СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ПОЛІЛОГ

Збірник наукових праць

Ізмаїл – 2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІЗМАЇЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ ІДГУ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО МОЛОДИХ УЧЕНИХ, АСПІРАНТІВ, СТУДЕНТІВ ІДГУ

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ПОЛІЛОГ

Збірник наукових праць

Ізмаїл – 2022

УДК 811.16:[82+008]

Слов'янський полілог. Збірник наукових праць за матеріалами V Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції «Слов'янські читання», присвяченої Дню слов'янської писемності та культури» *(25 травня 2021 р.)*. Ізмаїл РВВ ІДГУ: «СМИЛ», 2022. 110 с.

Редакційна колегія:

д. п. н., проф. Я. В. Кічук (голова)

д. і. н., проф. Л. Ф. Циганенко

д. філ. н., проф. Т. С. Шевчук

к. філ. н., доц. Н. М. Кольцун

к. філ. н., доц. Л .М. Топчий

к. філ. н., доц. Т.О. Савоськіна

(відповідальна за випуск)

ст. викл. О.П. Берестецька

У збірнику вміщено статті, присвячені актуальним питанням вивчення слов'янської літератури і мовних контактів слов'ян.

Видання розраховане на наукових і науково-педагогічних працівників закладів вищої освіти та наукових установ, вчителів середньої освіти, студентів, аспірантів і докторантів.

Затверджено до друку вченою радою факультету іноземних мов Ізмаїльського державного гуманітарного університету (протокол № 8 від 15 січня 2022 року)

Тексти публікацій були перевірені за допомогою системи пошуку ознак плагіату Unicheck в рамках проекту підтримки наукових університетських видань.

UNICHECK

©ІДГУ, 2022
©Автори, 2022

ЗМІСТ

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР: ДОСВІД ВИВЧЕННЯ І СУЧАСНЕ ПРОЧИТАННЯ

Мусій В. Приключения внутри гетеротопии: на материале рассказа Ольги Токарчук «Otwórz oczy, już nie żyjesz» («Открой глаза, ты умер»)……. 4

Пяткин С. Анна Ахматова «Не бывать тебе в живых…». Сложные смыслы простого стихотворения…….….. 11

Колева К. Атанасова Д.-Д. Името на реката, която ни свързва, в народната памет……...……... 17

Шевчук Т., Карабецька В. Деконсруированный образ Пушкина в романе Татьяны Толстой «Кысь»…… 20

Лепішева О. Антология современной белорусской экспериментальной драматургии (опыт координатора)……. 25

Маліновський А. Семиотика городского текста в контексте научной биографии Ю. М. Лотмана…….. 30

Дзиковська Л. Протопоп Аввакум в художественном сознании М. Волошина….. 35

Кискін О. Бунин – переводчик Т. Г. Шевченко……... 41

Тетелюк С. Изучение, популяризация и современное прочтение литературы Древней Руси…… 43

Граєвськи К. Конфликт поколений или традиция против цивилизации в повести В. Распутина «Прощание с Матерой»…… 47

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

Няголова Н. «Така трябваше да стане» на Бранислав Нушич и пространствената поетика на Хенрих Ибсен…… 52

Фокіна С. Славянское чувство Италии в ностальгическом дискурсе современного поэта-эмигранта А. Петровой……. 58

Христов А. Компаративистичен прочит на Елин-Пелиновата и Бодлеровата поезия в проза……... 66

СЛОВ'ЯНСЬКА МОВА І ЛІТЕРАТУРА ТА ЇХ ВИВЧЕННЯ У ЗАКЛАДАХ СЕРЕДНЬОЇ І ВИЩОЇ ОСВІТИ

Караиванова Т. Болградската гимназия и нейните две библиотеки (1861 – 1882)……... 74

Караиванов Н. Павел Теодорович, последният български директор на Болградската гимназия (1870-1881 г.)…… 82

Топчий Л. Виды отношений во фразеосистемах близкородственных языков…….. 89

Гроссу Н., Бойко Л. Контент компаративно-контрастивної методики у викладанні української мови як іноземної для аудиторії іспаномовних слухачів……. 94

Кондратюк І. Вчення Григорія Сковороди на сцені шкільного театру……. 96

РЕЦЕНЗІЇ

Зиморя М. Скарбами позначений край. Рецензія на альбом «Художники Бессарабії…….. 100

Сподарець Н. Рецензія на монографію Леслави Кореновської «Грані таланту семи» (Lesława Korenowska Грані таланту семи. Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego)…… 102

Олейнікова Г. Реценія на монографію Ольги Шикиринської «Інтермедіальна парадигма філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди»…… 104

Шевчук Т. Проєктні видання кафедри загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури……... 106

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР: ДОСВІД ВИВЧЕННЯ І СУЧАСНЕ ПРОЧИТАННЯ

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ГЕРОИНИ РАССКАЗА ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «OTWÒRZ OCZY, JUŹ NIE ŹYJESZ» В КОНТЕКСТЕ РАЗМЫШЛЕНИЙ О ГЕТЕРОТОПИИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Валентина Мусий
д. филол. н., профессор
E-mail: valentinanew2016@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9641-7753
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
г. Одесса, Украина

Антропологический поворот современных наук, обусловивший переключение внимания ученых с непосредственно сути явлений на то, как эти явления воспринимаются, оцениваются и осмысляются человеком, с особой остротой выдвинул на ведущее место проблему реальности, точнее, ее восприятия, той субъективной картины, которую человек формирует и оценивает как реальность. Сошлемся на точку зрения, принадлежащую современному российскому философу, психологу, культурологу Вадиму Рудневу, среди книг которого есть две с довольно провокативным названием: «Прочь от реальности: Исследования по философии текста» (2000) и «Реальность как ошибка» (2011).

Предупреждая возможные обвинения в том, что он декларирует понимание реальности в идеалистическом духе как чего-то кажущегося, существующего лишь в воображении, В. Руднев уточняет, что для него реальность – это, в первую очередь, семиотическая система, «языковое явление, результат постепенного соглашения между людьми, которое развивалось на протяжении многих тысячелетий. «Реальность, – добавляет он, – появилась как способность языка нечто отражать, что, как кажется большинству носителей языка, не принадлежит самому языку» [8, с. 75-76]. При этом он исходит из того, что жесткой границы между внешней и внутренней реальностью нет. «В каком – то смысле внешняя реальность тоже является внутренней, так как она воспринимается внутренними органами чувств». Хотя, отмечает В. Руднев, для человека более фундаментальное значение имеет, безусловно, внутренняя реальность. И поясняет: «…гораздо важнее чувство боли и радости, которые он испытывает, чем тот факт, что за окном идет дождь или светит солнце. Внешняя реальность становится фундаментальной, когда человек сталкивается с ней лицом к лицу … Она в определенном смысле перестает быть внешней и становится внутренней» [8, с. 77]. С размышлениями о реальности непосредственно связано и решение проблемы пространства пребывания героя, точнее – субъективности его восприятия. В последнее время в контексте этих размышлений все чаще звучит понятие «гетеротопия».

Формулируя свое понимание содержания этой категории, А.А. Дырдин пишет: «Речь идет о множестве векторов, которые пересекаются в сознании, давая нам возможность участвовать в процессе образования внутреннего, автономного движения мысли, которое способно вмешиваться в течение событий» [3, с. 19]. В структуре слова «гетеротопия» именно вторая часть вызывает необходимость уточнения. Подчеркивая разноплановость нашего толкования содержания категории «топос», В. Ю. Прокофьева пишет: «Во-первых, это значимое для художественного текста (или группы художественных текстов – направления, эпохи, национальной литературы в целом) «место разворачивания смыслов», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым. Во-вторых, это «общее

место», набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы» [7, с. 89]. Отмеченную неопределенность (разноплановость) А. Булгакова, другая исследовательница, поясняет тем, что Аристотель, который ввел понятие «топос» в научный обиход, наделял его различными смыслами. В «Физике» Аристотеля «топос» – это «место», «пространство, расположение», «организация пространства». А в «Топике» и «Риторике» – «пространство знания», «общее место для рассуждения» [2, с. 6]. И до сих пор «топос» употребляется в значении как «аргумента», так и «места».

В работах Ю.М. Лотмана, в частности, в «Структуре текста», «топос» – это весь «пространственный континнум текста», всегда наделенный предметностью. Связывая непосредственно «топос» и «место», необходимо учитывать, что образ любого фрагмента пространства, о котором идет речь, обязательно включает в себя традиционные и индивидуально-авторские ценностные представления. В таком значении употребляет понятие «топос» Е. В. Крикливец, рассматривающая его «*как структурную единицу хронотопа, являющуюся в то же время образной универсалией, которая служит языком межкультурной коммуникации*» (выделено Е. В. Крикливец – В.М.) [4, с. 20].

С частицей «гетеро-» понятие «топос» впервые было употреблено Мишелем Фуко, который словом «гетеротопия» обозначил места, «которые соотносятся с другими особым образом – а именно, «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю сововкупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются» [10, с.195]. Именно это последнее замечание о «переворачивании» совокупности отношений и представлений, о процессах отражения и рефлексии и позволяет нам видеть непосредственную связь между размышлениями о субъективности восприятия реальности и пространства. Мы, отметил М. Фуко, «живем не в каком-то вакууме, внутри коего можно располагать индивидов и вещей. Мы живем не в вакууме, который окрашивается разнообразными оттенками; мы живем в рамках множества отношений, определяющих местоположения, не сводимые друг к другу и совершенно друг на друга не накладывающиеся» [10, с. 195]. Для Мишеля Фуко, если лишь в общих словах представить его концепцию, гетеротопиями являются места (кладбище, больница, вокзал и т.д.), которые в сознании людей наделены целым веером смыслов. Это те участки внутри единого пространства, которые «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются». Мишеля Фуко гетеротопии интересовали, скорее, как социолога, философа, психолога. Но и в литературоведческом плане эта категория значима. В первую очередь, в связи с интересом исследователя художественного произведения к субъективности воплощенной в нем картины как внешней, так и внутренней реальности, к субъективности образа реальности. «Функционирование гетеротопии, – пишет В.М. Кулькина, – в художественном тексте обусловлено новым видением пространства, позволяющим не только понять действительность, но также увидеть образно-смысловое ядро произведения, открывающее смысл художественного замысла» [5, с. 23]. «Гетеротопия, – продолжает она, – предстает как альтернативное пространство, отделенное от реального мира, но имеющее с ним прочную связь» [5, с. 24]. Отсюда – постановка вопроса о тех отношениях, которые могут сложиться между автором, героями и читателем, пребывающими в различных пространствах (по крайней мере, автор и его герои, читатели и герои произведения). И у каждого из них – своя реальность.

Взяв за основу известный факт противодействия Шерлока Холмса своему создателю Артуру Конан Дойлу, современный литературовед и психоаналитик Пьер Байяр решает пересмотреть события, связанные с историей «жестоких убийств, обагривших кровью болота Девоншира» [1, с. 13]. Исходным тезисом в его расследовании «Дела собаки Баскервилей» является признание того, «что граница между реальностью и вымыслом легко преодолима. И потому абсолютно бесполезно пытаться охранять

границы между мирами: их все равно то и дело переходят, причем, в обоих направлениях» [1, с. 116]. Он предлагает признать наличие некоего «промежуточного» мира (третьего?) между пространством автора и читающей его сочинения публики, с одной стороны, и пространством вымышленных героев, с другой. В этом промежуточном мире читатели «обитают вместе с созданиями из литературной вселенной, между ними и этими созданиями нет никакой разницы в степени реальности» [1, с. 133]. В таком случае, это третье пространство, выполняющее роль места встречи персонажа и читателя, будет гетеротопичным по своему характеру. Подобным размыканием границы между пространствами (чтения и того, о чем читают) достигается ощущение целостности бытия. Именно в таком значении категория «гетеротопия» будет интересовать нас в предлагаемой статье.

Правомерность постановки вопроса о гетеротопии применительно к произведениям современной польской писательницы Ольги Токарчук подтверждается фрагментом ее интервью, которое она, после получения Нобелевской премии, дала Валериану Чобану. Отвечая на вопрос, что дала ей психология (по своему образованию О. Токарчук – психолог), писательница сказала: «Она научила меня, прежде всего, тому, что не существует единственной реальности. Наша реальность – это то, что мы ежедневно составляем из сообщений СМИ, разговоров, рассказов других людей. На самом деле есть множество точек зрения на одно событие – и это фундамент литературы. Ведь нет единого представления о действительности, правда? Журналисты, политики, тираны могут рассказывать нам, как было, но мы-то знаем, что все зависит от восприятия разных людей из разных слоев общества с разным интеллектуальным багажом и в разных обстоятельствах. И только литература может вобрать в себя это множество точек зрения, множество перспектив и показать мир с разных сторон» [11]. Итак, для О. Токарчук ключевую роль в понимании сущности гетеротопии играет установка на универсальность, так сказать, всеединство множества пространств, отсутствие непреодолимых границ между мирами. Стремление «вести повествование сразу в нескольких измерениях» для того, чтобы «выйти за границы собственного эго и проникнуть по ту сторону экрана, сквозь который мы видим мир», – это, по ее убеждению, одна из задач современной литературы. Реализация этой задачи, говорила О. Токарчук, должна «переопределить» наше понимание реализма и найти новые формы общения между автором и читателем, читателем и повествователем. Та эмпатия, на которую как правило рассчитывает создатель произведения, по своей природе «стремится к отмене границ», стиранию черты «между авторским и читательским “я”». В результате «именно читатель, ведомый эмпатией, на какое-то время станет рассказчиком» [6]. В художественной практике О. Токарчук подобная установка на новый реализм и новые формы общения между художественным и реальным мирами реализована в целом ряде произведений. Мы останавливаемся на одном из рассказов, включенных в сборник «Игра на разных барабанах» под названием «Открой глаза, ты умер». Он непосредственно перекликается с другим, «Персонаж», в котором автор и созданный его воображением герой живут в одной квартире, заходят в одно и то же кафе, встречаются с одними и теми же поклонниками-читателями и борются друг с другом за первенство как в пространстве быта, так и в творчестве. Для обозначения подобного разрушения границы между фикциональным и реальным шотландский литературный критик Аластер Фоуалер предложил понятие «пойоменон».

Мотив разрушения границ между пространством чтения и пространством событий, о которых узнает читатель, является структурообразующим и в рассказе «Открой глаза, ты умер». Его героиня – читательница детектива, а затем и главное действующее лицо в купленном ею романе.

