

МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ  
СИСТЕМЫ ЯРОСЛАВА ИВАШКЕВИЧА

*Светлой памяти доктора филологических наук,  
профессора Людмилы Васильевны Бублейник  
посвящается*

*У статті, виходячи з поняття гіпертекст, що охоплює весь доробок Я. Івашкевича, через поетику розглядається музика як складова частина його світосприйняття і водночас як смисло- і структуротворчий елемент у художньо-філософській системі письменника.*

**Ключові слова:** *буття, гіпертекст, інтертекст, світосприйняття, образ, поетика, ритміко-інтонаційний малюнок, структуротворчий елемент, художньо-філософська система.*

*В статъе, исходя из понятия гипертекст, включающего в себя все наследие Я. Ивашкевича, через поэтику рассматривается музыка как составная часть его мировоззрения и, одновременно, как смысло – и структурообразующий элемент в художественно-философской системе писателя.*

**Ключевые слова:** *бытие, гипертекст, интертекст, мировоззрение, образ, поэтика, ритмико-интонационный рисунок, структурообразующий элемент, художественно-философская система.*

*Music as a part of Y. Ivashkevych views and sense and structure created element of his literary and philosophic system is examined through concept hypertext, which includes all writer's works.*

**Key words:** *being, hypertext, intertext, views, image, poetics, rhythm and intonation pattern, structure created element, literary and philosophic system.*

Творчество Я. Івашкевича широко и разносторонне представлено в літературоведенні, которое не обошло вниманием и тему музики в произведениях писателя. Среди таких работ следует особенно выделить вступительную статью к «*Dziennikam 1911 – 1955*» Я. Івашкевича, написанную А. Грончевским, – «*Ciemne ścieżki i jasne polany*» («Темные тропинки и ясные поляны»), взяв за исходное – и в определенной степени ключевое – её положение: «*Dziennik Iwaszkiewicza jest diariusz zempoety. Wśród innych chdzienników, – пишет А. Грончевский, – zaleca się szczególną, osobną tonacją, jaką bez trudu rozpoznać można w każdym diariustyczny makapicie autora Podróży do Włoch*» [5, 12]. Разделяя мысль А. Грончевского о *тональности*, следует заметить, что эта мысль по своему значению намного шире, ибо распространяется на все творчество писателя и выражает характерную особенность мышления Я. Івашкевича-художника, что находит свое выражение и в структуре его произведений. Не менее важно и определение

«*Dzienników*» как произведения, созданного *поэтом*, потому что оно, проливая добавочный свет, например, на образ Эдгара («*Chwała i słowa*»), одновременно направляет исследования в сторону сопоставления внутренних миров Я. Ивашкевича и его героя. Иными словами, А. Грончевский раскрывает возможности для более глубокого раскрытия тех сторон смыслов, заложенных, прежде всего, в романе-эпопее, которые активизируются, поставленные в контекст «*Dzienników*».

Достижения польского ивашкевичеведения – статья А. Грончевского только один яркий эпизод его – служат опорой для дальнейшего рассмотрения роли музыки в художественно-философской системе писателя. Дальнейшие шаги в этом направлении требуют исходить из понятия *гипертекста*, вбирающего в себя все наследие Я. Ивашкевича. Это необходимо для того, чтобы через поэтику осознать, как музыка служила ему для создания образа мира и человека, воспринимающего этот мир и живущего в нем, что и является **целью** написания этой статьи.

Я. Ивашкевич принадлежал к тем щедро и разносторонне одаренным художественным натурам, как М. Лермонтов, Б. Пастернак, С. Вышпянский, С. Виткевич (Виткаций), Б. Лепкий, А. Довженко и др., которым дана была возможность реализовать себя, выражая свое видение мира и человека в разных видах искусства. И если уж и говорить о *синтезе искусств* в литературе, то только с определенной долей понимания того, где, на каком уровне человеческой психики этот синтез образуется, ибо в тексте – как таковых – нет ни музыки, ни живописи. И в то же время они есть. *Синтез искусств*, видимо, возникает в глубинах писательской психики, где-то в подсознании, переходя в сознание или оставаясь на уровне интуиции. И только потом, через всемогущее *слово* – в стихах или в прозе – создаются не музыка или живопись, а их образы/фигиции.

