

Сивец С., студ.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко

**Философско-литературная интерпретация категории «молчания»
и «тишины» в «Киево-Печерском Патерике»**

В статье предлагается рассмотреть литературный памятник Киевской Руси «Киево-Печерский Патерик» через философские категории «молчания» и «тишины». Внимание уделяется сопоставлению проявления внутренней и внешней «тишины» через символическое измирение молитвы.

Ключевые слова: «Киево-Печерский Патерик», категория «молчание», «тишина».

Syvets S., stud.,

**Philosophical and literary interpretation of categories «silence»
and «piece» in «Kyiv-Pechersk Lives of Holly Fathers»**

We propose to look at the literary work of the period of Kyiv Rus «Kyiv-Pechersk Lives of Holly Fathers», according to philosophical categories of «silence» and «piece». Main attention is payed to analysis of functions of inner and outward «piece» by means of symbolical prayer's presentation.

Key words: «Kyiv-Pechersk Lives of Holly Fathers», categories of «silence» and «piece».

УДК 821.161.2-1.09:791

Степанченко О., ст.наук.спів.,
Зав. експозиційним відділом
Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»

«КІНОПОЕТИКА У ТВОРАХ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО»

В статті висвітлено деякі аспекти інтерактивності літературно-кінематографічної поетики в повістевій прозі М. Вінграновського. Розкрито домінування у творах письменника стереоскопічного зображення, символічних образів, пейзажів тощо.

Ключові слова: монтаж, гармонія, контраст, деталь, символ, колір, пейзаж.

Для ХХ століття характерні взаємовпливи і взаємопроникнення різних видів мистецтв. На початку ХХ ст. очевидним став факт зближення літератури та кіно, і якщо, наприклад, режисер С.Ейзенштейн шукав у мові поезії засобів для кінопоетики, то сама кінопоетика мала вплив на творчість багатьох поетів і прозаїків. Отже, прослідковується бінарний зв'язок.

На думку Д.С. Наливайка, незаперечний пріоритет у дослідженні кінолітератури та втіленню експерименту поєднання таких мистецтв, як кіно та література, належить американській компаративістиці. Такі письменники, як Джон Родеріго Дос Пассос, Ернест Хемінгуей, Вільям Гаррісон Фолкнер, Герман Мелвілл, Френсіс Скотт (Кі) Фіцджеральд та інші аргументують своє бачення цього поєднання.

Питання синтезу цих мистецтв привертає увагу багатьох дослідників, які зосереджують увагу на різних аспектах цієї поліаспектної проблеми. Оскільки спосіб розкриття ідеї та побудови образу є диференційною ознакою кожного з видів мистецтва, характеристика особливостей побудови образу в кіно та літературі допоможе усвідомити основні особливості літературного кінематографізму.

Над проблемою інтерактивності літератури та кінематографа, взаємодії літературного та кінообразів уже досить довгий час працюють як літературознавці й компаративісти, так і діячі кіно та кінознавці. Варто відзначити монографію Л. Козлова «Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино» [Козлов 1980, 90], у якій на історичному ґрунті здійснюється аналіз способів становлення структури образу в кіно та проводяться відповідні паралелі між образом зображеним та образом словесним. Деякі припущення щодо особливостей досліджуваної проблеми були зроблені класиками світового кіно Пудовкін В.І., Роммом М.І., А.А. Тарковським та іншими. Можна зауважити, що саме на основі їхніх напрацювань ґрунтується вітчизняна школа кінознавства.

На сучасному етапі досліджуване питання найбільш повно висвітлено в працях Л.Генералюк, Г.Клочака, О.Пуніної, Л.Брюховецької, Н.Горницької, Ю.Лотмана. Ці дослідники розглядають взаємозв'язок літератури й кінематографа крізь призму функціонування елементів одного мистецтва в іншому та розкривають особливості використання митцями - літераторами у творчості специфічних «кінематографічних» засобів побудови образності.