Первым знаком границы между мирами чтения и содержания чтения в рассказе является дверь. Для читателя О. Токарчук, как и для ее героини – это деталь обложки детектива, о котором пойдет речь. Обложка, как известно, является элементом рамы, то

есть того, что готовит читателя к восприятию изображенного в произведении. И о ней сообщается уже в первом предложении. На обложке книги, выбранной читательницей, дверь едва различима на темно-красном фоне. Фон тоже неслучаен, поскольку красный цвет ассоциируется с кровью, которой в произведении будет «пролито» немало. Еще более важно, что дверь «приоткрыта». Таким образом, встреча двух пространств уже задана в описании этого первого элемента порога между читателем и произведением. Позже в тексте появятся сообщения о целом ряде других дверей как в пространстве детектива, который читает героиня (стеклянные двери, через которые она входит в комнату Ульрики, чтобы наконец завязать действие в почти неподвижном мире детектива; входная дверь в доме, где совершаются убийства), так и в пространстве, где происходит чтение этого детектива (к примеру, дверь в ванную, где прячется читательница от своих домашних, чтобы полностью погрузиться в фикциональный мир). Примечательно, что в описании приоткрытой двери на обложке присутствует указание на проглядываемую за ней «полоску яркого света, узенькую, острую, как бритва». Обратим внимание на эту деталь, поскольку первое и второе убийства читательница совершает с помощью не менее острого, чем бритва, ножа для разрезания бумаг. Итак, решающие события, которые произойдут с героиней рассказа, заданы в начальных его фразах. Как и сообщение о переживаемом ею состоянии скуки: все задано заранее соответствует схеме. А потому хочется разорвать эту предопределенность.

Однако, детектив, выбранный героинею рассказа, как она чуть позже обнаруживает, не содержал ничего неожиданного и был полон штампов. Банальна обстановка: особняк, в котором собирается несколько человек, шелка, золото, ванны… Тривиальны герои детектива: «молодой темнокожий американец», «фертильная Анна-Мария», самодостаточный англичанин, написавший двадцать четыре романа, большая часть которых переведена на множество языков… Они мало чем отличаются от тех людей, что окружают героиню рассказа О. Токарчук в жизни. По крайней мере, они не менее банальны, чем знакомые С. и ее мужа, к которым они едут в гости. И те, и другие заняты пустыми разговорами и, даже играя, ведут себя самым тривиальным образом: муж в качестве жертвы избирает жену, и его тут же разоблачают, а в романе основанием убийства для участников игры являются те же бытовые блага (к примеру, то, что у «убитого» комната лучше и ближе к ванной).

Игрой, о которой героиня вначале узнала из детектива, а позже предложила сыграть в нее и своим приятелям, определено название рассказа О. Токарчук. Все ее участники закрывают глаза. Ведущий выбирает Убийцу и Жертву. После чего все открывают глаза, и начинается главный этап – Следствие. Но к разочарованию героини рассказа, преступление в детективе так и остается игрой. Настоящее убийство никто из персонажей, как ей начинает казаться, и не собирается совершать. Они встречаются, беседуют, едят, спят… Все это раздражает С., которая приобрела детектив в ожидании необыкновенных эмоций: «Она знала, что кто-то кого-то убьет, и от этого ей было тревожно. Но так должно быть, не зря ведь она купила детектив. Вот-вот случится. Как же иначе?» [9]. Все завершается тем, что читательница вынуждена начинать действовать сама. Для этого она преодолевает границу между своим домом и особняком, в котором собрались ее жертвы. Тем самым она формирует особое пространство – место-гетероклит.

Проникнув в фикциональный мир персонажей детектива, где она совершает поступки, определяющие развитие сюжета, С. превращается в его персонажа. Но одновременно она сохраняет за собой прежнюю роль читательницы, которую интересует, что случится дальше. Что же касается читателей рассказа О. Токарчук, то для них оба мира – и героини, и приглашенных Ульрикой детективщиков – являются фикциональными.

Поначалу героиня рассказа четко осознает наличие границы между различными топосами. Реальность героев детектива для нее отделена от реальности пространства его

чтения; реальность особняка Ульрики – от реальности обыденности (дом С., кухня, домашние обязанности, метро, где она читает, или, напротив, не может читать из-за давки; пассажиры с котиками или собаками, муж и дети, работа – все то, из чего она пытается вырваться, погрузившись в виртуальный мир литературы). В дальнейшем эти границы становятся все более прозрачными и гибкими. Это происходит по ряду причин. Во-первых, С. вынуждена постоянно совмещать чтение с будничными занятиями. Во-вторых, С. уже опытный читатель детективов, поэтому она не только погружается в процесс чтения, но и оценивает авторские приемы, тем самым «вмешиваясь» в пространство детектива. К примеру: «По ее, С., опыту с детективами, именно здесь, в конце первой трети книги, после представления персонажей, должно произойти преступление. Может, после ужина, подумала С.».

В конечном итоге, обе реальности становятся одинаково «своими» для С. Это подчеркивается совпадениями в описываемых событиях, которые происходят параллельно в обоих пространствах. К примеру, в будничном пространстве своего дома С. ожидает, пока освободится ванная, и варит себе кофе, а в это время в детективе, который она читает, Лу занимает душ «почти на два часа». В детективе Лонгфелло предлагает сначала позавтракать и выпить кофе в надежде, что за это время созреет решение, а в кухне, когда С. читает об этом, появляется ее муж, который тоже собирается поесть. В результате фразы из детектива и из жизни С. становятся элементами одного и того же текста: «Глядишь – что-нибудь придет в голову. – Умираю от голода, – сказал муж С., потягиваясь в дверях кухни» [9]. Или другой пример: «Нет, это невозможно читать, подумала С. Дочь тихонько поскреблась в дверь ванной и сказала, что уже развела краску. – Сейчас иду, - ответила С. Она вошла в спальню Ульрики, стараясь не смотреть на тело, лежащее на кровати, но ей это не удалось…» [9].

Так же незаметен переход и в описании пространства, в котором пребывает С: «Уютно устроившись в спальне на застеленной кровати, она стала размышлять. Вскоре пришло простое решение. Она надела плащ и туфли. В гостиную на первом этаже проникла без труда. Она хорошо знала, где что находится. На столе стояли пустые коньячные рюмки и пепельница, забитая окурками. На лестнице была ковровая дорожка, и ей удалось подняться наверх бесшумно…». При этом С. поступает так же, как герои большинства детективов, которые она смотрела: «Жестом, известным по детективным фильмам, она вытерла рукоятку ножа о постель и вышла» [9]. Ее перемещения оказываются совершенно простыми и естественными для нее. Ей не нужно готовиться к ним, совершать какие бы то ни было действия или же оказываться в какой-либо определенной точке, из которой она совершает переход. К примеру, С. обещает дочери, что через минуту начнет красить ее волосы, и входит в спальню Ульрики, стараясь не смотреть на тело убитой, потом выходит из дома, убивает Фрюхта, вытирает нож, кладет его в гостиной, следит за реакцией оставшихся в живых персонажей детектива и выходит из ванной, «на всякий случай, спустив воду, чтобы полностью оправдать столь долгое там пребывание». Таким образом, С. оказывается внутри того самого «третьего» пространства, о котором, в частности, писал Пьер Байяр. Пространства, в одинаковой степени принадлежащего читателям и героям книг, которые они читают, к которым начинают относиться как к не менее реальным, чем они сами или же их знакомые, людям.

Закономерно возникновение у читателя рассказа О. Токарчук вопроса: С. оставалась все это время в ванной – или же убивала Фрюхта в особняке? То же самое касается эпизода третьего по счету убийства, которое совершает С. в отеле, где, стараясь избежать смерти, поселился Лу. При этом она не покидает пространства ресторана, куда она пришла с семьей в выходной день: «Из туалета она вышла прямо в холл отеля. Уверенным шагом миновала стойку портье, возле которой Лу, склонившись, заполнял регистрационную карточку. На деревянной бирке ключа разглядела номер его комнаты – пятьсот с чем-то, пятый этаж. Она запыхалась, поднимаясмь так высоко. И еще этот проклятый каблук – расшатался окончательно. По пути она искала то, что ей было нужно,

но не нашла ничего, кроме тяжелой глиняной вазы на лестничной площадке. <…>. Впрочем, ваза не пригодилась. Лу, как любой постоялец отеля, первым делом подошел к венецинскому окну и настежь распахнул створки. С. бегом бросилась к нему. Застигнутый врасплох, он даже не успел оглянуться. Она вытащила из сумки вазу и осторожно поставила на столик, потом поправила у зеркала волосы и вернулась в зал ресторана. – Сколько можно сидеть в туалете? – риторически вопросил муж» [9]. Из этого свободного, незаметного перехода из одного топоса (отель в детективе) в другой (ресторан в действительности, к которой принадлежит С.) – множественность мотивировок того, что происходит с героиней рассказа на самом деле.

Читатель рассказа О. Токарчук может предположить, что все происходит в воображении С., которая «поднаторела» в чтении детективов и решила направить действие в детективе, который читает, по придуманному ею руслу. Она погружается в чтение и перестает различать границы между собой и персонажами книги. На самом деле, она от начала до конца остается всего лишь читателем.

Нельзя исключить иную, но близкую первой мотивировку: С. сходит с ума. В любом случае, обладает С. богатым воображением или же ее убежденность в том, что все убийства совершает она сама, проявление ее безумия, мы вынуждены признать, что на самом деле о преодолении ею границ фикционального и бытового миров не может быть речи.

Другое толкование заключается в том, что, с точки зрения читателя рассказа О. Токарчук, оба мира – и детектива, и того, в пределах которого С. ездит на работу, готовит для семьи пищу и читает детектив, фикциональные. Они придуманы писательницей, которая использует постмодернистские приемы для выражения идеи виртуальности любой реальности, признания наличия множества топосов (гетеротопии) и возможности движения по любой из извилистых дорожек любого пространства.

Допустимо и психологическое объяснение того, что происходит с С. В рассказе один из гостей Ульрики Джон Лонгфелло поясняет, что главная функция чтения детективов – компенсаторная. Люди, подобные С., неудовлетворенные своей реальной жизнью с ее обыденностью и пустотой, постепенно начинающие ненавидеть всех окружающих за то, что они не такие, какими их хотелось бы видеть, прячутся от своей реальности, погрузившись в романы. «Советую, – говорит он, – обратить внимание, – он взглядом указал на записи комиссара – на эти несколько сотен тысяч читателей. Если бы они не читали детективов, определенно стали б убийцами» [9]. С. читает на кухне, прячется с книгой в ванной, в ответ на вопрос о завтраке, решает, что «не позволит оторвать себя от чтения». «Таскать продукты, готовить, подавать на стол, думает она, – половина моей жизни крутится вокруг еды. Живи я одна, даже яйца всмятку не стала б себе варить…» [9]. Ей постоянно хочется куда-то деться от рутины обыденной жизни. Муж угадывает ее состояние. После того, как она окидывает его ледяным взором, он восклицает: «Если бы взглядом можно было убивать, я был бы уже мертв» [9].

Еще один вариант толкования перемещений С. между пространством чтения и пространством в романе – наличие в ней художественного дара. Детектив, который она купила, ее не удовлетворяет, и ей хочется исправить его. «С. уже начинала терять терпение, – сообщается о героине рассказа. – Они топтались на месте. Как они могли в такую минуту? Сборище идиотов…»[9]. Или: « – Будем передвигаться осторожно, – парировал Лонгфелло уже с порога. Нет, это невозможно читать» – думает С. В результате она превращает неудачный детектив в игру, которую начинает вести по собственным правилам. В таком случае название рассказа О. Токарчук мотивировано тем, что речь в нем пойдет об игре (в данном случае – в героиню романа).

Идеальную пару с необычной читательницей составляет следователь, пытающийся определить, кто же из обитателей особняка является преступником, и догадывается, что того нужно искать не только среди персонажей, но и тех, кто увлекается детективами. Поясняя, чем он отличается от служителей закона из книг, он говорит, что является

сторонником того, чтобы «не прояснять, а затемнять», не «упрощать, а усложнять», поскольку «рациональные события поддаются только иррациональному объяснению» [9]. Как и читательница С., он легко преодолевает границу между своим фикциональным (с точки зрения читающей о нем С., а также тех, кто читает и о С., и героях купленного ею детектива) миром и будничным для С. миром, чтобы изобличить преступницу. Утром он с двумя помощниками направляется к подъезду, где живет С., намереваясь ее арестовать.

Таким образом, несмотря на объективную форму повествования, в рассказе О. Токарчук «Открой глаза, ты умер» действительность представлена через призму восприятиия ее героиней. Отсюда – доминирование субъективной картины мира. В таком случае на первый план выходит психологическая мотивировка происходящего, событий, моделируемых ее воображением. В то же время нельзя исключить, что центральной в рассказе является проблема характера пространства, в котором мы пребываем. Мифопоэтическая модель мира основана на понимании пространства как дискретного, состоящего из отдельных и абсолютно самостоятельных, самодостаточных локусов. В каждом из них – свое течение времени, свои законы. Научная картина мира предполагает линейную протяженность единого по своему характеру пространства, подчиняющегося физическим законам. Если мы обращаемся к такой категории, как гетеротопия, для нас на первый план выходит такое свойство пространства, как его бесконечная открытость. Как и в мифопоэтической модели мира, признается наличие отдельных, особых пространственных участков, но между ними и целым пространством, в которым эти участки находятся, нет границ, они взаимодействуют. Причем, главную роль приобретает переживание, осмысление этих пространств, субъективные законы воображения. Потому и С. в рассказе О. Токарчук легко передвигается из одного топоса в другой.