Говоря о роли музыки в художественно-философской системе Я. Ивашкевича, необходимо иметь в виду, что, с одной стороны, музыка является структурообразующим элементом в произведениях писателя и одновременно составной частью его мировоззрения – «*Мара pogody*» (1977), «*Muzyka wieczorem*» (1980) и др. С другой стороны, музыка служит для Я. Ивашкевича инструментом создания картин жизни, средством раскрытия мировосприятия героев – прежде всего, романа «*Chwała i słowa*» (1956 – 1962) – и одновременно самовыражения *автора / нарратора*. Кроме того, музыка в ивашкевичевских текстах обладает независимостью своего существования и – как следствие – является своеобразным героем его произведений, написанных в разных жанрах, начиная от стихов, романов и кончая дневниками, статьями и письмами. И везде образ музыки предстает в слове, в его ритме, интонации. Музыка входит в текст с именами композиторов, названием их произведений, нотными цитатами, что является видом интертекстуализации, с описанием ее рецепций и другими путями.

Образ музыки в творчестве Я. Ивашкевича и в смысловом, и функциональном своем значении многоплановый. При этом особенность ивашкевичевского подхода к музыкальной теме проявляется в том, что самостоятельность музыки не исчезает даже тогда, когда, кажется, все внимание акцентируется на духовном или душевном состоянии человека, в том числе и глубоко интимного характера, о чем говорят записи в «*Dziennikach 1911 – 1955*»:

<p>«Czegoś domnie przychodzi myśl o śmierci – może ja rzeczywiście umrę.          Wtedy ten, coprzeczytatelinie, powinien powiedzieć Cesiowii Jurze, jak jaichkochałem, że zapełniałem nimi wszystkie swoje myśli i że nie wiem, co bym bez nich robił. Chciałbym, żeby choć coś mojego, było wydrukowanego – a wszystko z dedykacją Cesiowi, a ile naturalnie niema innej dedykacji. Jurzenic, tylko moją pamięć i pamięć chwil, które przepędzam przy fortepianie zmyślą onim – on działa na mnie muzykalnie – <i>Arabesque</i> Schumanna, etiuda Szopena<sup>1</sup>– walc– wszystko mi przypominajego».</p> <p>[5, 85].</p>	<p>«Что-то ко мне приходят мысли о смерти – может, я действительно умру. Тогда тот, что читает эти строки, обязан рассказать Цесю и Юре, как я их любил, что заполнял ими все свои мысли и что не знаю, чтобы я без них делал. Хотел бы, чтобы что-нибудь моего было напечатано – и все посвящения Цесю, и естественно ни одного иного. Юре ничего, только моя память и память минут, которые проводил за фортепьяно с мыслью о нем – он действовал на меня музыкально – “Арабески” Шумана – этюды Шопена – вальс – все мне напоминает его»<sup>2</sup></p>
---	---

Дневниковая запись гласит, что душу и сердце юного Я. Ивашкевича переполняли неотступные мысли о двух его гимназических друзьях (zapełniałem nimi wszystkie swoje myśli) – Чеславе Пешинском (Czesław Peszyński) и – особенно трогательно (wszystkomiprzypominajego) – Юрии Миклухе-Маклае (Jura Mikłucha-Makłaj). Однако с момента: «*Arabesque* Schumanna, etiuda Szopena – walc...», – в текст интертекстуально входит мир Р. Шумана и Ф. Шопена. В памяти реципиента начинают в определенной степени независимо от содержания ивашкевичевской записи звучать шумановские «*Arabesque*», опус 18 – для фортепьяно соло с 1839, шопеновский вальс *cis-moll* 64 номер 2 (1840 – 47) [см. 5, 66]. И в то же время становится очевидным, что эти произведения, с одной стороны, передавали психологическое состояние автора дневника, интенсивность его переживаний, силу чувств, с другой – косвенно характеризовали Юрия Миклуху-Маклая (1894 – 1918), определяя то исключительное место, которое занимал этот человек в жизни польского писателя. Апрельская запись 1911 г. чрезвычайно важна: в ней поэтически выражена особенность мироощущения и мировосприятия Я. Ивашкевича, осознание которой происходило на протяжении всей его жизни в неразрывной связи с музыкой – прежде всего Ф. Шопена, о чем свидетельствуют записи от 27 июня 1955, сделанные в Хельсинки:

