется в парадоксальном развитии мысль о «стремлении к концу»: «Существо стихотворения – смерть, а не продление жизни творца. На самом деле жизнь стихотворения – жизнь до момента записания на бумагу. Если провести аналогию с человеческим существованием, то стихотворение живёт в поэте и момент его фиксации на бумаге, это, собственно, похороны. Вне зависимости от смысла произведения стремится к концу, который придаёт форму и отрицает восхождение. За последней строкой не следует ничего, кроме

разве литературной критики» [1, с. 136].

Так, одна из основных тем поэзии Мандельштама и самого Бродского – тема времени – понимается последним в связи с бытийностью самого «писания», которое использует мышление для своих целей, поглощает идеи, темы и т.д., не наоборот» [1, с. 135]. Поэтому в поэзии Бродского, как и в поэзии Мандельштама, постоянно обращение к образу «камень», «статуи», «памятника», «развалин», «руин».

Поэт изображает статую, камень, памятник, развалины, руины потому, что, как он сам высказался в интервью Солomonу Волкову «меня всегда интересовало, как Время человека меняет, обтачивает» [2, с. 248]:

Все, что мы звали личным,
что копили, греша,
время, считая лишним,
как прибой с гольша,
стачивает – то лаской,
то посредством резца...

(«Строфы», 1978).

Время представляется И.А. Бродскому безликим ваятелем, постепенно избывающим человека, вследствие чего мир стихов поэта замкнут, по существу, на одной проблеме: «Я пишу исключительно про одну вещь: про время и то, что оно делает с человеком» [2, с. 251].

Творчество И.А. Бродского возможно дефинировать как философское размышление о постепенном вытеснении мерт-

Столярчук Сергей Павлович, преподаватель кафедры классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина.

Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.

Гуманитарные науки

венным холодом человеческого тепла, «вытеснении человека из мира, об их конечной несовместимости». От одного из своих учителей, О.Э. Мандельштама, Бродский унаследовал конфликт «между безличной вечностью и трепетной человечностью» [3, с. 145], как отмечал М. Гаспаров, но своеобразно его развил:

Время есть холод. Всякое тело, рано
или поздно, становится пищею телескопа:
остывает с годами, удаляется от светила.

(«Эклога 4-я», 1980).

Дыхание небытия, могильный холод обезличивает человека, превращает его в неодоленную вещь, уподобляет статуе:

...ибо холод лепил
тело, забытое теми, кто
раньше его любил,
мраморным. Т. е. без легких, без
имени, черт лица,
в нише, на фоне пустых небес,
на карнизе дворца.

(«Полдень в комнате», 1978).

Вслед за Мандельштамом Бродский относит человека к предметному миру (потому он часто изображается с помощью метонимии), «человек размышляет о собственной жизни, как ночь о лампе», - пример применения метонимии в стихотворении «Колыбельная Трескового мыса» И. А. Бродского. Но, если в лирике Мандельштама существование человека неизмеримо больше существования вещей в их сугубо материальном мире, то человек у Бродского конечен, ограничен во времени, как любая вещь:

Вот оно – то, о чем я глаголаю:
о превращении тела в голую
вещь! Ни горе не гляжу, ни долу я,
но в пустоту – чем ее ни высветли.
Это и к лучшему. Чувство ужаса
вещи не свойственно. Так что лужица
подле вещи не обнаружится,
даже если вещица при смерти.

(«1972 год»).

Как пишет Д. Радышевский, «Бродский не поднял их (вещи) до себя, чтоб они заговорили, а понял, что разницы между ним и вещью нет: разница только во времени – со временем вещь станет человеком, а его тело вещью» [2, с. 304].

Осознание незначительности человека, временности его существования определило мотив смертности, старения, превращения человека в вещь, в пыль, в ничто как один из ведущих мотивов лирики И. А. Бродского. По определению В. Полухиной, поэт «находит абсолютно новый угол зрения – «с точки зрения времени», предельно возможный выход за границы не только собственного тела, но и самого мироздания» [2, с. 180]. Это приводит к особой бесстрастности его стихов, как, например, в уже цитируемом нами в предыдущей главе отрывке:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге простой кружок.
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него – и потом сотри.