Литература:

1. Байяр П. Дело собаки Баскервилей / пер. с фр. А. Поповой. М: Текст, 2017. 189 с.
2. Булгакова А. А. Топика в литературном процессе: Пособие. Гродно: Изд-во ГрГУ им. Я. Купалы, 2008. 107 с.
3. Дырдин А. А. Гетеротопология как стратегия литературно-философских исследований. *Филологический класс.* 2015. № 4 (42). С. 18-22.
4. Крикливец Е. В. Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: пространственно-временная организация: Монография. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2014. 107 с.
5. Кулькина В.М. Гетеротопия как способ анализа пространства (обзор). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/geterotopiya-kak-sposob-analiza-prostranstva-obzor
6. Нобелевская лекция Ольги Токарчук / Пер. с польск. Елена Рыбакова. URL: https://introvertum.com/nobelevskaya-lekcziya-olgi-tokarchuk-polnyj-tekst/
7. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы. *Вестник Оренбургского гос. ун-та*. 2005. № 11. С. 87-94.
8. Руднев В. Реальность как ошибка. Москва: Гнозис, 2011. 320 с.
9. Токарчук О. Игра на разных барабанах. URL: https://bookshake.net/b/igra-na-raznyh-barabanah-olga-tokarchuk
10. Фуко М. Другие пространства. Фуко М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью.* М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191-204.
11. Чобану В. Ольга Токарчук – Нобелевский лауреат. URL: https://proza.ru/2020/04/23/904
12. Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект. *Критика и семиотика.* 2014. № 1. С. 58-72.

АННА АХМАТОВА «НЕ БЫВАТЬ ТЕБЕ В ЖИВЫХ…» : СЛОЖНЫЕ СМЫСЛЫ ПРОСТОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Сергей Пяткин
д. филол. н., профессор
E-mail: nikolas_pyat@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8659-7543
Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского
Арзамасский филиал
г. Арзамас, Россия

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.
Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля [1, с. 291].

Принято считать, что история создания данного стихотворения Анны Ахматовой *прямо* связана с трагической гибелью ее бывшего мужа Николая Гумилева, одного из выдающихся поэтов XX столетия. К сожалению, подобное восприятие ахматовской миниатюры ведет к тому, что мы пытаемся увидеть в ней лишь сиюминутный сплав эмоций лирического «я», спроецированный на реальное событие; неоднородную по своей сути субъектно-образную структуру стихотворения низводим едва ли не до конкретных персоналий. Поэтическая реальность оказывается жестко подчиненной реальности действительности, а за поэзией в целом в нашем сознании закрепляется, близкая к прагматической, функция словесно-художественного иллюстрирования события, явления, переживания.

Однако, каждый раз, когда мы читаем лирику и внутренне, исподволь рождающимся душевным движением улавливаем, что это и есть подлинное творчество, – обыденная человеческая логика обнаруживает свою полную несостоятельность. Поскольку перед нами вырастает буквально с первых строк *образ мира*, который одновременно существует *вокруг нас* и *в нас,* и *вне нас*. Он соприкасается с нашим сегодняшним днем и как бы растекается по всей истории человечества, отзываясь отголосками чужой, не нашей эпохи, но обретаясь в помыслах и чаяниях только о нашем будущем. Художественный образ мира – основа и основание любого литературного произведения – есть *со-бытие,* выраженное в слове *со-причастность* поэта скрытыми для человеческого глаза тайнами сущего мира.

Думается, что все это и должно принципиально определять методику и ключевые направления анализа литературно-художественного произведения. Только такой подход, на наш взгляд, дает возможность воспринимать и осознавать поэтическую реальность как явление творческое, существующее по своим, особым законам, лишь условно сводимым к законам общего человеческого мироустройства. В этой связи примечательно воспоминание Анны Ахматовой, зафиксированное в ее «Записных книжках», о *рождении* стихотворения «Не бывать тебе в живых…».

«Я ехала летом 1921 из Ц<арского> С<ела> в Петерб<ург>. Бывший вагон III класса был набит, как тогда всегда, всяким нагруженным мешками людом, но я успела занять место у окна… *И вдруг, как всегда неожиданно, я почувствовала приближение каких-то строчек (рифм)*. Мне нестерпимо захотелось курить. Я понимала, что без папиросы я ничего сделать не могу. Пошарила в сумке, нашла какую-то дохлую «Сафо»,

но… спичек не было. Их не было у меня и их не было ни у кого в вагоне. Я вышла на открытую площадку. Там стояли мальчишки-красноармейцы и зверски ругались. У них тоже не было спичек, но крупные красные, еще как бы живые, жирные искры с паровоза садились на перила площадки. Я стала прикладывать (прижимать) к ним мою папиросу. На третьей (примерно) искре папироса загорелась. Парни, жадно следившие за моими ухищрениями, были в восторге. «Эта не пропадет», – сказал один из них про меня. *Стихотворение было: «Не бывать тебе в живых»*. См. дату в рукоп<иси> – 16 августа 1921 (м.б. ст<арого> стиля)» [1, с. 291; курсив мой. – *С. П.*].

О смерти Николая Гумилева Ахматова узнала из газет 1 сентября в Царском Селе. Восемь стихотворных строчек поистине стали пророчеством, которое, правда, сама поэтесса Ахматова позднее, через два месяца, поэтически определила несколько иначе:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим [1, с. 298].

Магическая сила слова будто вырвалась из «скудных пределов» естества художественной условности, чтобы оставить траурную отметину-предупреждение в реальном человеческом мире. Предсказание не просто сбывается, а как бы настигает реальное время и растворяется в нем. Но предсказание одновременно является и предчувствием, обусловленным духовным осязанием видимой и невидимой сущности происходящего в этом реальном времени. Где частная судьба становится микрокосмом общей судьбы, а трагедия одного человека – единичной данностью в трагической предопределенности целой нации. Поэтически осмыслить все это, с неженской рассудочностью тонко уловить причины и следствия еще только зреющих катастроф в русском мире Анне Ахматовой довелось задолго до гибели Гумилева.

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,
Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее, –
Мне голос был [1, с. 267].

Именно поэтому мотив фатальной обреченности, так явственно проступающий в эмоционально-образном строе стихотворения «Не бывать тебе в живых…», совершенно ничем не подтвержден в тексте данного произведения. То, что являет собой изображенный мир ахматовской миниатюры, воспринимается, по большому счету, как финальная сцена пятого акта классической трагедии. Не это ли подспудно, «шестым чувством» поэта в ту «вдовью» осень, суждено ощутить и самой Ахматовой:

Пятым действием драмы
Веет воздух осенний,
Каждая клумба в парке
Кажется свежей могилой.
Оплаканы мертвые горько [1, с. 299].

Завязка, развитие действия и сам конфликт, приведший к такой кровавой развязке («Двадцать восемь штыковых, огнестрельных пять»), остаются как бы за кадром лирического повествования. Но о них не следует говорить сугубо гипотетически,

поскольку в творческом сознании Анной Ахматовой 1917-1922 гг. они существуют едва ли не в прямой сюжетно-драматической последовательности. И восстановить ее, делая соответствующий акцент при прочтении лирики поэта той поры, с «Белой стаи» к «Anno Domini», если, конечно, задаться такой целью, – особого труда не составит. Тем более, что практически все стихи Ахматовой, так сказать, «распределены» ею по поэтическим книгам как системным художественным образованиям, характеризующимся совокупностью «доминирующих в определенный период мотивных комплексов поэта, в котором отражены его концепции мира» [2, с. 83]. В этой связи симптоматична точка зрения М. Дунаева, высказанная им по поводу лирического наследия Анны Ахматовой 1917-1922 гг.: «Ощутимое изменение поэтического мировидения можно отметить в творчестве Ахматовой уже в послереволюционные годы. Скорби вели ее к Горнему. Все чаще имя Божие появляется среди поэтических строк, сложенных ею. “Anno Domini” (Лето Господне) – нарекает она сборник стихотворений, указывая здесь же годы одного из самых страшных периодов: 1921-1922. (Она и словами играет: Anno – Анна…). В книгу были включены стихи и более ранние, начиная от 1917 года. Все это время – Лето Господне, которое, по толкованию Святых Отцов, есть Мессианское время спасения для человечества. Подняться до такого осмысления своих и всеобщих страданий – не всякий умел. Ахматова дерзает прикоснуться к страшным тайнам самоотвержения и смиренного приятия скорбей, прозреть глубину истины…» [3, с. 125]. Попытаемся в проекции приведенного суждения подробнее остановиться на рассмотрении поэтического образа мира в стихотворении «Не бывать тебе в живых…» как законченном и цельном художественном тексте.

Содержательную основу его составляют две яркие картины, отделенные друг от друга и строфически, и интонационно, и ритмически. В первой запечатлена смерть лирического героя, причем с такой ужасающей подробностью, что субъект речи в данном случае может быть определен как некий свидетель этой чудовищной расправы («Двадцать восемь штыковых, огнестрельных пять»). И здесь нельзя не заметить того, что, как в свое время писал В. М. Жирмунский, Ахматова «не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова» [4, с. 408]. В этом отношении заслуживает особого внимания инфинитивное обрамление первой смысловой единицы (предложения) стихотворения. Они (инфинитивы) в силу своей грамматической потенции определяют в художественном сознании текста произведения вневременной характер изображаемого события и, вместе с тем, повторяющийся, что находит свое подтверждение – и об этом далее – в содержании второй строфы. Семантика предчувствия трагедии, грамматически выраженная глаголом «*не бывать*», резко сменяется семантикой категоричного утверждения уже случившегося трагического события, что актуализируется грамматическим значением второго глагола «*не встать*».

Важно подчеркнуть и то, что в первой строфе стихотворения Ахматовой только мужские окончания. Еще В. Г. Белинский, анализируя лермонтовскую поэму «Мцыри», указывал на создаваемое подобным приемом ощущение мрачности, тяжести, безнадежности в идейно-художественном звучании произведения.

Общий посыл поэтического предсказания («*Не бывать тебе в живых*») конкретизируется затем в скупых, но выразительных деталях, делающих сначала предельно осязаемой картину гибели героя, а затем и картину оплакивания этой смерти субъектом речи ахматовской миниатюры. И в этом отношении кажется не случайным, что во второй строфе стихотворения лирическое «я», являющееся уже объектом изображения («Горькую обновушку // Другу шила я»), становится и носителем, и выразителем народно-поэтического сознания. Дело в том, что – и это не сложно заметить – вся вторая строфа по своей стилистике ориентирована на обрядовый жанр фольклорной поэзии – похоронное

причитание. На это, хотя и довольно условно, указывают слова субъектной оценки «кровушка», «обновушка», свойственные русской устно-поэтической речи. А своего рода опознавательным «сигналом» подобной стилизации в данном случае выступает метафорическая перифраза «*горькая обновушка*», равная по значению понятию «саван» и родственная по своей семантике перифразе устно-поэтической речи «новый дом» (в значении «гроб»), довольно часто в различных вариантах встречающейся в похоронных причитаниях. Так, например, в плачах-поэмах И. А. Федосовой, известной русской сказительницы XIX-XX веков, встречаются «хоромное строеньице», «новая горенка» [5, с. 408]. Кроме того, в тексте произведения четко определяется и, если так можно выразиться, адресность причитания – *жены по мужу*, на что указывает характерное называние субъектом речи-женщиной лирического героя – «друг». Сравни: 1) «Ты скажи, *милый друг*, // Когда в гости посулишься? // Уж я буду, горька-горюшка, // Ждать да дожидатися…»; 2) «Стану, я, горька-горюха, // Что тебя-то, мой *милый друг,* // Честить да потчевать» [6, с. 65, 107; курсив мой. – *С. П.*].

Заметное изменение, по сравнению с первой строфой, ритмической организации стихотворения Ахматовой – чередование дактилических окончаний с мужскими вкупе с ассонансными [а], [о], [у] создают протяжность и надрывную напевность в звучании всей второй строфы, на фонетическом уровне воспроизводящем саму тональность причитания, усиливая посредством указанных звуковых повторов чувство скорби лирического «я». Стилизации подобного рода в лирике поэтессы встречаются неоднократно. Причем ее появление прямо обусловлено как трагическими событиями в жизни поэта, так и в жизни всего народа. Например, в стихотворении, обращенном к Виктору Горенко, младшему брату Анны Ахматовой, в связи с известием о его смерти (к счастью, оказавшемся впоследствии ложным), нетрудно уловить идейно-художественное родство доминирующего мотива литературного текста с одной из устойчивых тем фольклорного причитания, которую можно определить как выговаривание обиды на покойного, где актуализируется тщетность едва ли не жертвенных забот по отношению к нему со стороны субъекта речи. Сравни: «Для того ль тебя носила // Я когда-то на руках, // Для того ль сияла сила // В голубых твоих глазах!» [1, с. 274] – «Я сидела тут по темным у ей ноченькам, // Провожала с ей господни белы денечки, // Я забросила крестьянскую работушку, // Позабыла всю любимую скотинушку, // Поднимала от пуховой ю перинушки, // Я держала ю на белых своих рученьках» [5, с. 434]. А вот комментарий фольклориста к стихотворениям Ахматовой, написанный в 1942-1943 гг. «Примечательно, как трагические события первых дней Великой Отечественной войны – первые известия о гибели родных, первые бомбежки, смертельная угроза Ленинграду – вдруг сблизили стихи А. Ахматовой, поэтессы, для которой обращение к народной поэзии не столь уж характерно, с традиционными “бабьими” причитаниями. “Ноченька! // В звездном покрывале, // В траурных маках, с бессонной совой… // Доченька! // Как мы тебя укрывали // Свежей садовой землей”. Или: “Щели в саду вырыты, // Не горят огни. // Питерские сироты, // Детоньки мои!”. Переживая трагедию первых месяцев ленинградской блокады, А. Ахматова познала то, “что знает женщина одна о смертном часе”. Это не могло сблизить ее чувства и поэтическую форму передачи этих чувств с многовековой традицией народной обрядовой поэзии» [5, с. 23].

В этом свете восприятие второй строфы ахматовского произведения заставляет нас – и не без основания – увидеть близость к фольклорному жанру причитания и одну из ключевых словесно-образных тем первой строфы (предсказание смерти). Только не похоронного, а рекрутского причитания, где, однако, сближение понятий «рекрут» и «мертвец», «покойный» – явление, имеющее статус едва ли не нормы: «*Не миновать тебе, дитятко, // Быть убиту в поле турками*» (Причитание матери по сыну); «*А тебе-то, мой любезный друг, // Непременно быть убитому*» (Причитание жены по мужу) [7, с. 76-77]. Сравним у Анны Ахматовой: «*Не бывать тебе в живых*». Подобное сближение кажется еще очевидней, поскольку, как мы полагаем, эмоционально-образный строй

поэтической миниатюры содержит в себе прямые отсылки к часто тиражируемому в годы первой мировой войны стихотворению Т. Л. Щепкиной-Куперник «Песня над рубашкой».