Названі дослідження стосуються загальних тенденцій синтезу мистецтв. На питанні виявлення взаємозв'язку літератури, музики та малярства у творчості окремих письменників зосереджено увагу в монографії Олександра Рисака «Найперше – музика у Слові» [Рисак 1999, 89]. Тарас Салига в літературно - критичному нарисі про Миколу Вінграновського стверджує, що «Вінграновський - поет впливає на Вінграновського - режисера, але і його кінорежисерський професіоналізм має свої «виходи» як на поетичну творчість, так і на прозу» [Салига 1989, 150]. Тому, вважаємо, актуальною є диференціація у стильовій манері прози Миколи Вінграновського процесу синтезування епічного, ліричного та кінематографічного первнів, адже «ма-

нера” - те специфічно особливе та індивідуальне, що відрізняє стиль творчості одного митця від іншого.

Отже, **метою статті** є виявлення особливостей синтезу ліричного та кінематографічного первнів у індивідуальній стильовій манері творів Миколи Вінграновського.

У зв'язку з метою дослідження логічно окреслюється коло **завдань**:

- з'ясувати впливи кінематографу на творчість письменника;
- простежити особливості поєднання кінематографічних прийомів та певних ознак ліричності в прозі Миколи Вінграновського;
- акцентувати на явищі синтезування ліричного та кінематографічного первнів як важливий рисі індивідуальної стильової манери митця;
- аналіз використання принципів, притаманних кіномистецтву, у творчості Миколи Вінграновського.

Отже, щоб з'ясувати вплив кіномистецтва на творчість Миколи Вінграновського, нам потрібно порівняти літературу та кіно. Особливість співвідношення часового й просторового параметрів у кіно виражається наступним чином: екранний час не є адекватним реальному, він більш спресований, і, навіть більше того, час у кадрі тече тим швидше, чим насиченіша дія. Кіно зображує дію, котра вже «відбулася» у минулому, проте через особливості сприйняття зображення в темному просторі кінозалу глядач інтерпретує побачене як таке, що відбувається в даний момент, «тут і зараз», завдяки чому в нього виникає глибокий емоційний зв'язок з тим чи тим персонажем. Відбувається це через безпосередність сприйняття оком елементів зображення, адже саме зорова система є домінантною й пов'язує між собою інші сигнальні системи.

У сучасному літературознавстві, зокрема в тих напрямках, які орієнтуються на особливості психології людського сприймання, уже довгий час функціонує термін «візія», що використовується на позначення створеного посередництвом слова в уяві реципієнта за допомогою зорової системи пластично - динамічного образу, максимально наближеного за своїми характеристиками до образу на екрані.

У цьому «максимальному наближенні» принциповою відмінністю виступає хіба що характер подачі інформації: якщо в кіно подаються безпосередньо зримі елементи образу, що формуються в цілісну картинку в уяві глядача, то в літературному творі слово-візія витворює сконденсований, набагато глибший за змістом образ, який апелює до попереднього досвіду читача та архетипів його свідомості. Г.Клочек, торкаючись цієї проблеми, зауважує: «Не треба особливо занурюватися в глибини психології літературної творчості, щоб прийти до висновку, що процес творення письменником худож-

нього тексту позначене його прагненням якомога повніше втілити в слово, закодувати в нього свої візії.

Звичайно, перед ним стоять й інші завдання. Але серед них найпершим є завдання втілення в слово зорових картин. Література насамперед показує. Її мімесисна сутність полягає передусім у зображальності, ейдетизмі. Але при цьому необхідно враховувати, що це художнє зображення, тобто зоровий образ, «картина», «кадр», гіпотипозис і т.д., наділений енергією художнього впливу».

Доведено, що візуальний образ (як образ, котрий реципієнт спостерігає на екрані при перегляді кіно, так і створений у літературному тексті образ - візія) зчитується потиличною долею мозку, при цьому «...при спогляданні вмикаються позасвідомі механізми ... зір дає повну інформацію про довколишню реальність, причому блискавично, за частки секунди об'єкт піддається не тільки зовнішньому, а й глибинному вичерпному осягненню» [Козлов 1980, 53]. Це ще раз підтверджує думку про те, що відмінність між образом літературним та образом кінематографічним у самому способі кодування інформації. Л.Козлов, досліджуючи співвідношення між словом і зображенням в кінематографі, зауважує: «...можна сказати, що для літератури специфічним є слово, що зображує, а для кіно – слово зображене. Або дещо інакше: відмінність літератури полягає в словесному образі, відмінність кінематографа – в образі слова» [Козлов 1980, 111].