(«То не Муза...», 1980).

Памятник (статуя), по Бродскому, является переходным состоянием между живым человеком и «совершенным ничто». На мраморную статую становятся похожи старики: «белеют на солнце, как мрамор, не загорая, уставившись в некую точку». Примечательно, что не целую статую, а ее обломки, развалины поэт осознает продолжением собственного бренного существования:

Для бездомного торса и праздных граблей
ничего нет ближе, чем вид развалин...

Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок!
(«Римские элегии», 1982)

Мой рот оскален
от радости: ему знакома
судьба развалин.
Огрызок цезаря, атлета,
певца тем паче,
есть вариант автопортрета.

(«Пьяцца Маттеи», 1981).

По-видимому, с этим связано то, что скульптура у Бродского напоминает собрание антиков: это главным образом торсы и бюсты. В стихах материализуется процесс превращения человека сначала в безымянную статую («плоть, принявшая вечность как анонимность торса»), а затем в выщербленный временем, заброшенный из другого мира кусок:

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,
смотри, как проходят века, исчезая за
углом, и как в паху прорастает мох
и на плечи ложится пыль – это загар эпох.
Кто-то отколет руку, и голова с плеча
скатится вниз, стуча.

(«Торс», 1972).

Сближая вечное, вневременное с сиюминутным, мгновенным («проходят века, исчезая за углом»), прошлое с настоящим и будущим, поэт показывает «переход... жизни в сонную вечность руин» [2, с. 14], как отметил Л. Баткин, продолжение человеческого существования в виде развалин.

Постепенно лирический герой Бродского все больше ощущает свое родство с камнями Рима: в нем все чаще выступают черты окаменевания, а двойниками становятся римские статуи. В стихотворении «Бюст Тиберия» (1984 – 1985), обращаясь к адресату своего послания, императору Тиберию, спустя «две тыщи лет», поэт замечает немало общего:

Я тоже опрометью бежал всего
со мной случившегося и превратился в остров
с развалинами...

Время обогащает не только застывшую славу императора, но и профиль поэта, оба беззащитны перед ним и обречены на одиночество: «пыльный бюст в безлюдной галерее» и поэт, сказанное которым «никому не нужно – и не впоследствии, но уже сейчас». Однако именно бюст противостоит мимолетности человеческого существования – «бюст как символ независимости мозга от жизни тела», как «нечто твердое». Краткость человеческого бытия продлевается словом, «языком развалин и сокращающихся мышц».

Эти мысли развиваются и в стихотворении «Корнелию Долабелле» (1992), обращенном к римскому сенатору, наместнику провинции Африка, удачливому полководцу времен императора Тиберия. Однако спустя «две тыщи лет» этот прославленный патриций превратился всего-навсего в «только-что-принял-душ», слава его обернулась «полотенцем из мрамора». Понимая тщетность любых усилий человека («после нас – ни законов, ни мелких луж»), неизбежность его исчезновения из материального мира («Я и сам из камня и не имею права жить»), постепенное вытеснение пустотой («мрамор сужает мою аорту»), поэт может противопоставить этому неуклонному процессу разрушения лишь «одушевленную вещь из недр каменоломни», поэтическое слово. Бродский идет вслед за Ахматовой, сказавшей:

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле – печаль
И долговечней – царственное слово.

Стремясь оставить свой след в мире, вступая в противоборство с Вечностью, человек у Бродского преодолевает пространственно-временную ограниченность творчества, но, в отличие от Мандельштама, за пределами стихийному миру природы Бродский противопоставляет уже не вещный мир, созданный человеком, а мир текста:

...Я
знаю, что говорю, сбивая из букв когорту,
чтобы в каре веков вклинилась их свинья!
(«Корнелию Долабелле», 1992).