<…> Вот уж скоро работа готова,
Уж немного осталося мне…
Ах, кому ты придешься, обнова,
На далекой, на страшной войне…
Кто тебя, как на праздник, наденет,
Собираясь бестрепетно в бой,
Или после окопов заменит
Всю измокшую ветошь тобой? [цит. по: 8, с. 177].

Рубаха-«обнова» Щепкиной-Куперник превращается у Ахматовой в «горькую обновушку»-саван; песня, в которой «дрожит… душа, замирая, // О любимых далеких в бою», – в горький плач по убиенному мужу. А «далекая» война обживает новые пределы, делая вчерашних спасителей Русской земли заклятыми врагами, созидаемой на крови Советской России.

Из всего вышесказанного вполне отчетливо следует, что «точкой отсчета в субъектной сфере» стихотворения А. Ахматовой является «не «я», а исходная целостность «я» и «другого» [9, с. 234]. Где сама сущность «другого», его духовные потенции становятся очевидными в тексте на первичном уровне поэтического высказывания, ориентированном на образный язык устно-поэтической речи и фольклорного жанра причитания, а также на некий художественный опыт женского поэтического самовыражения, рожденный драматическим восприятием события войны. Как справедливо отмечает С. Макашева, анализируя фольклорные мотивы в лирике М. Цветаевой, «в фольклоре судьба отдельного человека всегда обобщается, она несет в себе ощутимые и яркие признаки всеобщности – родовой, национальной, а также женской…» [10, с. 25]. И в этой связи необходимо подчеркнуть, что не женский голос вообще заключает в себе целостность «я» и «другого», но *русский* женский голос, *по-русски* выражающий неизбывное горе *русской* судьбы, как это в конце 30-х гг. отчетливо прозвучит у Анны Ахматовой в «Эпилоге» поэмы «Реквием»:

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них я соткала широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего поминального дня [1, с. 561].

Тем самым, во-первых, создается идейно-художественная целостность и субъектно-образная многомерность изображенного мира в стихотворении поэтессы «Не бывать тебе в живых…». Во-вторых, проясняется сама поэтическая природа предсказания субъектом речи гибели лирического героя. В-третьих, наполняется бытийной конкретикой образ лирического героя, который вполне может быть определен как «воин, отдавший свою жизнь за Отечество».

В стихотворении «Не бывать тебе в живых…», думается, особую смысловую нагрузку несут цифры. Их точное указание не случайно и вряд ли сводится лишь к тому, чтобы передать дикую бесчеловечность убийства. «Умное число» Ахматовой не может быть просто числом; в этой художественной детали, венчающей строфу и подводящей

итог предсказанию, на наш взгляд, вырисовывается контур мифа, придающего символический смысл всему поэтическому образу мира, изображенному в стихотворении.

Итак, лирическому герою нанесены *тридцать три* раны. В контексте ахматовской миниатюры *герой*, его поистине *мученическая смерть* и число *тридцать три* образуют смысловое единство, явно перекликающееся с евангельским представлением образа Христа, принявшего страдания и смерть за весь род человеческий. И контраст «красный» – «белый», пронизывающий всю структуру текста («кровушка» – «снег», «горькая обновушка»), подчеркивает и усиливает сакральный смысл смерти лирического героя. Сближение подобного рода порождает в художественном сознании анализируемого стихотворения мотив искупительной жертвы, связанный не только и не столько с определенным человеком, тем более и определенность здесь достаточно условная, но с религиозно-философским осмыслением, лирическим «я» поэта судьбы всего русского мира в культурно-историческом дискурсе: «Любит, любит кровушку // Русская земля».

Поэтическое пространство, поступательно явленное в законченных и локально воспринимающихся картинах смерти лирического героя и оплакивания этой смерти субъектом речи, в финале стихотворения оказывается резко разомкнутым в пространство национального бытия, где о каких-либо границах литературной условности просто не может быть и речи. Лирический субъект называет вневременную сущность русского мира, объективированных целым рядом исторически значимых событий в судьбе России. И лирическое «я» Анны Ахматовой в этом смысле как бы продолжает философские раздумья Александра Блока о прошлом, будущем и настоящем своей Родины, запечатленные в символическом пятистишии «На поле Куликовом». Сам Блок в комментарии к этому циклу писал: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди» [11, с. 911]. Быть может, изображенный мир ахматовской миниатюры, как одна из ипостасей поэтического осмысления Лета Господня, и является трагическим предвестием этой разгадки…

Литература:

1. Ахматова А. А. От царскосельских лип: Поэзия и проза. М.: Изд-во Эксмо, 2003. 656 с.
2. Мирошникова О. В. Спецкурс по анализу лирической книги в системе образования студента-филолога. *Проблемы литературного образования: Материалы VIII всероссийской научно-практической конференции «Филологический класс: наука – вуз – школа».* В 2-х ч. Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2002. Ч.1. С.80-86.
3. Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 6-ти ч. М.: Христиан. лит., 2000. Ч.VI. 778 с.
4. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. *Н. С. Гумилев: pro et contra*. СПб.: РХГИ, 1995. С. 397-427.
5. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия: Сборник. Л.: Худож. лит., 1984. С. 439, 456.
6. Второй этнографический сборник. Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. XV. Кострома: Костром. науч. о-во по изуч. местного края, 1920. 154 с.
7. Еремина В. И. Историко-этнографические истоки «общих мест» похоронных причитаний. *Поэтика русского фольклора («Русский фольклор»)*. Л., 1981. Т. XXI. С. 70-86.
8. Есенин С. А. Ярославны плачут. Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995-2002. Т. 5. Проза. 1997. С. 175-179.
9. Бройтман С. Н. Субъектно-образная структура русской лирики XIX века в историческом освещении. *Изв. АН СССР. Сер. литер. и языка.* Т.50. №3. Май-июнь. 1991. С. 226-235.

10. Макашева С. Ж. Фольклорные мотивы в лирике М. Цветаевой. *Проблемы литературного образования: Материалы IX всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа»*. В 5-ти ч. Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2003. Ч. 3. С. 22-28.

11. Блок А. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. 989 с.

ИМЕТО НА РЕКАТА, КОЯТО НИ СВЪРЗВА, В НАРОДНАТА ПАМЕТ

Красимира Колева
доктор
ORCID: 0000-0003-4938-9427
Шуменски университет «Еп. Константин Преславски»
лектор по български език, литература и култура
МДПУ «Богдан Хмелницки»

Десислава-Девора Атанасова
магистър, преподавател
СУ «Сава Доброплодний» – Шумен

Един от топосите на интердисциплинарната хуманитаристика са модалностите на паметта. Съхраняването и изследването на народната памет в глобализиращия се свят придобива все по-голямо значение. Паметта конструира идентичността – индивидуална и колективна. Паметта зависи от границите на общността и от мястото й в обществото. Съществува не само индивидуална, но и групова памет, чийто хоризонт се простира отвъд индивида, т.е. индивидуалното разбиране за миналото е тясно свързано с колективното съзнание.

Колективната памет е основа на човешката общност. Всяка човешка общност на микро- и макроравнище се организира около споделени спомени. Родовата памет е неизменна част от личността на всеки човек.

Тезата на Халбвакс [1] за признаването на умственото съдържание в индивидуалното съзнание за колективна памет само чрез опита на обществото обяснява зависимостите между индивида и общността в полето на тази ментална категория. Разбирането на Нора [2] за колективната памет като спомен или съвкупност от спомени за преживян или митологизиран опит от жива колективност противопоставя колективната и историческата памет.

Езикът на паметта в словесността на homo balcanicus е богат на кодове, които имат обща основа – представата за микро- и макросвета. В нея реално и магично, видимо и невидимо, индивидуално и общочовешко, земно и космично се осмислят и се сравняват с познатото, традиционното, изконното. Те се предават от поколение на поколение и са белег на рода.

В картината на света за homo balcanicus онтологичното има специфика, която може да бъде разбрана адекватно от другите през призмата на културната антропология. Различията при съпоставяне с други регионални общности са значително повече и са в сложна съотнесеност в системата [3]. В «балканския котел» процесите и в социума, и в езика, който ги описва, протичат неравномерно и преплитането на конвергентни и дивергентни явления не е рядкост. Реалният свят (обективното) за балканския човек е не само рационално осмислен, а и изживян, оценени и съхранен в паметта чрез на пръв поглед ирационалното и необяснимото за модерния човек, чрез идиоми, които могат да бъдат разбрани като че ли интуитивно за прагматичния съвременник. Това са следите от

своеобразния мемориален код, който отключва «черната кутия» на разума и прави познаваеми диахронни пластове, фрагментарни структури и «добре забравеното старо».

Патриархалният български език пази езикови формули, в които са закодирани балканската менталност и картината на света. В тях балканското се съизмерва с европейското и придобива категориално значение.

Ключова дума в тези идиоми е названието на реката, която свързва българите на юг и на север от река Дунав, където историческата съдба ги е отвела преди 200 години.

Хидронимът *Дунав* е широко разпространен и е познат в различни фонетични варианти включително извън индоевропейските езици, към които принадлежи етимологичната му основа. Това се дължи на универсалността на семантиката му. Дунав означава *'река'*.

Естествено е този апелатив да има различни значения и употреби, широка деривационна мрежа и висока фреквентност, като най-високата им концентрация е в басейна на Долния Дунав, т.е. на Балканите, където реката е най-широка и най-пълноводна, с най-много притоци и с най-голям брой населени места. Отражението на тези факти в езика са очаквани и те се потвърждават от данните на лингвистичната география.

Като се има предвид полилингвалната езикова ситуация на Балканите с престижния османскотурски езиков код в историческия контекст на петвековното политическо господство на Османската империя, чиято северна граница е река Дунав, обяснима е появата на турския облик *Туна* на голямата река в българските диалекти, които имат по-интензивен контакт с езика на владетеля. В турските североизточни диалекти *туна* се използва със значение *'много изобилно'*, чиято семантика става ясна от данните за честите и големи разливи на Дунава в миналото.

Предмет на конкретен анализ тук са идиоми с компоненти от езиците на Балканите, които стават разбираеми за съвременния човек в контекста на колективната памет, «освежена» с инструментариума на културната антропология.

В значение за голямо количество в говора на Прилеп (Вардарска Македония) се употребява съчетание с хидронимни компоненти *туна* и Сава (от поречието на най-голямата европейска река). В Егейска Македония (Емборе, Леринско) с подобно значение се употребява съчетанието *дунав вода.*

Съхраненият колективен спомен се вербализира чрез ключовите думи, придобили универсална семантика и превърнали се в знакови метафори (концепти) в картината на света на балканския човек.

1. *Туна и сава.*

Българското диалектно съчетание *туна и сава 'в много голямо количество, извънредно много'* се среща в Прилеп (Вардарска Македония). Според Българския етимологичен речник [4, с. 446] компонентът *туна* е турският вариант на р. Дунав *Tuna.* Следва и препратката към турското диалектно *tuna* 'много изобилно'. Втората съставка очевидно е хидронимът *Сава* от поречието на тази най-голяма европейска река.

Както може да се проследи от данните в етимологичните речници на руския език [5, с. 552-553] и на полския [6, с. 103], паралели с думи и съчетания, производни от *Дунав*, могат да се открият далеч на изток и на запад от Балканите. Очевидно тази възможност се корени в паметта на езика, която пази информацията за дълбоката семантика на собственото име на реката.

Съчетанието от двата хидронима *туна и сава* е регистрирано само в българския езиков ареал и не е познато в сръбския. Фонетичният му облик насочва към хронологията на явлението (не по-рано от XIV век), което се подкрепя от общоизвестните исторически данни за османското нашествие на Балканите.

Компонентът *сава* е названието на втория по големина десен приток на Дунав – река Сава, пълноводна и в по-голямата си част плавателна. В дискурса на патриархалния език за сърбите *Сава* се тълкува 'дъжд', тъй като след дъждове реката бързо приижда. Както е известно, Сава се влива в Дунава при едно от най-емблематичните за историята на Балканите селища – Белград. Тук от далечни времена високите води на двете реки са често явление, факт, който е актуален и днес.

Освен че са пълноводни, през вековете и двете реки служат за езикови и политически граници (още от славянската колонизация на Балканите). Известно е, че в историята на балканските народи Дунав и Сава играят важно значение.

2. ***Дунав вода.***

За българина статутът на най-дългата европейска река, по която в земите му идват различни етноси и култури, е оценен чрез езиковата експликация на този хидроним [7]. Не случайно в българската фолклорна култура *Дунав* се среща като ключова дума в пословици и поговорки, в чието значение се съдържа представата за голямо пространство, което е преграда, напр. *Власите се давят на края на Дунава* [8, с. 263].

Този популярен хидроним в партиархалния език на българина се среща и като апелатив в съчетания. В говора на Емборе, Леринско в Егейска Македония има израз *дунав водà*, означаващ *'много вода, обикновено след проливни дъждове или наводнение'* [4, с. 446]. Безспорна е референцията с най-голямата река, до която е имал достъп българинът. За мащабите ѝ има вербални характеристики в различни фолклорни текстове [9].

Важно е да се отбележи, че съчетанията *туна и сава* и *дунав вода* са регистрирани в ареали, които не са в поречието на река Дунав. Но в югозапада на българското езиково землище, в географската област Македония (Вардарска и Егейска) също протичат големи реки, които обаче се вливат в Бяло море поради наклона на континенталната плоча на юг).

Извън специализираната езикова информация двете регионално маркирани словесни формули с хидронимни компоненти свидетелстват за значението, което имат големите реки начело с Дунав за живота на Балканите и в представите на homo balcanicus за света.

Литература:

1. Халбвакс М. Колективната памет. Духът на «Анали». Съст. Л. Деянова. София: Критика и хуманизъм, 1997.
2. Нора П. Места на памет. Т. I. *От републиката до нацията*. Т. II. *От архива до емблемата*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2005.
3. Тодорова М. Балкани – балканизъм. София: УИ «Св. Климент Охридски», 2004.
4. Български етимологичен речник. Т. 1. (Вл. Георгиев и др. съст.). София: БАН, 1971.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М.: Прогресс, 1986.
6. Brückner Al. Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985.
7. Колева К. Danube Bulgarian Anthropological Area. *Cultură şi civilizaţie la Dunărea de Jos*. *Ediţia XIII.* Ed. M. Niagu. Călăraşi: MDJ, 2008.
8. Речник на българския език. Т. 2. София: БАН, 1979.
9. Колева К. Река Дунав: един европейски концепт в българския културноантропологичен дискурс. *Език и литература*. 2009. № 1-2. С. 153-157.