Польський науковець Северина Вислоух, характеризуючи структурну спільність видів мистецтв, говорить, що “подем її діяльності (структурної спільності. - Н. Т.) у літературному творі є стиль і композиція” [Вислоух 2008, 317]. На думку дослідниці, “спільність мистецтв не обмежується лише стилістичним рівнем”, а саме процесом утворення тропів та площиною літературного опису, але й “ці самі операції можна простежувати на рівні композиції” [Вислоух 2008, 320].

Олександр Рисак, аналізуючи синтез мистецтв, виділяє дві магістральні тенденції: “прагнення до синтезу та чітке уособлення, самовизначення, самоутвердження” [Рисак 1999, 20]. На думку науковця, від “типів авторського бачення” великою мірою залежні й “процеси міжвидової художньої інтеграції” [Рисак 1999, 22].

Як бачимо, явище синтезу є поліаспектним, адже кожен із видів мистецтв, взаємозбагачуючись новими зображально-виражальними засобами, прагне зберегти неповторність. Так, у самій лексемі “синтез” закладена орієнтація на “єдність багатоманіття” (термін Михайла Гіршмана), адже види мистецтва не можуть асимілюватися повністю.

При аналізі творчості Миколи Вінграновського спосіб ліричної організації художнього світу прози простежується як на рівні образності (тропів

й асоціативних утворень), так і на сюжетно- композиційному рівні (зокрема суб'єктивізації оповідності).

Кінематографія як особливий вид мистецтва відіграє важливу функцію у творчості автора. Як зауважує Лариса Брюховецька, “об’єднує кіно й літературу можливість часо-просторової побудови оповіді, здатність розкривати ліричне начало й характер героя через його емоційний стан” [Брюховецька 1988, 6].

Як відомо, з появою кінематографа змінилось уявлення про часо-просторові координати твору. “Відмежованість художнього простору рамкою теж породжує складне відчуття цілого, особливо в результаті зміни планів” [Лосев 1995, 312]. Названа особність кожного кадру зокрема не свідчить про штучну розділеність, а, навпаки, сугестує враження цілісності, що також моделює своєрідність художніх творів митця.

Як стверджують науковці, рух на площині екрану породжує ілюзію об’ємності [Лосев 1995, 312]. У зв’язку з цим, “художній простір вийшов з плоского екрану, набув третього виміру” [Лосев 1995, 312]. Тут варто навести приклад із повісті “Пересадка” Миколи Вінграновського, у якій батьки головного героя фільму, переглядаючи кінострічку, переживають усі події, пов’язані з сином, у реальному часі. Завдяки вдало підібраному монтуванню кадрів батьки глибоко відчують кожен епізод, сприймаючи уявні, вигадані події як такі, що реально відбуваються в конкретний момент. Сум’яття, яке охоплює душу героїв, свідчить про аналізовану ілюзію об’ємності, створювану режисером фільму та передану автором твору.

На думку дослідниці Лариси Брюховецької, “принципова відмінність між літературою та кіно криється в характері сприйняття і впливу цих видів творчості” [Брюховецька 1988, 67]. Поєднання ж в одному тексті епічного та кінематографічного начал значно розширює горизонт рецепції. Перегляд кінострічки відображає тривимірну сутність і кіномистецтва, і художнього твору, оскільки події, що відбуваються на екрані, сприймаються в кількох часових площинах одночасно: з погляду реципієнта під час читання художнього твору, з боку читача як глядача, який сприймає емоційно насажену фабулу фільму, з позиції глядача (зокрема батьків головного героя) під час перегляду кінострічки. Таким чином, сприймання однієї і тієї ж події твору з кількох ракурсів одночасно свідчить про споріднення епосу та кінематографії. Площини двох видів мистецтва в наведеному прикладі взаємно накладаються, формуючи такий ланцюг рецепції: сприймання твору - сприймання подій, які відбуваються на екрані та у залі кінотеатру, - усвідомлення ірреальності сюжету, причому з різних рецептивних позицій.