<p>«Wczoraj w całym tym chaosie nieprawdopodobnym i całym bałaganie (cały dzieńprzewodniczyłem na komisji) miałem taką chwilę, jaka mi się dawnonie zdarzała. Po obiedzie położyłem się na kanapie, byłem bardzo zmęczony przed wczorajszym przyjęciem w ambasadzie. Zamknąłem oczy i zanuciłem z głębokim przejęciem tę dziwną melodię, której niema, która wraca do mnie zawsze w chwila ch jakiejś euforii – ale nigdy nie działała o narówniesil nie jak wczoraj. Nagle poczułem się wiecznym człowiekiem i takim samym zawsze, takim samym, jak wówczas, kiedy rozmawiałem na bo iskupił kino z nej z Jurą Mikłucho-Makłajem. On wiecznie we mnie.</p> <p>&lt;...&gt; [Tegoż dnia] &lt;...&gt; Wczoraj na koncercie Basi Hesse... &lt;...&gt; Basia grała pięknie. Zwłaszcza mój ukochany Wals-cis-moll. Znowu Jurą Mikłucho-Makłaj. To była ta sama wiosna. I ten zadziwiający refren, powtarzam go dzisiaj sobie cały dzień: “a mnie wszystko jedno, a mnie wszystko jedno” i coraz prę dziejiciszej, a w gruncie taki ból, jakbyś nożem wierceł w ramię» (Выделено мною. –Л. О.) [5,497 – 499 ]</p>	<p>«Вчера в том совершенно неправдоподобном хаосе и в полном балагане (весь день провел в комиссии) наступила такая минута, которая со мной давно не случалась. После обеда прилег на канаве, потому что был измучен позавчерашним приемом в посольстве. Закрыл глаза и запел вполголоса с глубокой теплотой ту дивную мелодию, которой нет, которая возвращается ко мне всегда в моменты эйфории – но никогда она не действовала столь сильно, как вчера. Вдруг я почувствовал себя вечным человеком, таким самым, как тогда, когда разговаривали на футбольном поле с Юрой Миклухоу-Маклаем. Он вечно во мне.</p> <p>&lt;...&gt; [Того же дня] Вчера на концерте Баси Хессе... Бася играла прекрасно. Особенно мой любимый «Вальс-cis-moll». Снова Юра Миклуха-Маклай. Это была та самая весна. И тот зазвучавший рефрен повторяю его сегодня целый день: “а мне все равно, а мне все равно” – и каждый раз быстрее и тише, а в основе такая боль, будто кто-то вертел ножом в ране».</p>
---	---

Записи от 30 апреля 1911 г. и от 27 июня 1955 г. закольцевали собой отрезок жизни писателя в сорок с лишним лет. Связующими звеньями в них служат *шопеновский вальс* («*Wals-cis-moll*»), незабываемый *образ друга* Юры Миклухи-Маклая («*On ieczenie we mnie*»), *Ф. Шопен* («*Frycek, bardzo bym Cię kochał, gdybym Ciebie znał*» [499]) и *слово вечность*: «...a żyć będę pewno *wiecznie*...» [5, 85], «*Nagle poczułem się wiecznym człowiekiem*» и «*On wiecznie we mnie*» [5,497].

Очевидно, что думы о жизни и смерти, переходящие в метафизический план, з завидным постоянством – в этом отношении показательно стихотворение «*Stary poeta*» – возникают в контексте музыки: «*Basia grała pięknie. Z zwłaszcza mój kochany Wals-cis-moll*». Более того, музыка – и в первую очередь шопеновская – у Я. Ивашкевича вызывала размышления такого рода.

Однако этим не исчерпывается роль музыки для Я. Ивашкевича, который в дневниках, как и в других его произведениях, является своеобразным литературным героем,

для которого музыка – не только средство выражения чувств и стимулятор мыслительных процессов, но и спасительница: «Przypuszczam, że teraz nie będę miał rajskiego życia w Polsce, ucieczka jedyna w Chopinie i w Bachu» («Допускаю, что теперь не буду иметь райской жизни в Польше, убежище одно – в Шопене и Бахе»)[5, 305].