Развивая метафору Маяковского «стихи – армия поэта», Бродский борется с небытием с помощью своего воинства – букв и слов. По справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, в мире Бродского сосуществуют «два противоположенных образа: опустошаемого пространства и заполняемой страницы» [4, с. 316].

...чем гуще россыпь
черного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте
в будущем...

(«Строфы», 1978).

Лишь поэтической речи дана власть скреплять воедино осколки, фрагменты жизни, пустотой разрушаемые:

...только слюнным раствором
и скрепляешь осколки, покамест Время
варварским взглядом обводит форум.

(«Римские элегии», 1982).

Язык и литература для Бродского древнее и долговечнее самого могущественного государства, и не государственные деятели, а поэты, по его мнению, создают историю. Об этом размышляет герой пьесы «Мрамор» (1982) Туллий: «Классиков главное – с императорами не путать. История – не они, а то, что поэтами сказано... Зарезать, Публий, и легионер сумеет. И умереть за отечество тоже. И территорию расширить, пострадать... Но все это клише. А поэт там начинает, где предшественник кончил. Это как лестница; только начинаешь не с первой ступеньки, а с последней. А следующую сам себе сколачиваешь...»

Действие пьесы перенесено в Империю будущего, во второй век после нашей эры. Герои обитают в Башне, символизирующей идеальное государство, в котором все целесообразно, комфортно и упорядочено, уравновешено: бюсты классиков стоят в нишах, узаконенный процент граждан находится в тюрьме. Человек в Империи уподоблен статуе:

«Публий. На кой нам тоги? Прокру же от них никакого. Только между ног путается.

Туллий. Так ты на статую больше похож. В Риме все тогу носят. Смотри инструкцию. Буква «О»: Одежда. Тога и сандали. В тоге что главное? Складки. Так сказать, мир в себе. Живет своей жизнью. Никакого отношения к реальности. Включая тогносителя. Не тога для человека, а человек для тоги.

Публий. Ничего не понимаю. Идеализм какой-то.

Туллий. Не идеализм, а абсолютизм. Абсолютизм мысли, понял. В этом – суть Рима. Все доводит до логического конца – и дальше. Иначе варварство».

Авторские ремарки раздвигают границы текста, обнажая типологическую близость двух Империй – южной (римской) и северной (российской) – как зеркально отражающих друг друга пространств. Петербургские аллюзии усилены цитатой из стихотворения А. А. Ахматовой «Летний сад»:

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

Эти строки преодолевают не только пространство, но и Время, потому что принадлежат поэту и являются неруководным созданием.

В пьесе «Мрамор», которую называют точнее «двухголосной поэмой», Бродский сталкивает два мировоззрения: римлянина и варвара. Для Туллия Башня есть не «камера, темница, узилище», а «орудие познания Времени». Как истинный гражданин Империи он не стремится нарушить заведенный порядок, а хочет слиться со Временем. Туллий является идеальным человеком – статуей, поскольку холоден, апатичен, полон мудрости. Он мечтает максимально приблизить себя к неподвижному совершенству: «Единственное, что я хотел бы попытаться, – сделать свое бытие чуть монотонней». Туллий постепенно привыкает к небытию: ложится спать, чтобы еще «при жизни... узнать, как будет там». Бродский вкладывает в уста Туллия цитату из собственного стихотворения «Полонез: вариация» (1977):

Безразлично, кто от кого в бегах,
ни пространство, ни время для нас – не сводня.
И к тому, как мы будем всегда, в веках,
лучше привыкнуть уже сегодня.

С точки зрения Туллия, Публий – варвар, потому что в нем кипит неумная сила страстей, жажда жизни. Он не хочет быть статуей, потому что в третьем акте пьесы надрезает себе кожу на колене и выдавливает кровь: «Пускай сочтется. Она, может, единственное доказательство, у меня оставшееся, что я действительно жив». Публий не желает мириться с положением узника, в то время как Туллий, благополучно совершив побег из Башни, добровольно в нее возвращается. Римлянин во всем стремится к монотонности, однородности, варвар – к разнообразию: «Свобода, может, и не лучше Башни... Но свобода есть вариация на тему смерти. На тему места, где это случится».