ДЕКОНСТРУИРОВАННЫЙ ОБРАЗ ПУШКИНА В РОМАНЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

Татьяна Шевчук
д. филол. н., профессор
E-mail: shevchuktat2@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7486-8521
Измаильский государственный гуманитарный университет
г. Измаил, Украина

Валентина Карабецкая
магистрантка
E-mail: minstrel.98@ukr.net
Измаильский государственный гуманитарный университет
г. Измаил, Украина

Личность Пушкина, знаковая для русской культуры, обросла мифами как в художественно-критической литературе, так и в массовом сознании XX века. Каждая эпоха расставляла свои акценты в оценке творчества национального классика русской литературы, а его художественное наследие интерпретировалось в соответствии с эстетическими приоритетами той или иной эпохи. Пушкин находился в фокусе «субъективно-художественной критики», сущность которой заключалась в отходе от академической оценки, в наличии элемента личного восприятия критиков, которые преимущественно и сами выступали непосредственными участниками литературного процесса (Д. Мережковский, В. Розанов, Вяч. Иванов, В. Брюсов, А. Блок, М. Цветаева, Б. Пастернак, В. Вересаев и др.). В советское время поэзия Пушкина оценивалась преимущественно как гражданская, а сам он превратился, в первую очередь, в «сурового и неподкупного борца» за счастье народа, бросившего вызов царизму.

В конце XX века писатели продолжают активно переосмысливать творчество национального классика в характерном для постмодернистского направления ироническом ключе, деконструируя все предшествовавшие представления и мифы. Так, десакрализован миф о личности и творчестве Пушкина в «псевдолитературоведческом эссе» А. Терца «Прогулки с Пушкиным»; рассказе Д. Пригова «Звезда пленительной русской поэзии»; Пушкин фигурирует как виртуальный герой-соперник в поэме в прозе Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». В романе А. Битова «Пушкинский дом» поэт представлен символом невозвратно утраченной русской культуры, ставшей, с точки зрения автора, «загадкой» для нового поколений русской интеллигенции. В повести С. Довлатова «Заповедник» высмеивается специфический культ Пушкина в Михайловском музее. В романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» памятник Пушкину с красным фартуком на груди и надписью «*Да здравствует первая годовщина Революции*» символизирует начавшийся процесс вульгаризации культуры. Т. Толстая вводит новое видение образа гениального русского поэта – «пушкина» с маленькой буквы, дезавуированного в глазах обывателей фантастического городка Федор-Кузьмичска, в который превратилась Москва в результате экологической катастрофы в антиутопическом дискурсе произведения.

Восприятие образа Пушкина в романе продуцируется глазами двух главных героев произведения – интеллигента Никиты Ивановича и неграмотного «голубчика» Бенедикта. Для Никиты Ивановича, в прошлом музейного работника и деятеля культуры, а в существующем фантасмагорическом мире – главного истопника Федор-Кузьмичска, Пушкин является символом культуры, гармонии, духовного развития. «Пушкин, – констатирует он, – наше всё: и звездное небо, и закон в груди!» [4, с. 163].

Соединение представителем культуры определений А. Григорьева («Пушкин – наше всё») и Э. Канта о наличии в человеке категорического нравственного императива

(«Основы метафизики нравственности», 1785) апеллирует и к представлению о единстве «апполоновского» и «дионисийского» (Ф. Ницше) начал в творчестве Пушкина. По определению Д.Мережковского, языческое и христианское мировоззрение русского классика утверждает органичный симбиоз структурирующих его элементов: духовность, нравственность, любовь к искусству и жизни.

Для Бенедикта и всего «кысьского мира» понятие «всё» символизирует мышь: «Ведь мышь – это всё», – восклицает «голубчик» [4, с. 172]. Так, мышь в романе Т. Толстой фигурирует не только как главная объект добычи полудикарей, но и как символ серости, пошлости их существования, низкого уровня культуры. В социальной теории Кудеярова, главного «санитара» Федор-Кузьмичска, то есть представителя карательных органов, «…коллектив опирается на мышь, как есть она краеугольный камень нашего счастливого бытия. <…> И, опершись таким манером, тянет, что может» [4, с. 189].

Никита Иванович, не признающий мышей (читай: серости, бескультурья) в качестве еды и обменной валюты, осуждает бездуховность «голубчиков» и всю свою деятельность направляет на преодоление глобального погружения общества в зло. Типичными признаками современного социума он признает «массовый алкоголизм», тотальное воровство, «мордобой и разбой», «невежество», «самомнение», «застой». Вся его энергия направлена на борьбу с массовой безграмотностью и бескультурьем, которая выражается в реконструировании памятников прошлого, в частности, памятника Пушкину как уникального феномена литературной и духовно-культурной истории России.

Однако в обществе будущего, изображенном в антиутопии Т. Толстой, полностью утрачено представление о духовном наследии прошлого, деятельность Никиты Ивановича сведена к семиотическому отражению знаков ушедшей культуры. Так, симулятивные топографические объекты (Садовое кольцо, Никитские Ворота и пр.) не выполняют никакой функции и лишены смысла, поскольку их значения остаются загадкой для «голубчиков». Таким же непривлекательным, жалким и карикатурным выглядит и вырезанный из «дубельта» (симулякра, несущего функцию высококачественной древесины) памятник Пушкину: «Вот он стоит, как куст в ночи, – размышляет Бенедикт, – дух мятежный и гневный: головку набычил, с боков на личике две каклеты – бакенбарды древнего фасону, – нос долу, пальцами как бы кафтан на себе рвет. На голове, конечно, птица-блядуница расселась, а такая у ей манера, у бессовестной: чего увидит, то и обгадит, оттого и прозвище ей дано срамное, за срамотищу за ее» [4, с. 178]. Один из представителей бывшей интеллигенции, диссидент Лев Львович, не без оснований охарактеризовал памятник Пушкину как «пощечину общественному вкусу», «чистого дауна», «шестипалого серафима». Последнее определение связано с комической ситуацией, отражающей одиозный характер любого культа: интеллигент Никита Иванович, увидев на руке скульптуры шестой палец, не находит в себе сил его удалить, поскольку не мог позволить себе «отрубить гению руки».

Бенедикт воспринимает Пушкина как личность, для него это «Буратино», «идол», «дубельт», «символ», набор звуков. Информация о писателе в сознании неграмотного «голубчика» сведена к предельно приземленным представлениям, среди которых его наибольшим вниманием пользуются факты, связанные с отголосками представлений о материальном благополучии поэта, успехом у женщин: «Этот пушкин-кукушкин тоже небось жениться не хотел, упирался, плакал, а потом женился – и ничего. Верно? Вознесся выше он главою непокорной александрийского столпа. В санях ездил. От мышей тревожился. По бабам бегал, груши околачивал. Прославился: теперь мы с него буратину режем» [4, с. 163].

Бенедикт искренне восхищается талантом Пушкина, однако предельно вульгарно интерпретирует доступные ему произволения. Например, он воспринимает буквально строки из известных пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы»:

Жизни мышья беготня…
Что тревожишь ты меня? [2, с. 318].

В воображении «голубчика» возникают картины соответствующей его мировосприятию связи с поэта с мышами, поскольку в непривлекательном мире будущего именно с ними ассоциируется представление о благополучии: в среде «голубчиков» мыши становятся главной единицей обмена и изысканным лакомством. Герою представляется, что поэт заботится о мышах, радуется и даже сердится на них как на разшумевшихся детей.

Ограниченный обыватель из Федор-Кузьмичска считает Пушкина не только автором определенных произведений, но и изобретателем колеса, коромысла и прочего. Воспринимая русского поэта в первую очередь как идола, называемого пушкин (с маленькой буквы), в соответствующей ситуации Бенедикт изображает на кусочке бумаги отдаленно напоминающий Пушкина образ и вставляет его как икону в руки покойницы Варвары Лукиничны. Отождествление Пушкина с идолом продуцирует дословное восприятие Бенедиктом строк пушкинского стихотворения, в котором идет речь об осознании поэтом своей высокой миссии и места в русской поэзии:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
александрийского столпа [2, с. 212].

Бенедикт «материализует», приземляет любые эстетические тезисы, воспринимает их если не дословно, то предельно вульгарно, тем самым нивелируя духовные порывы, имеющиеся в поэзии русского классика. Так, «голубчик» создает памятник Пушкину, делая его выше придорожного столба, как, в его представлении, того желал кумир… Как автор скульптуры, Бенедикт гордится результатом своей работы, ощущает себя художником, «воззвавшим из ничтожества» память о поэте. Однако и он видит несовершенство своего творения: «Это верно, – размышляет герой, – кривоватый ты у меня, и затылок у тебя плоский, и с пальчиками непорядок, и ног нету – сам вижу, столярное дело понимаю. Но уж какой есть, терпи, дитятко, - какие мы, таков и ты, а не иначе! Ты – наше все, а мы – твое, и других нетути! Нетути других-то! Так помогай!» [4, с. 262].

Герой на удивление справедливо сопоставляет несовершенство памятника с несовершенством мира («какие мы, таков и ты, а не иначе!») и в соответствии со своими ограниченными умственными возможностями пытается понять Пушкина, наладить с ним духовную связь. Однако это похвальное стремление, как и все в «кысьском мире», реализуется в предельно заниженном, вульгаризированном варианте. Вскоре герой займет высокую должность в городе-государстве после совершенного при участии самого Бенедикта и его тестя заговора. Как один из наиболее «образованных» представителей общества, он займется «вопросами культуры» и первый приказ нового «министра культуры» будет связан именно с Пушкиным. Суть этого приказа комична, поскольку его главный тезис заключается в «обороне Пушкина от народа». Обозначив таким образом главное направление своей культурной деятельности, герой прокламирует очередное искусственное отдаление классика от народа и направляет все свои усилия на выполнение этой задачи, которая в парадоксальном, ироничном контексте романа предполагает обеспечение защиты и уважения: «Потом еще оборонить пушкина от народа, чтоб белье на него не вешали. Каменные цепи выдолбить и с четырех сторон вокруг него на столбах расположить. Сверху, над головкой, – козырек, чтоб птицы-блядуницы не гадили. И холопов по углам расставить, дозор ночной и дозор дневной, особо. В список дорожных повинностей добавить: прополка народной тропы» [4, с. 300].

Влюбленный «до невозможности» в своего «пушкина», Бенедикт решает установить вокруг скульптуры, помимо цепей, огромную лодку, собственно симулякра, выполняющего функцию ладьи: «с палками и перекрестьями, по типу корабля», что, по

задумке, должен был символизировать вечный путь, поиск Красоты поэтом. Скульптуру предполагалось «вторнуть на самую верхотуру» с целью ее установления в соответствии с замыслом стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», – выше александрийского столба, да еще и «с запасом». После проведенных «усовершенствований» вид «композиции» оказался более чем плачевным: карикатурный Пушкин, словно в злой пародии похожий на реального, безногий, шестипалый, носатый и отталкивающий, «мощно и надежно» стоит под охраной холопов в смехотворной ладье, окруженной цепями. Особенное отвращение вызывает заботливо установленный «над головкой» козырек для предупреждения попадания грязи от птиц, что делает фигуру предельно жалкой и беспомощной. Символичны и заросли укропа вокруг памятника. Даже сорт травы символизирует утилитарное отношение к Пушкину, которую, в случае ее надобности, придут сорвать именно к нему, равно как и несостоятельность лозунга поэта «ко мне не зарастет народная тропа». Эта деталь усилена образом неизменной веревки с бельем, которая мощной петлей охватила шею поэта как символ обывательского отношения к его творчеству: «Какие мы, таков и ты! Других нетути!».

В произведении показана и опасность понятых и направленных в запрограммированное русло идеологических убеждений. Неспособность Бенедикта к эстетическому развитию, предельно примитивное и изуродованное понимание духовности (которая в его представлении тождественна качественному питанию), неумение увидеть смысл и реальное значении книги при всей к ней любви, заставляют Никиту Ивановича в растерянности воскликнуть: «Отчего бы это, … отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!» [4, с. 229].

Примеров извращенного восприятия понятий в романе огромное количество как на бытовом, так и в масштабах государства. «Глаголем жечь сердца людей» собираются санитары, подразумевая под глаголем крюк, орудие экспроприации книг, напоминающий букву «глаголь» из азбуки «кысьского мира». Равнодушие как порок осуждает главный санитар («С молчаливого согласия равнодушных, – говорит он, – и творятся все злодейства»), но под равнодушием понимается нежелание отбирать книги, унижать и наказывать людей («стоять за чистоту рядов»), захватывать власть. Кудеяров цинично использует страсть Бенедикта к книгам, манипулируя сознанием зятя, переделывает его в безвольного исполнителя карательных дел. Под лозунгом «Искусство гибнет!» главный санитар убеждает доброго по характеру «голубчика» в необходимости «лечения» неграмотного люда, который уничтожает книги перед появлением представителей власти. «Искусство требует жертв», – поддакивает жена Бенедикта, оправдывая случайную смерть при изъятии книги. «Хочешь сохранить искусство, – приходит к парадоксальному выводу Бенедикт, – прощайся с Пушкиным. Либо – либо» [4, с. 312].

Таким образом, судьба искусства, Книги, наследия Пушкина в обществе, изображенном в антиутопии Т. Толстой, оказывается трагической. Книга становится предметом страстей, в гораздо большей степени реализуясь в качестве симулятивного врага, товара, маниакальной цели, семиотического набора, чем как результат творческого туда или символ жизни (бытия). Пушкин как символ культуры получает гротескно-пародийную интерпретацию, наследие и значение которого воспринимается с точностью до наоборот в обществе будущего.

Сюжетная линия романа «Кысь» заканчивается пожаром, а на пепелище сгоревшего города остались лишь Никита Иванович, Лев Львович и Бенедикт. Преимущественное количество. «Так вырисовывается истинная глубина пессимизма антиутопии Толстой, – пишет М.В. Тлостанова, – мысль о том, что человечество всегда обречено идти по одному и тому же замкнутому кругу и вечно повторять его в разных вариациях. И эта повторяемость, безысходность и как-бы даже бесполезность гуманистического наследия модерности создают особое настроение отчаяния холодной и жесткой книге писательницы. Финал романа поистине безрадостен – Толстая оставляет на руинах Федор-кузьмичской цивилизации у обуглившегося Пушкина Никиту, Льва и

Бенедикта» [3, с. 359]. «В сущности, – считает М. Голубков, – и сюжет романа, и судьба Бенедикта, и пожар, поглотивший поселение, есть реализованная метафора бесконечного тупика, в который заводит литературу постмодернизм» [1, с. 90].