Особенно четко прослеживается необычность статуса музыки в образной системе третьей книги Я. Ивашкевича «Chopin» («Шопен»). Здесь произведения великого композитора являются объектом для словесного и документированного нотами воплощения. Функция введения документа двояка: ноты призваны подтвердить правомерность толкования *автором / нарратором* музыкального произведения; они же объективируют произведение. В нотной записи оно живет уже своей, независимой жизнью, каждый раз *рождаясь* заново, как только пианист коснется рукой клавиш, и каждый раз *умирая* с последним аккордом, ибо в следующем исполнении музыкальное произведение будет несколько иным. Одновременно ивашкевичевский подход к музыкальному произведению позволяет его принять за своеобразный дневник композитора, рассказывающего о своих мыслях, чувствах, настроениях, понимании судьбы и т.д.

Так, Я. Ивашкевич глубоко и профессионально раскрывает содержание шопеновского *Вальса ля-бемоль мажор* (оп. 34, №1). Отмечаются безудержная веселость вступления, светлые тона первой темы, шуточные пассажи и прочно утвержденный *шопеновский мотив* (такты 51, 52 и дальше), который упорно повторяется в коде, наконец, характер самой коды, с её переговорами в тактах 270-272-му. Описывая коду, Я. Ивашкевич в определенной мере одушевляет эти такты, которые вроде бы служат друг другу и перекликаются друг с другом [см. Подробно: 2, 125]. Полифункциональность приема описания *Вальса ля-бемоль мажор* (оп. 34, №1) своеобразна и сложна по своему назначению. *Описание / анализ* вызывает в памяти саму музыку и те чувства, которые испытывал реципиент, слушая ее на концерте. Восприятия *Вальса* адресатом, которому предназначено все написанное, и восприятия *Вальса автором / нарратором* книги «Chopin» безусловно сходятся и одновременно в чем-то расходятся. И как результат между автором и адресатом возникают диалогические отношения. Отрывок настолько самостоятельный, что может быть изъят из большого текста и существовать отдельно. Приводимые – как музыкальная цитата – ноты подчеркивают эту завершенность.

Но это же описание *Вальса ля-бемоль мажор* (оп. 34, №1), а затем и следующего *Вальса*, служащего контрастом первому, передают диалектику души самого Ф. Шопена. Именно таким предстал самый интимный *Вальс до-диез-минор*, оп. 64, № 2. Усиливая документальное начало, Я. Ивашкевич сместил акценты на шопеновскую приписку к нотам: «Моя беда». Теперь музыкальные фрагменты не только передавали переживания Ф. Шопена в определенный миг существования, но и раскрывали трагедию доликомпозитора, обозначали кульминационный момент его жизни. Надо отметить, что, анализируя *Вальсы*, Я. Ивашкевич опосредованным путем изобразил внутренний и внешний жест композитора, ощутившего, что счастье его покинуло навсегда.

Разрабатывая тему Ф. Шопена, Я. Ивашкевич осознавал роль великого композитора в формировании национального самосознания у поляка и одновременно постигал мировое значение шопеновской музыки. Как поэт, Я. Ивашкевич выразил национальное и инациональное бытие Ф. Шопена в стихотворении «Pomnik Chopinaw RiodeJaneiro» («Памятник Шопену в Рио де Жанейро»):

Widziałem pejzaż nadmorski. Taskała  
Zielo nachmurna. Lilioweurwiska  
I piach zatoki oblej – złotamiska –  
Oceanu faliste za kosy szarpała.

Morze ogromne a nad morzem chłopak  
Co słucha dłoni jak muszli Neruda.  
Góry w obłokach i tony w obłokach  
Mgliste jak włosów krwista grzy  
waruda/

To on. On takie go widział ja inaczej.  
To ciało z brązujakie mi jest bliskie.  
Tej muszli szum tej muszli płacze  
Takie mi znane.  
A cokol zaniski.  
[6, 31]

Видел пейзаж приморский. Та скала  
Зеленая хмурая. Лиловый обрыв  
И песок округлого залива – золотая миска –  
Океана волнистые зигзаги терзала

Море огромно и над морем юноша,  
Что слушает ладони как раковины Неруда.  
Горы в облаках и тоны в облаках  
Мглистые как волосов кроваво-красная грива  
рыжая.

То он. Во время оно такого видел я иначе.  
То тело из бронзы какое мне было близко  
Той раковины шум той раковины плач  
Также мне известно.  
А цоколь слишком низкий.

Воплощенный в бронзовой скульптуре Ф. Шопен, слушающий музыку мирового Океана – моря и неба, – совпадает и не совпадает с тем образом композитора, который сложился в душе лирического героя. В стихотворении «Pomnik Chopinaw Riode Janeiro» Я. Ивашкевичем-поэтом прочитана шопеновская музыка и шопеновская душа, воплощенные в камне.