Однако ощущение истинной свободы человеку дает лишь поэзия. Спасти от пространства, «которое тебя пожирает», которое всегда тупик, помогают олицетворяющие свободу мраморные бюсты классиков. Эта метафора реализована в побеге Туллия из Башни. Когда бюсты классиков были сброшены им в мусоропровод, чтобы обезвредить «сечку» и крокодильи: «Ну-с, классики. Отрубленные головы цивилизации... Властители умов. Сколько раз литературу обвиняли в том, что она облегчает бегство от действительности! Самое время воспринять упреки буквально». Потому трудно согласиться с утверждением А. Ранчина, что «именно культура цементирует тоталитарный мир в пьесе «Мрамор» [6, с. 11], и выход из тюрьмы оказывается возможным лишь для героя, знаки этой культуры (бюсты римских поэтов) отброшенного». Справедлива другая точка зрения, высказанная П. Вайлем и А. Генисом: «Классики... всеильны. Они способны даровать свободу, потому что не знают преград и общественных устоев» [2, с. 118].

Тяжесть мраморных бюстов подчеркивает прочность и упрямую неподатливость поэзии разрушительной силе Времени:

«Туллий. Классики, они все тяжелые. (Кряхтит) Ээх... Из мрамора потому что.

Публий. Из мрамора потому что классики? Уф! Или классики – потому что - из мрамора?

Туллий. Чего это ты имеешь в виду? Что это значит: классики потому что из мрамора? Ты на что намекаешь?

Публий. Да что мрамор такой прочный. И не всякому из него морду вырубят. Неподатливый он очень, я слышал. Хоть жги, хоть коли. Максимум, что нос отвалится. Со временем. Но это и при жизни случается. А так – очень устойчивый материал. То-то из него статуи делают: ничто не берет».

Не случайно и в стихах на тему поэтического бессмертия Бродский изображает материализованную статую. Если поэт заявляет:

Я не воздвиг уходящей к тучам
каменной вещи для их остратки, («Эклога 4-я», 1980) –

то этим он лишь указывает на невеличественный характер своего памятника.

Весь творческий путь Бродского как будто сознательно обрамлен рамой из двух стихотворений, в которых овеществленный памятник его поэзии имеет черты скульптуры. Любопытно, что их названия – «Я памятник воздвиг себе иной» (1962) и «Ere perennius» (1995) (именно так, «Еге» вместо «Аере») – представляют собой распавшуюся на два фрагмента строку из Горация:

Exegi monumentum aere perennius
(Я памятник воздвиг долговечнее меди).

(Od. III, 30).

В раннем тексте памятник предстает как хрупкий «гипсовый бюст во дворе»:

Пускай меня низвергнут и снесут,
пускай в самоуправстве обвинят,
пускай меня разрушат, расчлениат, -

в стране большой, на радость детворе,
из гипсового бюста во дворе
сквозь белые незрячие глаза
струей воды ударю в небеса.

(«Я памятник воздвиг себе иной», 1962).

Этот «гротескный финальный образ» [2, с. 36], как его определил А. Кулагин, является органичным не только для «постыдного столетия» как один из уродливых бюстов советского времени, но и при подчеркнутом эпатаже вписывается в ломоносовско-державинско-пушкинскую традицию. С позднем стихотворении скульптурная оформленность памятника исчезает: под воздействием стихии он разрушается, утрачивает черты статуи, сохранившись лишь как обломок, «твердая вещь»:

Приключилась на твердую вещь напасть:
будто лишних дней циферблата пасть
отрыгнула назад, до бровей сыта
крупным будущим, чтобы считать до ста.
И вокруг твердой вещи чужие ей
встали кодлом, базаря «Ржавей живей»
и «Даешь песок, чтобы в гроб хромать,
если ты из кости или камня, мать».
Отвечала вещь, на слова скупа:
«Не замай меня, лишних дней толпа!
Гнуть свинцовый дрын или кровли жезь –
не рукой под черную юбку лезть.
А тот камень-кость, гвоздь моей красоты –
он скушает по вам с мезозоя, псы:
от него в веках борозда длинней,
чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней».