В отличие от доминирующей в критике о глубоко пессимистическом, трагическом пафосе романа Т. Толстой, нам представляется наличие заявленного в нем оптимистического видения будущего. В соответствии с традицией обозначения в конце романа места (мест) работы над произведением, писательница отражает цепочку городов, открывает и замыкает которую Москва, а в ее звеньях мелькает и Федор-Кузьмичск: «Москва – Принстон – Оксфорд – остров Тайри – Афины – Панормо – Федор-Кузьмичск – Москва».

Возникает представление о цикличном развитии истории города, однако в данном варианте мета-мифа модерности о вечном возвращении заложен определенный позитивный элемент, образующий основу конституирования варианта обновленного, улучшенного витка развития страны, хоть бы и начатого с нуля. Гибнет один из наиболее страшных персонажей романа, относящийся к категории «вечных типов» (т.е. «неумирающих» отщепенцев уголовного порядка): «хам», «урка» Тетеря, воплощение агрессивного, воинственного невежества, отсылающего в интертекстуальном прочтении к образам «Грядущего Хама» Д. Мережковского, Шарикова М. Булгакова («Собачье сердце»). Страшным является то, что такие как Тетеря активно навязывают свои взгляды, основанные на антисемитизме, невежестве, бездуховности, недовольстве интеллигенцией. Но еще ужаснее стремление таких «перерожденцев» к физическому уничтожению враждебных его примитивному сознанию культурных представителей нации: «…И правильно вас всех сажали… Очки напялят и рассуждать! Не позволю… крапивное семя! Вдарить монтировкой… Не тряси бородо-о-ой! Абрам! Ты абрам! … Развели музей в государстве, паразиты! Бензином вас всех…и спичку!» [4, с. 234]. Характерной приметой эпохи является и пугающий карьерный рост Тетери, ставшего после переворота «министром транспорта и нефтедобывающей промышленности». Хорошее государство, в представлении перерожденца, должно быть представлено «сильной рукой», которая наведет порядок путем запретов, комендантского часа, стабильной выдачи пайков. Гибель Федор-Кузьмичска в огне фактически происходит по вине Тетери, инициировавшего сожжение враждебных ему представителей интеллигенции.

Сгорает и Красный Терем, резиденция главного санитара и место хранения изъятых у населения книг. Идея уничтожения Библиотеки символизирует, с одной стороны, утрату грядущими поколениями духовного наследия прошлого, а с другой – точку отсчета формирования нового мировоззрения, нового культурного развития. Этот мотив ярко представлен в романе У. Эко «Имя розы», в котором факт пожара самой большой в истории человечества библиотеки с бесценными фолиантами античной, арабской и средневековой культуры, оставшимися навсегда утраченными, символизировал отход догматического средневекового мышления, прощание с прошлым, рождение и утверждение нового гуманистического мировоззрения.

Уничтожение книг как материальных ценностей остается огромной утратой для человечества, но, по нашему убеждению, главным для финала романа стал акцент на факте бессмертия носителей духовности. Несмотря на совершенную публичную казнь, представители великой русской культуры (в славянофильском и западническом варианте) остаются живы, исполнены решимости восстановить из руин духовные и материальные ценности. На вопрос Бенедикта о причине их чудесного воскрешения, поступил ответ: «А неохота! Не-о-хо-та!», имплицитно декларирующий тот огромный потенциал, заложенный в русской культуре, несмотря на невозможные условия, в которых она оказалась после символического Взрыва. О том, что Никита Иванович начнет с нуля работу по восстановлению русской духовности (не случайно он оказывается совершенно голым на пожарище), или ее начнет неумирающий дух русской культуры (или дух

Никиты Ивановича как ее воплощение), доказывает и ворчливое утверждение старика, что несмотря ни на что, они начнут новую жизнь.

Литература:

1. Голубков М. Русский постмодернизм: начала и концы. *Литературная учеба.* Вып.6. 2003. С. 71-92.
2. Пушкин А. Собр. соч. в 10-ти т. М.: ГИХЛ, 1959-1962. Т. 2. Стихотворения 1823-1836 гг. 799 с.
3. Тлостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации: Жить никогда, писать ниоткуда. М.: Едиториал УРСС, 2004. 416 с.
4. Толстая Т. Кысь. М.: Подкова, 2000. 384 с.

АНТОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ (ОПЫТ КООРДИНАТОРА)

Елена Лепишева
к. филол. н.
E-mail: elena_tochilina@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3779-7394
Белорусский государственный университет
г. Минск, Беларусь

В центре внимания статьи – проект антологии *«Нетутэйшыя: reversion: беларуская эксперыментальная драматургія («ТВЛ», «Бум-Бам-Літ» +)»*, который готовится к выходу в издательстве «Голиафы» (Минск). Это результат более чем 2-летних документальных изысканий и научной рефлексии о феномене текстов, оказавшихся на периферии современного литературного процесса в Беларуси. Причина — в заведомо неконвенциональной эстетической стратегии авторов, сделавших ставку на эксперимент, брутальный эпатаж — «визитные карточки» представителей литературного поколения рубежа 1990 – 2000-х годов, названного «поколением “Бум-Бум-Лит”» [7; 8].

Проект антологии включает, помимо художественных текстов, научное предисловие — обоснование данной интенции развития белорусской драматургии, а также «Хронику сценических шагов» с подробной фиксацией знаковых событий культурного андеграуда (акций, перформансов, музыкальных выступлений, любительских спектаклей), фотоленту, материалы из личных архивов, фрагменты интервью, воспоминания непосредственных участников культурной жизни (большинство из них не опубликованы).

Напомню, что документальное направление литературы — топ-тенденция последнего десятилетия. Среди наиболее популярных жанров драматургии — пьеса-вербатим, в прозе — non-fiction, autofiction, на ее стыке с публицистикой — сетературные проекты: писательские блоги, нередко вырастающие из персональных страниц в соцсетях типа ЖЖ, Facebook etc. Особое место занимают документальные проекты, репрезентирующие реальные социально-культурные явления в их частной, бытовой форме.

Так, за последнее десятилетие вышли две книги воспоминаний о знаковой для российской «новой драмы» личности — Вадиме Леванове, подготовленные его другом, тольяттинским литератором Вячеславом Смирновым, интернет-дневники российского драматурга Евгения Гришковца «Год ЖЖизни» (2008), «151 эпизод ЖЖизни» (2011) и др. В белорусском литературном пространстве это «Я из “Бум-Бам-Лита”» (2008) («Я з “Бум-Бам-Літа”») Сержа Минскевича, «Мои девяностые» (2018) («Мае дзевяностыя») Ольгерда Бахаревича, «Дневник бумбамлитовца» (1997-2009) («Дзённік бумбамлітаўца») Виктора Жибуля, который частично печатался в альманахе «Тэксты». Кроме того, в Украине

вышла книга «“Бум-Бам-Лит”: антология белорусской поэтической революции» (Киев: Люта Справа, 2020), составленная Вячеславом Левицким — поэтом, переводчиком, литературоведом, активным популяризатором белорусской культуры в Украине. Издание содержит свыше 400 страниц, включает не только поэтические тексты, но и творческие манифесты, эссе, воспоминания, дневниковые записи.

В данный типологический ряд органично вписывается и наш проект. Мои подступы к нему как координатора предварили удивление и исследовательский азарт: в ходе защиты кандидатской диссертации «Пьесы Елены Поповой в контексте русской драматургии последней трети XX – начала XXI века (герой, конфликт, хронотоп)» (Минск, 2018), первая глава которой была посвящена особенностям развития русской и белорусской драматургии последней трети XX – начала XXI века, я обнаружила корпус текстов на белорусском языке нарочито экспериментального характера. Их обилие (более 20-ти) и очевидная невписанность в жанрово-стилевой диапазон отечественной драматургии середины 1990-х дали основание говорить об особой интенции развития белорусской литературы, аналогов которой не было, в частности, в российской, поскольку формирование «новой драмы» пришлось на начало 2000-х.

Создатели заведомо неконвенциональных произведений — представители условно «младшего» поколения белорусскоязычных авторов. Если их старшие коллеги (входившие в литобъединение «Тутэйшыя» П. Васюченко, С. Ковалев и др.) пришли в литературу в конце 1980-х на волне национально-культурного возрождения и достаточно прочно утвердились в литературном поле (их пьесы активно ставились, становились предметом научных дискуссий), то судьба литературной «молодежи» рубежа 1990-х — 2000-х гг. была иной. Многие представителя «поколения “Бум-Бам-Лит”» являлись «столпами» даного художественного движения: Змитер Вишнёв, Серж Минскевич, Илья Син, Алесь Турович, Виктор Жибуль, Всеволод Горячко. Некоторые примкнули к его креативным эстетическим акциям (перформансам, музыкальным и театральным выступлениям, поэтическим чтениям): Алесь Бычковский, Вальжина Морт, Ольга Гопеева, Анна Тихонова (Шханова), Виктор Ыванов (Лупасин). Но к этому поколению относятся и авторы, имевшие весьма косвенное отношение к деятельности «Бум-Бам-Лит», но близкие его художественной концепции: Вера Бурлак (Джети), Виталий Воронов, Егор Конев, Адам Шосток, Василь Дранько-Майсюк.

Так, А. Шосток и В. Дранько-Майсюк становятся активными участниками белорусского литературного процесса почти на 10 лет позже, чем бумбамлитовцы (З. Вишнёв, А. Турович, С. Минскевич и др.), однако их драматургические произведения создаются в русле идейно-эстетических принципов, которые выработались предшественниками. Именно поэтому составители драматургического сборника «Нездешние» («Нетутэйшыя»), который был подготовлен в конце 1990-х, но так и не вышел, З. Вишнёв и В. Жибуль приняли решение разместить пьесы А. Шостока «Ёў» (с жанровым подзаголовком – киносценарий) (2012) и «Песняр» (2013) В. Дранько-Майсюка (2013) на страницах альманаха «Тэксты» в соответствующей рубрике, где печатались произведения бумбамлитовцев, подготовленные для неизданной книги.

Стоит отметить, что поэтические эксперименты представителей «поколения “Бум-Бам-Лит”» вызвали бум симпатий и антипатий в критике и литературоведении, тогда как их драматургическая практика оказалась на периферии литературного процесса. Помимо так и не выпущенного сборника «Нездешние» («Нетутэйшыя»), об этом свидетельствует то, что данные произведения печатались лишь в авторских книгах «Реконструкция неба» (2003) («Рэканструкцыя неба») О. Гопеевой, «Фильтры снов» (2003) («Фільтры сноў») А. Тихоновой, «Ассорти» (2009) («Асарці») В. Ыванова, «Дети и призраки» (2012) («Дзеці і здані») В. Бурлак, изредка – на страницах журнала «Дзеяслоў», антологий, альманахов «Беларус», «Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego», некоторые вышли во французском переводе в сборнике пьес «Une Moisson en hiver: Panorama des écritures théâtrales contemporaines de Biélorussie: 1993–2007», отдельные произведения бытуют в

малотиражных изданиях («Корпус» (1998) А. Туровича) или даже в самиздате («Воссора россов» Джети).

В связи с этим показательна заметка З. Вишнёва о сборнике А. Туровича «Корпус» (1998), помещенная в собственной книге автора «Верификация рождения» («Верыфікацыя нараджэння»): «Интересно издание и тем, что не дает сведений о ISBN, о ББК, даже о городе, где оно появилось. Здесь есть лишь следующие выходные данные: "Лицензия ЛВ № 379. Напечатано в издательстве "Перамога" (полагаю, г. Молодечно. — *З.В.*). Тираж 2000 экз. Заказ 1622". Одним словом, в книге присутствуют все признаки творческой свободы» [4, с. 75].

Отметим, что данные пьесы ставились только на любительской сцене. Исключением стала драма В. Дранько-Майсюка «Песняр», созданная позднее, в 2013 году, адаптированная для постановки в НАДТ им. Горького (2016). Долгое время эти произведения были лишены полноценного научного осмысления: о драматургических опытах представителей генерации «Бум-Бам-Лит» написали их предшественники: П. Васюченко, создавший предисловие к неизданному сборнику под псевдонимом «Некто из здешних»; С. Ковалев – автор статьи в журнале «Дзеяслоў», констатировавший: «К сожалению, в отличие от многочисленных поэтических, художественных и музыкальных проектов, драматургический проект бумбамлитовцев не был осуществлен» [7, с. 306].

Итак, корпус данных текстов свидетельствует об особом векторе развития белорусской драматургии, взгляд на который с позиции литературоведения крайне важен, поскольку позволяет выявить особенности поэтики нарочито экспериментальных произведений, причины их возникновения, связь с мировыми театрально-драматургическими практиками (прежде всего – с перформативно-рецептивными). Представляется, что идейно-эстетические особенности пьес предопределены синкретизмом (а зачастую и эклектикой) художественного мышления авторов, что привело к использованию в области драматургии / театра недостаточно убедительных эстетических средств, неконвенциональных в рецептивном плане. Отсюда – организация знаковых топосов художественной структуры произведений. Их *героем* становится существо с предельно деформированной человеческой природой: в пьесе О. Гопеевой «Коллекционер» («Калекцыянер») действие разворачивается вокруг персонажа Он («существа мужского пола») с размытым социально-психологическим рисунком, пребывающего в измененном состоянии сознания [5, с. 78]. В других пьесах действуют черепахо-, мухо, рыбоподобные стрекозы («Фаракоиновые мумилюсики» («Фаракаінавыя мумілюсікі») З. Вишнёва), «приближенные к героям анимационного фильма компании Уолта Диснея» Проводница, Чудочище-Красавец, «библиотекари с баянами» Франтишек Алехнович, Бронислав Тарашкевич («Ёў» А. Шостока).

Хронотоп представляет собой условный, нарочито алогичный мир, смоделированный с помощью «нетрадиционного языка мимезиса» (Н. Рымарь): покрытое снегом вневременное пространство («Яно ы Яно» И. Сина), опустевший спортивный клуб с дыркой в полу и с «нарисованными силуэтами спортсменов и разными спортивными лозунгами, которые призывают стремиться к наивысочайшим рекордам» («Штангой по ноге, или Накрой козла матом» («Штангай на назе, або накрый казла матам») В. Жибуля) [6, с. 223-224].