Суггестивность стиха дает широкое поле для размышлений и в тоже время говорит про неисчерпаемые человечеством глубины музыки Ф. Шопена. И эта мысль, и это чувство заложены Я. Ивашкевичем в прозаическом – на первый взгляд – замечании: «*Acokolzaniski*»...

Обращаясь к музыке Ф. Шопена, Я. Ивашкевич поднял важнейшую проблему необходимости самостояния личности в трагичных условиях пребывания нации, когда вечное, непреходящее, гуманное, глубоко человеческое искусство великого польского композитора, проникая в душу, призвано было придать силы для сопротивления врагу и укрепить непокорность ему.

Не случайно в романе «Chwała i sława» в сценупод Бреховым времен фашистской-оккупации писателем вводится в текст тема Ф. Шопена, которая содержит два смысловых плана – национальный и общечеловеческий, в чем выражено отношение к вечному и преходящему.

<p>«– Patrzcie, to Brochów – powiedziała Ola. Andrzej odwrócił się kuniej z przednie go siedzenia. – Brochów? Co to jest? – spytał. – To jest kościół, w którym brali ślub rodzice Chopina. &lt;...&gt; Spychała wzruszył ramionami. – Cóż to wszystko znaczy w obec tego, co śmy widzieli po drodze?&lt;...&gt; Andrzej niechętnie podwrócił się w jego stronę. – Nie trzeba tak mówić, proszę pana...&lt;...&gt; &gt;Naprawdę nigdy nie wiadomo na tym świecie, co jest ważniejsze. Z daleka nigdy niewiadomo, który szczyt jest wyższy... nie powinien pan nasznie chęcać». [4 ,3?:68]</p>	<p>« – Да ведь это Брохов! – сказала вдруг Оля. Анджей обернулся. – Брохов? А что это такое? – спросил он. – Это костел, в котором венчались родители Шопена. &lt;...&gt; Спыхала пожал плечами. – Что все это значит по сравнению с тем, что мы видели по дороге!&lt;...&gt; Анджей медленно повернулся к нему. – Не надо так говорить &lt;...&gt;... Как узнать, что на этом свете самое важное? Всегда ведь одно заслоняет собой другое, как в горах. Издали никогда не видно, какая вершина самая высокая... Не надо убивать в нас интерес к жизни». [1 , 3: 24].</p>
---	---

В словах Анджея: *nie powinien pan nasznie chęcać*, – выражена потребность экзистенциального выбора: отказ от национальных ценностей, к которым принадлежит и память о Ф. Шопене, обозначал измену самим себе, ослаблял волю к жизни и свободе. Патриотические идеи у Я. Ивашкевича тесно связаны с музыкой Ф. Шопена.

Завершая раскрытие темы, обозначенной в заголовке статьи, необходимо обратить внимание еще на одну особенность мастерства писателя – умение с помощью музыки создать визуально яркий пейзажный образ. В рассказе «Dzień lipcowy» есть поучительный диалог героев, проливающий свет и на те психофизические механизмы, на которые опирался Я. Ивашкевич, обращаясь к музыке как средству создания зрительного образа:

« – ... Dla mnie muzyka to muzyka, i nie koja rzy misię z żadną zewnę trznością, nigdy z pejżażem.

– Во пани слуша музыки как музык, а ја как литерат,недzny литерат»[3, 93 ]..

(« – ... Для меня музыка – это музыка, и не ассоциируется у меня ни с чем внешним, никогда с пейзажем.

Потому что пани слушает музыку как музыкант, а я как литератор, убогий литератор»).

В этом отношении показательно стихотворение «Wierzby jak klawiatury» («Вербы как клавиатура»):

[, 24]

Wierzby  
jak klawiatury

liście jak klawisze  
klaszczą  
wilgotne  
o siebie

wierzbo na Stawisku  
wierzbo Dezdemony

opuściła śręce  
do wody  
[6, 24]

Вербы  
как клавиатура

листья как клавиши  
хлопают  
влажно  
о себе  
верба на Стависко  
верба Дездемоны

опустила руки  
в воду

В этом на поверхности очень простом тексте, где в основу положено сравнение вербы с клавиатурой, благодаря тому, что писатель сумел учесть психофизиологические особенности человека, ему удалось заставить реципиента за звуком увидеть образ реально существующего в Ставискодерева. Этот образ дерева, послужив поводом для аллюзий, обратил мысли к шекспировской трагедии, а его листья / клавиши дали возможность услышать музыку их шелеста.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что Я. Ивашкевич, широко оперируя музыкальными образами, мысля, значительно расширил возможности музыки как литературного приёма, обогатив тем самым инструментарий писателя для изображения жизни и человека, для познания и осмысления предназначения художника в мире и *Бытии – тут и теперь*.