Як бачимо, кожен із рівнів твору не пластично доповнює один одного, а ефективно контрастує, внаслідок чого виникає багатоступенева структу-

ра, яка забезпечує сугестивний вплив на реципієнта. Поєднання в одному художньому творі епічного способу викладу та кінематографічних факторів організації художнього цілого і його сприйняття свідчить про своєрідність індивідуальної стильової манери прози митця, у якій за допомогою прийому контрасту моделюється особливий вид діалектичного синтезу. Так формується відповідна ієрархія тексту і на змістовому рівні, і у площині часо-просторових координат. У зв'язку з цим практика професійної кінематографічної діяльності митця модифікує епічне начало його прози. Із взаємодії різних видів мистецтв виникає тематичне розмаїття творів Миколи Вінграновського. Адже, на думку Лариси Брюховецької, сприйняття кінострічки іде «не від осмислення до «внутрішнього зору» (як це відбувається у літературі. - Н. Т.), а від «зовнішньої» споглядальності до запам'ятовування і далі...” [Брюховецька 1988, 7]. У такому поєднанні двох видів мистецтва, безперечно, проглядається неповторність стильової манери автора.

Як слушно зауважує Юрій Лотман, “зорове сприйняття дійсності можливе лише в одному модусі - реальному” [Лотман 2005, 350]. Саме ця особливість, вважаємо, породжує нові горизонти і художнього твору, а відповідно - читацької рецепції. Наприклад у розумінні батьків оповідача повісті “Пересадка” екранна площина є теперішньою дійсністю. Тому їхні переживання зумовлені побаченим на екрані. Читач твору, з одного боку, усвідомлює ірреальність зображених подій, а з іншого, - мимоволі переймається почуттями головного героя, оскільки ця площина є реально створюваною у конкретний момент художньою дійсністю. Отже, на цьому прикладі теж можемо простежити бінарність взаємодії епічне / кінематографічне, яка слугує естетичною “настановою” для аналізу прози Миколи Вінграновського.

Використання монтажних прийомів як ключових кінематографічних засобів яскраво простежується у творах із кіномистецькою тематикою. Наприклад, у повісті “У глибині дощів” виражено муки творчості митця під час зйомок. Перед увагою читача твір розгортається у двох напрямках - епічному та кінематографічному, які й формують художній світ повісті. Тому текст, розміщуючись в оповідній площині, характерній для епосу, водночас є описом кінозйомок, які подаються в різних ракурсах із використанням монтажних прийомів. Проте розповідач, який є і режисером фільму, мислить не технічними категоріями, а образними величинами, які наближаються за ступенем душевної напруги та сконденсованості до поетичних: “... з кволіх літер і неясних замислів спочатку, з голого місця, з мертвого гнилиця відкриває очі любов, і ходять люди біля осідланих коней, і плаче на коні розлука” [В'язовський 1982, 206].

Як відомо, кінематографічний текст розкривається через динамічний сюжетний хід [Лосев 1995, 339]. Для передачі певного психологічного мікроклімату моменту використовується швидкоплинність кадрів та поетапне їх монтування, за допомогою яких передається сум'яття героїв, перебіг їхніх думок. Внутрішній монолог, який є важливим засобом розкриття характеру персонажів, їхніх думок та переживань, у кінематографічному тексті формально відображається як “голос з-за кадру”. У ліричному творі з внутрішніх монологів зазвичай зіткано поетичний текст. Використання цього прийому в прозі свідчить про психологізм ситуації або ж суб'єктивізацію оповіді, що є родовою ознакою лірики. В останньому випадку водночас порушується часове розгортання сюжету [Козлов 1980, 135].

Цікавою з погляду застосування внутрішнього монологу в творах кінематографічної тематики є повість “Не дивись мені в спину”. Внутрішня напруга розповідача-режисера, його зосередженість на процесі знімання фільму виявляється не лише в простих неускладнених реченнях твору, кожне з яких починається з нового абзацу, а й у використанні різних за змістовим наповненням висловлювань, ситуацій, на перший погляд, не корелятивних. Сміслові поєднання всіх компонентів структури можливі завдяки прийому монтування кадрів, адже розповідач у момент конструювання художнього світу є й режисером, органи чуття якого налаштовані на творчий процес. Водночас постать розповідача намагається спіймати свій душевний настрій і тому робиться чутливою до навколишньої дійсності, а відповідно - і лірично налаштованою. Про це свідчить заглиблення розповідача у свій внутрішній світ. Відповідно й сюжет твору зазвичай формується на внутрішньому рівні. У цьому контексті яскраво вирізняти роль внутрішнього монологу як інтегруючої форми оповіді, яка є сполучною ланкою в композиційній організації прози Миколи Вінграновського.