(«Ere perennius», 1995).

В контексте художественного мира Бродского логично предположить, что отсутствие начальной буквы в названии является формальным приемом поэта, таким образом подчеркнувшего фрагментарность, осколочность «через две тыщи лет» даже такого вечного стиха, как строка Горация. Имитация поврежденности памятника Временем усиливается и синтаксисом – разорванным, цветаевским.

Не только памятник превращается в «твердую вещь» из камня, кости и металла – само слово у Бродского (как и у Мандельштама) с годами становится плотным, тяжелым, твердым, как камень. Справедливо заметил Н. Славянский, что текст стихотворения даже в звучании «не слитно бегущий поток, а застывающий в себе тяжелый монолит. Полновесные мужские рифмы идут плотно попарно, тут же намертво соединяя один блок с другим. Сама интонация исключает певучесть. Согласные большей частью глухие и твердые, кажется,

еще больше сгущаются, подавляя гласные, которых становится словно бы меньше, чем на самом деле; не удивительно, что они сами собой редуцируются, тушуются и угасают» [4, с. 305]. Если в юношеском стихотворении присутствует романтическая поза вызова: «Я памятник воздвиг себе иной! К постыдному столетию – спиной...», то, подводя итоги, поэт бросает «усталое проклятие» улюлюкающей толпе, интонация его «драматически агрессивная», «саркастическая усмешка зачина превращается к концу почти в оскал, в жест». Поэтический памятник Бродского разрушает традицию перевода оды Горация: это не подведение итогов собственного творчества (как было у Ломоносова, Державина, Пушкина, Жуковского, Брюсова), но, как считает А. Найман, вызов Времени, «толпе лишних дней» [4, с. 306]. Потому его стихотворение, «это не звонкий колокол Горация, а с трудом раскачиваемый снаряд стенобитной машины», с помощью которого поэт сражается с пустотой. Не простое исчезновение, а борьба.

Однако, несмотря на коренную ломку поэтических традиций, Бродский не мыслил себя вне их. От «твердой вещи» «в веках» остается «борозда» – только это подчеркивает реальность «вещи», только это придает осмысленность Времени. Вслед за О.Э. Мандельштамом Бродский воспринимает искусство как колоссально сконцентрированную реальность, связывающую прошлое, настоящее и будущее: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» [5, с. 148]. Поэтому памятник, статуя в контексте художественного дискурса Бродского – знак не только разрушения, но и зеркального отражения человека в истории, восхождение из смертного существования к бессмертию:

Это – конец вещей, это – в конце пути
зеркало, чтоб войти.

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бродский И.А. Собрание сочинений в 6 томах. – СПб., 1999.
2. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М., 2003.
3. Гаспаров М. Теория поэзии. – М., 1987.
4. Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой. / Лотман Ю. Избранные статьи в 3-х томах. – Таллинн, 1995.
5. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 3 томах. – М., 1994.
6. Ранчин А. Философская традиция И. Бродского. // Литературное обозрение. – 1993. – № 4.

УДК 82:1

Потолков Ю.В.



ЭМПАТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЕ ПОИСКИ Б. ПАСТЕРНАКА

Термин «эмпатия» / сопереживание / достаточно хорошо известен. Однако чаще всего его употребляют только применительно к явлениям психологического консультирования или же к актёрскому мастерству

«вживания» в роль. Между тем мы имеем дело с мегандеей, поскольку сопереживание пронизывает все сферы как материальной, так и духовной жизни общества. Состояние эмпатии реализуется в мирном сосуществовании народов, в межконфессиональной гармонии, в правилах этикета и т.д. Соответственно, эмпатия активно проявляет себя и в литературоведении.

Назовём основные особенности эмпатического подхода к достижению словесно-художественного содержания. При этом подходе образ воспринимается приоритетно не как

Потолков Юрий Васильевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории русской литературы Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина. Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.