#### Примечания

<sup>1</sup> Так написано в тексте у Я. Ивашкевича

<sup>2</sup> Там, где нет указаний на ссылку, перевод мой. – Л. О.

<sup>3</sup> «... a mnie wszystko jedno, a mnie wszystkój edno». Это ивашкевичевское восприятие и толкование Вальса *до-диез минор*, оп.64, № 2.

Эта фраза помещена в книгу писателя «Chopin»: «Після кожної частини, після проникливої у своєму безнадійному смутку у першої і третьої; після світлішої ширшої мелодії (*ре-бемоль мажор*) середньої частини – настає швидкий згасаючий рефрен, який говорить: “смутно, правда? А мені все одно, а мені все одно, що буде, то й буде”, – і той помах руки завмирає десь угорі; і знову рефрен, у щораз прискоренішому темпі й щораз більш механічному в своєму піаніссімо, без виразу: “все одно...”. А певно, що не все одно, правдивими є зворушливий смуток вальсу й нетанцювальний ригорний рефрену» [ , 134]. Самоцитата Я. Ивашкевича позволяет предпринять следующие шаги в постижении особенностей внутреннего мира самого писателя, определить меру автобиографичности в его произведениях.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Ивашкевич Я. Слава и хвала: в 3 т. / Я. Ивашкевич. – М. : Прогресс, 1965. – Т. 1- 3. Сноски на это издание будут даны в тексте с указанием на том и стр.
2. Ивашкевич Я. Шопен / Пер. з пол. Й. Боярка/ Я. Ивашкевич. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с./ Я. Ивашкевич.
3. Gronczewski Andrzej. Ciemne ścieżki i jasne polany // Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911 – 1955 / Andrzej Gronczewski. – Warszawa : Czytelnik, 2008. – S. 5 – 27.
4. Iwaszkiewicz 1977 – Iwaszkiewicz J. Chwała i sława/ J. Iwaszkiewicz – Warszawa : PIW, 1977. – Т. 1-3. Сноски на это издание будут даны в тексте с указанием на том и стр.
5. Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911 – 1955 / J. Iwaszkiewicz–Warszawa : Czytelnik, 2008.– 576 s.
6. Iwaszkiewicz J. Mapa pogody/ J. Iwaszkiewicz – Warszawa : Czytelnik, 1980. – 87 s.
7. Iwaszkiewicz J. Utwory ostatnie/ J. Iwaszkiewicz – Warszawa : Czytelnik, 1981. – 96 s.

УДК 811.111'276.1+929 Шоу

**Shopin P.Y.**  
(Luhansk, Ukraine)

### THE MYTH OF LANGUAGE IN G.B. SHAW'S PYGMALION

*У статті мова йде про міфологізацію мови в п'єсі Бернарда Шоу «Пігмаліон». Автор пропонує розглядати мовну дійсність в п'єсі Шоу як засіб міфотворчої діяльності та аналізує діалектичне протиріччя між сутнісним та інструментальним характером мови головного персонажа.*

**Ключові слова:** діалектика, метафора, міф, мова, сутність.

*В статтє рєчє идєт о мифологизации языка в пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион». Автор предлагает рассматривать языковую действительность в пьесе Шоу как способ мифотворческой деятельности и анализирует диалектическое противоречие между сущностной и инструментальной природой речи главного персонажа.*

**Ключевые слова:** диалектика, метафора, миф, сущность, язык.

*The article is intended to show that language is a myth in Shaw's "Pygmalion". The author suggests that language is a means of creating mythology in the play and analyzes the dialectic contradiction between language and human essence which is manifested through the alleged transformation of the main protagonist.*

**Key words:** dialectic, essence, language, metaphor, myth.

George Bernard Shaw's *Pygmalion* (1912) can be read as a bold endeavour toward radical demythologization of the Pygmalion myth in the age of modernity. Through the study of