Уміння акцентувати на окремій деталі чи особному образі, які разом стають немовби центром розповіді, наближається за створюваним ефектом до естетичної функції кадру. Кадр вичленовує із загальнопросторової площини певний об'єкт, що може бути представлений у різних ракурсах і планах - залежно від того, яке смислове значення ним виражається. Кадр обмежується рамкою кіноекрану. У такий спосіб деталь, висунута на передній план, набуває значимих рис, збільшується, займаючи собою весь простір художнього полотна [Лосев 1995, 311].

У повісті “Не дивись мені в спину” образи сивого лелеки та старого покаліченого коня стають символічними та промовистими завдяки функції монтування кадрів. Адже розповідач раз по раз відчуває на собі пронизливий та всезнаючий погляд, опис якого є своєрідним обрамленням твору й ключо-

вою деталлю. Він відділяє один епізод від іншого. Головний герой постійно повертається думками до цих двох загадкових персонажів, різко відмежовуючись від процесу зйомок, немовби намагаючись усвідомити їхнє призначення в конкретній ситуації. Тому фрагментарність оповіді, що виникає внаслідок монтажу, фіксує сюжетний хід зі зміщенням у внутрішній світ героїв. Про це свідчать, наприклад, думки режисера-постановника фільму, які тісно вплітаються в канву ліричних переживань, висловлених поетичною мовою: “оця одна мить, цей момент - і все раптом заговорить не мовою паперових креслень, а мовою живого образу” [Вінграновський 2004, 299]. Усі названі компоненти художньої структури містять певний рівень інформативності, зрозуміти який можливо, лише усвідомлюючи основний формотворчий прийом - монтаж, завдяки якому текст формується як певна цілісність. Така різновекторність конструює не однозначний за сугестивним навантаженням твір, а художню тканину, якій кожен зі значущих елементів моделює свій простір для рецепції. Внаслідок цього виникає розмаїтість сприйняття, яка слугує важливим чинником при розрізненні індивідуальної стильової “манери” митця.

Як зауважує Юрій Лотман, “постійна відмежованість кадру... робить його виділеною структурною одиницею” [Лотман 2005, 311]. Водночас кожен окремо взятий кадр не може функціонувати осібно, він становить собою частину загального художнього цілого, оскільки слово чи речення в літературному творі є складовими частинами тексту. “Саме ця виділеність кадру <...> породжує зустрічний рух, потяг до подолання самостійності кадру, включення його у більш складні смислові єдності чи роздріблення на значимі елементи нижчих рівнів” [Лотман 2005, 311]. Цитоване визначення фіксує внутрішню діалектику монтажного кадрозчеплення, яке, функціонуючи в кінематографі, виявляється й у художньому творі. Це дає нам змогу зробити висновок, що в будь-якому мистецькому явищі а рїогї закладена бінарна опозиція. Стосується це й визначення категорії стилю як естетичного феномена.