О синкретизме художественного мышления авторов свидетельствуют и средства создания тревожной, напряженной эмоциональной атмосферы (подчас напоминающей хоррор): звуковая какофония («Катарсис» («Катарсіс») Джети), цветовая трансформация («Яно ы Яно» И. Сина, «Аум» В. Морт), распад языка на фонемы, фонологические вариации. Например, в диалоге персонажей в пьесе А. Шостока «Ёў» с жанровым обозначением — киносценарий:

Тарашкевич выходит на перрон, подходит к Чудовище-Красавцу и к Проводнице.

Чудовище-Красавец. Ё у.е.?

Тарашкевич (с хитроватым видом): у., ё!

Тарашкевич достает деньги, отдает Чудовище-Красавцу [11, с. 216].

Все это позволяет говорить о привнесении в драматургическую палитру элементов лирики: экспрессивности, эмоционально-чувственной нюансировки, визуальной презентации языкового ряда. Демонстративный отказ от родовых драматургических констант был расценен исследователями как эстетическая безграмотность молодых драматургов, эпигонство западноевропейским образцам – абсурдистам середины XX века. Эту же мысль подтвердили брутальный эпатаж (его «эмблема» – групповой половой акт в финале пьесы И. Сина «Яно ы Яно»), расхождение с традициями классической белорусской литературы (пассеизмом, дидактической направленностью, сосредоточенностью на идее национально-культурного возрождения), магистральные векторы развития авторских индивидуальностей – поэзия (З. Вишнёв, С. Минкевич, В. Жибуль, А. Турович, В. Бурлак (Джети), О. Гопеева, В. Морт, А. Тихонова), проза (З. Вишнёв, С. Минскевич, И. Син, В. Воронов, А. Шосток).

Рассуждая о причинах возникновения экспериментальной интенциии белорусской драматургии середины 1990-х, необходимо учесть, что ее формирование происходило в русле эстетической программы движения «Бум-Бам-Лит». Несмотря на мнение некоторых ученых о «симуляции создания научного дискурса» [9, с. 100] в работах теоретиков данного движения В. Акудовича, Ю. Борисевича, есть основание обратиться к их интерпретациям поисков литературной молодежи. В книгах Ю. Борисевича вводится термин «*шизореализм*» — творческое заимствование термина «шизоанализ», введенного в научный обиход Ж. Делезом и Ф. Гваттари. Ю. Борисевич предлагает свой термин для обозначения художественного метода, который «отталкивается от утвержденных всеми инстанциями смыслов, знаков и форм, погружается на слом головы в абсурд и бесформенность» [2, с. 28], обосновывает возникшие на его основе приемы ассоциативного письма, деэстетизацию, синтез различных видов искусства, ориентир на «театр жестокости» А. Арто, европейскую драму абсурда, театр Б. Брехта, перформативные практики.

С одной стороны, перед нами следование литературной моде на постмодернизм, с другой – поиск новых методов воздействия на читателя / зрителя в сфере подсознания, которое, по мнению бумбамлитовцев, должно было превалировать над рациональными реакциями. Ю. Борисевич настаивал на стратегии творческого диалога между атором и реципиентом, необходимым для полноценного эстетического события: «Мы стремились раскрепостить не индивидуальное подсознание, а интерсубъективное, интерстилистическое или интерлингвистическое мышление» [3, с. 19-20]. Параллели с идеей «коммуникативной парадигмы художественности» В. Тюпы, думаю, очевидны [10].

Таким образом, эстетическая установка бумбамлитовцев связана со знаковой тенденцией развития мирового искусства – увеличением перформативно-рецептивного потенциала современной драматургиии и театра, обоснованного в известных работах М. Липовецкого, С. Лавлинского, А. Павлова, Н. Малютиной, О. Журчевой и др. Следует учитывать и культурно-философский аспект проблемы: устойчивое развитие белорусской литературы в русле авангарда стало отражением особого типа мироощущения – тотальной маргинальности, проблематичной связи со «своим» пространством, поиском собственного места в мире, нашедшего отражение в трудах белорусских философов В. Акудовича, И. Бобкова, культурологов Ю. Чернявской, И. Дубенецкой, литературоведов Л. Синьковой, А. Рагули.

Все это позволяет рассматривать данную тенденцию в русле поставангардизма, приобретшего на белорусской почве свои особенности, учитывая модернистский вектор в становлении национальной литературы в 1910-1920-е гг.: творчество Я. Купалы («Раскиданное гнездо» («Раскіданае гняздо»), «Здешние» («Тутэйшыя»)), М. Горецкого («Антон»), Ф. Алехновича («Страхи жизни» («Страхі жыцця»), «Тени» («Цені»)). Интерес представляет и гипотеза И. Шабловской об органичности абсурдистского мироощущения

для белорусской драматургии с ее фольклорным генезисом, национальной традицией «сатирического абсурда» (согласно классификации П. Пави).

Как видим, метапозиция по отношению к эстетически не совершенным текстам молодых белорусских драматургов позволяет рассматривать их как попытку интегрировать национальную литературу в мировой культурный контекст, преодолеть магистральный вектор ее развития – замкнутость «в пределах национального и ментального ареала» [1, с. 114]. Тем самым реактуализируется насильственно прерванная традиция белорусского литературного аванграда, представители которого были физически уничтожены в 1930-е годы, а их эстетические достижения вытеснены на периферию литературного процесса.

Генетические связи с творчеством представителей белорусского литературного авангарда подчеркивают и «столпы» «Бум-Бам-Лита». Так, В. Жибуль хорошо известен не только как поэт, автор поэтических сборников «Рога гор» (1997) («Рогі гор»), «Досадный крик» (2001) («Прыкры крык»), «Диафрагма» (2003) («Дыяфрагма»), перформер, но и как ученый, автор диссертации и ряда статей, посвященных развитию авангарда в Беларуси. Проект антологии призван восстановить утраченную страницу развития белорусской экспериментальной драматургии, запечатлеть точки пересечения в творчестве представителей литературных поколений рубежей двух столетий— XIX-XX-го и XX-XXI-го.

Важно и то, что в контексте сложной социально-политической обстановки в поствыборной Беларуси-2021 антология стала ответом на ситуацию «постправды» – тотальное недоверие действительности, смоделированной средствами информационной войны. Non-fiction основа книги – это попытка зафиксировать собственный эстетический и жизненный опыт участников литературного процесса 1990-2010-х годов, нонконформизм художественных поисков, соответствующих повестке «здесь-и-сейчас».

Литература:

1. Автухович Т. Невыразимо выразимое в поэзии и живописи: Язэп Дроздович и Марк Шагал в зеркале поэзии. *Antropologiczne aspekty literatury.* Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białystoku, 2019. S. 111-135.
2. Барысевіч Ю. Цела і тэкст. Мінск: Бел. гуманітар.-адукац. культур. Цэнтр, 1998. 161 с.
3. Барысевіч Ю. Кароткая гісторыя «Бум-Бам-Літа». *Крыніца*. 2001. № 10. С. 4-40.
4. Вішнеў З. Верыфікацыя нараджэння. Мінск: Логвінаў, 2005. 168 с.
5. Гапеева В. Калекцыянер. *Рэканструкцыя неба*. Мінск: Логвінаў, 2003. С. 76-90.
6. Жыбуль В. Штангай на назе, або накрый казла матам. *Тэксты*. 2009. №12.
7. Кавалёў С. Нядзейснены праект пакалення. Драматургія «Бум-Бам-Літа» *Дзеяслоў*. 2013. № 3. С. 304-311.
8. Кавалёў С. Драматургія пакалення «Бум-Бам-Літ». *Studia Białorutenistyczne*. 2013. № 7. S. 165-176.
9. Кісліцына Г. М. Новая літаратурная сітуацыя: змена літаратурнай парадыгмы : дыс. д-ра філал. навук : 10.01.01; НАН Беларусі; Цэнтр даслед. бел. культуры, мовы, літаратуры. Мінск, 2015. 241 л.
10. Тюпа В. И. Художественный дискурс: (Введение в теорию итературы). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. 80 с.
11. Шостак А. Ёў. *Тэксты*. 2012. № 2. С. 212-219.

СЕМИОТИКА ГОРОДСКОГО ТЕКСТА В КОНТЕКСТЕ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ Ю. М. ЛОТМАНА

Артур Малиновский
к. филол. наук, доцент
E-mail: malinowski_artur@ukr.net
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
г. Одесса, Украина

Тартуская школа семиотики – явление крайне неоднородное и в плане методологии, и в плане творческих судеб ее представителей, и, разумеется, в особой установке на проведение границ и демаркационных линий между культурами. Научные поиски филологов-семиотиков были непосредственным отражением очень подвижных мерцающих территориально-географических границ, определяемых притяжением и отталкиванием культурных взаимодействий, замкнутостью и в то же время открытостью площадки летней школы Тарту для диалога как с ленинградско-московской, так и западной традициями. Точно передал царившее в небольшом эстонском городке единство в многообразии Б. М. Гаспаров: «Атмосфера тартуского сообщества создавала идеальные условия для междисциплинарного общения и сотрудничества. Я уже говорил о том, что самосознание семиолога определялось не столько изначальной профессиональной принадлежностью, сколько общей интеллектуальной установкой» [1, с. 16].

Итак, как появилась тартуская школа, каковы были предпосылки ее возникновения? Этому предшествовал ряд научных событий, легших в основу будущего направления. Это московская конференция 1962 и тартуская конференция 1964 г. Отметим, что тартуская школа была сложным синтетическим направлением. С точки зрения Успенского, она сочетала московскую лингвистическую и ленинградскую литературоведческую традиции. Лотман родился и учился в Петербурге и считал для тартуской школы существенной связь с Петербургом и его литературоведением. Вопрос традиций, генезиса неслучаен. Особенно при поиске ответов на вопрос, западное ли это явление или приближенное к московско-ленинградскому. Безусловно, западная гуманитаристика в лице структурной лингвистики (Ф. де Соссюр) с ее точными методами описания и структурной антропологии (К. Леви-Стросс, Э. Дюркгейм) оказала существенное влияние на Лотмана и его последователей. В то же время ученые тартуской школы настолько самобытны, что им не находится места в канонической истории классической семиотики. Само учение, сам подход к анализу материала были где-то на маргинесе академического литературоведения. Это и создавало ощущение особой конфликтности, пограничности интерпретаций, которые ассоциировались скорее не с методологией, а с ракурсами, еще не устоявшимися понятиями. Это категории, синтезировавшие научные методы разных наук в целях познания уникального и зачастую экзотического материала.

Главные понятия *вторичная моделирующая система* и *семиотика культуры* позволяли вскрыть в том или ином явлении культуры мощный междисциплинарный потенциал, перевести факт или событие из одного вида искусства в другой средствами кодирования. Ведущая роль принадлежит системам переключений, переходам, переносам, механизмам семантической переводимости. Подавляющее большинство работ тартусцев отличаются «переносом методов анализа языка и литературы на анализ живописи, музыки и фильма, а также с рассмотрением культуры как вторичной моделирующей системы» [11, с. 226]. В то же время преодоление герметичных границ художественного текста и в целом выход за пределы литературы и изучение мифологии, быта, семиотики повседневности, театра, живописи и т. д. делали тартускую семиотику гуманитаристикой в широком смысле слова. Лотман восстанавливает в правах понятие текста как «самовозрастающего Логоса»: «текст оказывается нетождественным самому себе –

включаясь (например, в процессе коммуникации) во все новые внетекстовые связи, его структура постоянно усложняется, а семантика обогащается…» [6, с. 219].

Любимое библейское изречение Ю. Лотмана – «камень, который отвергли строители, соделался главою угла» – вполне применимо к учению о тексте. Это сложное понятие, разноуровневая семиотическая структура, в которой текст как имманентное образование и сфера внетекстового пребывают в отношениях взаимодополнительности. Более того, в концепции Тартуской школы семиотики вся культура – это текст. Это заслуга Лотмана и его последователей, рассматривавших культуру под сеткой знаково-символической природы текста и анализировавших культурные явления неотрывно от законов структурности («ценность определяется набором структурных функций»). В монографии «Культура и взрыв» читаем: «Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это – сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию “текстов в текстах” и образующий сложные переплетения текстов» [7, с. 72].

Понятие границы, безусловно, ведущее в практике тартуской школы. Оно отвечало всем требованиям структурности, так полюбившейся и получившей типологически сходные истолкования в трудах по знаковым системам. Определяющим для идентификации каких бы то ни было границ является фактор мерцательности, зеркальных отражений внешнего и внутреннего, своего и чужого, *того* и *этого.* Проводимые между культурами, историческими эпохами, типами цивилизаций, художественными текстами или же структурными «подразделениями» внутри отдельного текста границы предполагают неоднозначность, гибкость, пластичность. Это напряженный диалог структурных полей, взаимодействующих и творчески конфликтующих по принципу «фильтрующей мембраны, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались во внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными» [7, с. 262]. Сложные полиструктурные переплетения и непрекращающийся диалог своего и чужого выдвигает во главу угла проблему *отграниченности, различения, разъятия.* С точки зрения Ю. М. Лотмана, это аналитические операции, необходимые для конструирования границ как строительного материала художественной структуры, или художественной модели.

Граница предполагает дуальное членение текста, и весьма существенным в нем оказывается сама линия демаркации, узловая точка пульсации, напряжения. Именно в момент смыкания на «территории» границы внешней и внутренней ее сторон рождается смысл, возрастает творческая производительность генерируемой в тексте художественной идеи. Все, что происходит в тексте, переносится и на пространство культуры. Для тартуской школы эти понятия идентичны, практически неразделимы. По аналогии с рождающимися в тексте смыслами культура производит, выталкивая наружу новые явления, зачастую «взрывного», провокационного характера. Лотман видит в «каждом ее синхронном срезе не одну систему канонизирующих норм, а парадигму конкурирующих систем» [7. с. 260].

Встреча разных смыслов и культурных явлений в пространстве границы ведет к ее *детерриториализации*, расподоблению сторон, утрате первоначальной целостности. Происходит встраивание нового в традиционные модели, и в этот момент выявляются швы «би- и полиполярной структуры… от отдельного текста и индивидуального сознания до таких таких образований, как национальные культуры и глобальная культура человечества…» [9, с. 25]. Классической моделью диалога на границе предстает встреча *канона* и *парадигмы* в динамике культурных эпох. В ее пределах перестраиваются система координат культуры и эстетические ориентиры. Смена «регулятивных принципов мироустроения» [2, с. 43] влечет поистине тектонические сдвиги на всех уровнях: государственно-политическом, социально-ролевом, религиозно-философском. В эстетической сфере идет постоянный обмен, выработка нового языка и новых критериев оценки литературного произведения с учетом уже сложившихся канонов.