Отже, вважаємо, що специфіка індивідуальної стильової манери прози Миколи Вінграновського вирізняється завдяки діалектичній єдності різних мистецьких начал. Синтезування ліричного та кінематографічного первнів виокремлюються в способах ліризації прози та використанні кінематографічних прийомів моделювання художньої дійсності. Ліричні ознаки прозових текстів письменника часто виявляються не осібно, а поєднуються з кінематографічними прийомами. Процеси взаємовпливу видів мистецтва простежуються на прикладі різних творів автора й диференціюються в одному тексті прози митця, що засвідчує оригінальність індивідуальної стильової манери Миколи Вінграновського - прозаїка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька Л. І. Література і кіно : проблеми взаємин : літературно-критичний нарис / Л. І. Брюховецька. - К. : Радян. письм., 1988. - 181 с.
2. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв / С. Вислоух // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ - початок ХХІ століття / упор. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. - К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. - С. 309-321.
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. - Т. 3 : Повісті й оповідання / М. С. Вінграновський. - Т. : Богдан, 2004. - 352 с.
4. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника / Г. А. В'язовський. - К. : Дніпро, 1982. - 335 с.
5. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. - Изд. 2-е, доп. - Л. : Сов. писатель, 1974. - 407 с.
6. Гиршман М. М. Стиль как литературоведческая категория : учеб. пособ. / М. М. Гиршман. - Донецк : Дон ГУ, 1984. - 28 с.
7. Горницкая Н. С. Кино - литература - театр : к проблеме взаимодействия искусств : учеб. пособ. - Л. : ЛГИТМИК, 1984. - 71 с.
8. Козлов Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. - М. : Искусство, 1980. - 288 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. - К. : ВЦ "Акад.", 2006. - 752 с.
10. Лосев А. Ф. Форма - Стиль - Выражение / А. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи. - М. : Мысль, 1995. - 944 с.
11. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. - СПб. : Искусство-СПБ, 2005. - 704 с.
12. Рисак О. О. "Найперше - музика у Слов": Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ - початку ХХ століття. - Луцьк : РВВ "Вежа" ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. - 402 с.
13. Салига Т. Ю. Микола Вінграновський : літературно-критичний нарис / Т. Ю. Салига. - К. : Радян. письм., 1989. - 167 с.
14. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. - Л. : Сов. писатель ; ЛО, 1977. - 223 с.
15. Трефяк Н. І. Ліризм оповідної манери повістей Миколи Вінграновського / Н. І. Трефяк // Літературознавчий збірник. - Вип. 31-32. - Донецьк : ДонНУ, 2007. - С. 170-181.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2013

Степанченко Е.Л., ст.науч.сотр.,
заведующий экспозиционным отделом
Національного центра народної культури «Музей Івана Гончара»

Кинопоэтика в произведениях Николая Винграновского

В статье освещены некоторые аспекты интерактивности литературно-кинематографического поэтики в прозе М. Винграновского. Раскрыты доминирование в

произведениях писателя стереоскопического изображения, символических образов, пейзажей и т.д.

Ключевые слова: монтаж, гармония, контраст, деталь, символ, цвет, пейзаж.

Stepanchenko O.L., senior fellow,
Head of the Department of expository
National Center of Folk Culture “Ivan Gonchar Museum”

Kinopoetyka into works of Mykola Vingranovskiy

In this article some aspects of interactivity of literal and cinematographic poetics in the narrative prose of M. Vingranovskiy are highlighted. Domination of stereoscopic portrayal, landscape and cultivation of various forms of narrations in writer's works are studied.

Key words: arrangement, harmony, contrast, detail, symbol, color, landscape

УДК 811.14'02

Сушко К., студ.,
КНУ імені Тараса Шевченка

ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТАТУ ДІОГЕНА ЛАЕРТСЬКОГО «ПРО ЖИТТЯ, ВЧЕННЯ ТА ВИСЛОВЛЮВАННЯ ЗНАМЕНИТИХ ФІЛОСОФІВ»

У статті визначаються і аналізуються лексико-стилістичні особливості трактату Діогена Лаертського «Про життя, вчення та висловлювання знаменитих філософів». Визначено характерні лексичні та стилістичні засоби (тропи та фігури), якими послуговувався автор для створення образів у трактаті.

Ключові слова: трактат, лексико-стилістичні засоби, тропи, фігури, мовний стиль, анекдот, афоризм.

Діоген Лаертський (гр. Διογένης Λαέρτιος, перша пол. III століття) – давньогрецький історик філософії, автор історико-філософського трактату «ΠΕΡΙ ΒΙΩΝ, ΔΟΓΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΑΠΟΦΘΕΓΜΑΤΩΝ ΤΩΝ ΕΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΕΥΔΟΚΙΜΗΣΑΝΤΩΝ», який містить біографічні і доксографічні відомості про античні філософські школи та їх представників. Про походження і життєвий шлях автора єдиної з античних історій філософії, що збереглася до наших днів, на жаль нічого не відомо. Не збереглося даних про дату та місце його народження і смерті. Не виключено, що ім'я Διογένης Λαέρτιος було не