Аналогичные тенденции прослеживаются и в текстообразовании. Пространство текста пульсирует, мерцает границами. Это сложное устройство, в котором сталкиваются, разъединяются и сополагаются норма и антинорма, канон и авторская личность, замкнутость и разомкнутость, внутреннее и внешнее, статика и динамика. «Пересеченность семиотического пространства многочисленными границами создает для каждого движущегося в нем сообщения ситуацию многократных переводов и трансформаций, сопровождающихся генерированием новой информации, которое приобретает лавинообразный характер» [7, с. 265].

Тарту как город с особой пассионарностью задавал координаты подобного прочтения культуры. Более того, сам Тарту и был этой культурой со множеством прочерченных внутри и вне его идеологических, географических, исторических и других границ. В семиотике культуры город – это не просто локус, место событий, географически и исторически атрибутированное пространство. Это текст, причем в двух своих ипостасях: как объект моделирования и как механизм порождения других текстов, как пространство, являющееся основой для установления непространственных отношений. Лотман писал о городе как о «котле текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Город – механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно … город, как и культура – механизм, противостоящий времени» [7, с. 265].

Тарту, принявший Лотмана неоднозначно, трансформируется в сознании и самого литературоведа и всего ученого мира гуманитаристики в место рождения литературоведческой семиотики. Тарту – это особый мир с подвижными границами и контактами. Западная наука в лице Т. А. Себеока и Р. О. Якобсона появляется в Тарту, а представители школы А. Пятигорский, Д. Сегал, А. Жолковский и другие эмигрируют на Запад. Именно они начинают деятельность по распространению идей тартуской семиотики «сначала через Запад, а потом и на Западе» [11, с. 225]. Кроме того, Эстония ассоциировалась с Западом, атмосфера летних семиотических школ в Кяэрику была прозападной и многие из участников летних семиотических школ впоследствии эмигрировали. «Жизнь в Тарту развивала особую чуткость к другому миру, а также быстрее излечивала от остатков “советскости”» [5, с. 17].

Особый пограничный статус Тарту прослеживается в диахронии. Это город, имевший историю, что соответствовало историцистским по своей сути разысканиям семиотиков. Лотман творит свой вариант текста в тексте, соотнося реальную историю, литературный процесс с собственной жизнью. Причем исключительно с точки зрения прорисованности границ между своим и чужим, современностью и историей, с точки зрения преодоления этих границ на стыке культур, географических территорий, возможной ассимиляции в инокультурную среду и присутствия перспективы западного, по-настоящему европейского вектора развития… Фигура Лотмана выглядит зеркальным отражением великих предшественников, он вступает в непосредственный диалог с объектами своих научных изысканий: А. Ганнибалом, Н. Карамзиным, А. Кайсаровым, А. Пушкиным… Это люди пограничья, которые так или иначе были связаны с эстонским культурным пространством. Эстония была пограничьем, за которым начинался другой мир. Именно через Нарву и Дерпт (нынешний Тарту) пролегала дорога на Запад. В комментариях к «Письмам русского путешественника» речь идет об интересе проезжающего через Эстонию Карамзина к культуре и языку лифляндцев и эстляндцев. Деятельность Кайсарова освещается в контексте интеллектуальной атмосферы начала XIX века. Лектор Дерптского университета, профессор Андрей Кайсаров сумел объединить вокруг себя свободомыслящих людей того времени. Атмосфера непринужденного научного общения всегда царила и в лотмановском сообществе, где стирались границы между официальным и неофициальным, социально-ролевым и истинно человеческим, и где каждый напоминал участника дружественного кружка. Отсутствие границ коммуникации в излюбленном ученым жанре послания, или литературного симпосиона

1810-х гг. – прямая проекция на собрания разного рода в Тарту, будь то Летняя школа по вторичным моделирующим системам или заседания кафедры русской литературы. Действительно, мир Лотмана живет по законам вольницы, не отягощенной рамками и разграничениями, он полностью подпадает под характеристики интеллектуального пира в поэзии: «участники диспута имеют принципиально единую эстетическую ориентацию, это круг единомышленников» [1, с. 47]. И так же как гостями пира были в большинстве античные поэты и философы, так и кумирами Лотмана являлись те, кто ранее был в ранге хозяев: Карамзин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь…

Кафедра в Тарту по составу, модели поведения коллектива и многим другим показателям выходила за рамки традиционного академического учреждения. Основополагающими категориями были не директивные установки и следование методологическому канону, а кафедральный дух, сингармонизм сознаний. Причем эти понятия были далеко не абстрактными. Специально вырабатывалась типы отношений к делу кафедру, формировалась типология поведения кафедралов, их антропосфера. Активно внедряя в бытовое поведение понятия «кафедральный человек», «тартуский человек», Лотман на собственном примере демонстрировал синтез частного и общего, науки и большой истории, личного и общегосударственного. В избрании подобной модели чувствуется влияние авторитетов-предшественников, того пестрого и экзотического материала повседневности первой половины XIX века, который был в постоянном фокусе литературоведа. Трансплантация театральных кодов, поэтики бытового поведения на личности членов кафедры русской литературы Тартуского университета, безусловно, ключ к пониманию той коммуникации, которая способствовала единению, конвергенции, научному диалогу. Для всего коллектива кафедра представляла не лишенный мифогенности саморазвивающийся организм со своим «золотым веком» и периодами заката. Деятельность кафедры сама по себе была мощным семиотическим процессом. Включенность в знаково-символический ряд большой истории и культуры, непрекращающийся процесс реинтерпретаций и перекодировок, диалог эпох и спаянность личности ученого и его научного объекта позволили Лотману в своем завещании подытожить: *«Кафедра принадлежит истории культуры»* (курсив наш – А. М).

Семиотизация жизни кафедры осуществляется с учетом категорий историософского и культурологического порядка. По аналогии с пробудившимися и по-европейски мыслящими героями русской литературы первой половины XIX в. тартуские литературоведы не мыслили себя вне истории, вне пространства культуры, политики, социальной жизни. Хотя и пребывали в некоторой изоляции, своеобразном островном континууме, периферии. Такое двойственное положение отражает особый пограничный статус кафедры, формально советской, а по сути устремленной к самым прогрессивным тенденциям западной гуманитаристики. Даже в личных судьбах и перипетиях научной карьеры эта пограничность сказывается вовсю. Б. Егоров в письмах пишет: «наша кафедра в 1960-70 годы (…) в 1980- годы (…)», а между тем он покинул Тарту в 1960 г. Ощущение причастности к кафедре объединяло и Ю. Лотмана, и З. Минц, и В. Беззубова, и П. Рейфмана… [5, с. 16].

Категории Дома и Семьи, культ дружественности, открытость приватного пространства *для всех* – тот фундамент, который объединял, создавал зону комфорта для творчества. Среди «трудов по русской литературе» и «трудов по знаковым системам» довольно часто встречаются интерпретации дома, домашнего пространства, очага в связи со стремительным историческим процессом, культурными новациями и цивилизационными сдвигами. О роли данной универсальной темы, или знакового комплекса у Пушкина Лотман пишет: «… тема дома становится идейным фокусом, вбирающим в себя мысли о культурной традиции, истории, гуманности и “самостояньи человека”» [7, с. 72]. Таким местом «самостоянья» для Лотмана и явился Тарту. Ему пришлось не только прослеживать механизмы пересечения границ в художественном тексте, но и самому перешагивать, преодолевать барьеры и пороги, буквально завоевывать

тартуское пространство. Преодоление пороговости, пустоты тождественно пересечению границ, за которым следует их консервация, герметизация, означающие фиксацию найденного смысла, идеи и их последующую интерпретацию в пределах заданных рамок, фрейма. *Детерриториализация* как свойство открытой структуры с разнонаправленными и разомкнутыми границами сменяется *ретерриториализацией* как обретением «своего» пространства, перемещением периферийных зон текста в направлении ядра, центра. Гетерогенное пространство временно становится гомогенным, означающим владение и контроль за границами, в которых пребывает сфера «своего»: Дома, языка, смысла, идеи. Художественный текст устанавливает «"многочисленные возможные порядки" между словами и вещами…» [4, с. 12]. Соответствия между ними идентичны конструированию границ и их дальнейшей герметизации. Лотман пишет: «Функция любой границы и пленки сводится к ограничению проникновения, фильтрации и адаптирующей переработке внешнего во внутреннее…. На уровне семиосферы она означает отделение своего от чужого, фильтрацию внешнего, которому приписывается статус текста на чужом языке, и перевод этого текста на свой язык. Таким образом происходит структуризация внешнего пространства» [7, с. 265].

Пересечение границы в динамической структуре текста проходит через обязательную зону смысловой турбулентности, более или менее четко очерченной и локализованной. Смысл и значение кристаллизуются в пространстве перехода *от* и *до*. Здесь же концентрируются все взрывные потенции текста, связанные с непредсказуемостью, случайностью, изменениями. Удачный образ движения и потока смыслов был найден Лотманом: «Заминированное поле с непредсказуемыми местами взрыва и весенняя река, несущая свой мощный, но направленный поток…» [7, с. 18].

Семиотика завоеванного города восходит к Ветхому Завету и в дальнейшем транспонируется в культуре. В любом варианте трактовки этой темы сохраняется сакральный смысл, передающий идею превращения «остаточного города» в «избыточный». Периферийный, пограничный город часто становится "структурным резервом" империи как динамической системы: покорение такого города связано с преизбытком завоеваний, обеспечивающим "присно" (то есть всегда) прибавление империи» [10, с. 78]. Лотман и явился тем центром, который подчинил себе культурную периферию, выдвинув ее за пределы маргинального пространства, сделав ее по сути ядром. Периферия становится настолько мощным кодирующим устройством, что может полностью выполнять функции ядра. Именно научная этика Лотмана, его «самостоянье» сделали Тарту всемирно известным центром семиотики. И в культуре как таковой, и в деятельности Лотмана налицо одинаковые процессы, которые приводят «к ускоренному "созреванию" периферийных центров и к выработке ими своих метаописаний, которые могут, в свою очередь, выступить в качестве претендентов на универсальную структуру метаописания для всей семиосферы» [7, с. 260].

Изменение статуса периферии имеет параллели в обретении городом культуроносной функции. Особенно наглядна она в организации городского пространства, видимого сквозь призму границ. Сам Лотман смотрел на Тарту как на своего рода текст в тексте с присущими ему принципами двойного кодирования. «И если Тарту для меня знак, который символизирует культуру, то университет – символ этого символа» [7, с. 861]. Он стал своим, стал генератором идей и открывателем новых смыслов в тексте и в жизни, означаемой им как текст. Конфликтующие структуры центра и периферии словно примирились, временно остановившись в своей «мерцающей структурности» (В. Луков). Основные понятия лотмановской концепции слились воедино и образовали целостное учение о тексте. Тарту сыграл в этом процессе пассионарную роль, явившись тем центром, который соединил большую и малую историю, частное и общее, Дом и мир, центр и периферию, кафедру и культуру.

Литература:

1. Виролайнен М. Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) *Русские пиры*. СПб.: Наука РАН, 1998. С. 40-70.
2. Виролайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности СПб.: Амфора, 2007. 495 с.
3. Гаспаров Б. М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен. *Wienner Slawistischer Almanach*. 1989. Bd. 23. С. 16.
4. Гетеротопии: миры, границы, повествование. Вильнюс, 2015. Вып. 57 (5). С. 11-18.
5. Киселева Л. Академическая деятельность Ю. М. Лотмана в Тартуском университете. *Slavica Tergestina. 4: Наследие Ю.М. Лотмана:настоящее и будущее. Atti del Convegno Università degli Studi di Bergamo 3-5 novembre 1994.* Trieste, 1996. P. 9-19.
6. Лотман Ю. М. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая). *Лотмановский сборник*. Т. 1. М. : ИЦ-Гарант, 1995. С. 214-222.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования, заметки. Санкт-Петербург: Искусство СПБ, 2000. 704 с.
8. Lotman J. Tartu kui kultuurimärk. Mele Tartu. Tallinn, 1987. С. 52.
9. Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог. *Ученые записки Тартусского государственного университета.* Тарту, 1983. Вып. 635 (Труды по знаковым системам). С.15-30.
10. Погосян Е. Семиотика завоеванного города: Ревель в 1710-1725 гг. *Семиотика города. Материалы Третьих Лотмановских чтений в Таллиннском университете*. Таллин: Таллининский университет, 2014. С. 56-81
11. Тороп П. Тартуская школа как школа. *Лотмановский сборник I.* М.: ИЦ – Гарант, 1995. С. 223-240.

ПРОТОПОП АВВАКУМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

Лариса Дзиковская
к. филол. н., доцент
E-mail: dzikovsraya86@gmail.com
Измаильский государственный гуманитарный университет
г. Измаил, Украина

5 декабря 2020 года исполнилось 400 лет со дня рождения протопопа Аввакума Петрова (1620-1682), идеолога древлеправославия (старообрядчества), священника Русской церкви и русского писателя: « В 2020 году исполняется 400 лет со дня рождения выдающегося русского писателя и религиозного деятеля протопопа Аввакума Петрова, автора всемирно известного памятника древнерусской литературы – «Жития». Протопоп Аввакум Петров (1620-1682) принадлежит к числу наиболее ярких фигур русской истории. «Богатырь-протопоп» (по выражению историка С. М. Соловьева), он явил миру с необыкновенной мощью те качества, в которых русский человек отразился во всем многообразии его характера, – несокрушимую волю, силу духа, страстность, готовность к самопожертвованию во имя великой идеи. Общее число сочинений «огнепального протопопа» велико. Это беседы, челобитные, полемические и учительные послания к отдельным лицам и группам единомышленников.

Но главное произведение Аввакума, являющееся литературным памятником мирового значения, – это его «Житие», которое представляет величайшую ценность и как свидетельство о жизни священномученика и исповедника древлеправославной веры, и как исторический источник, характеризующий русское общество середины XVII века в его

отношении к Никоновым «новинам». «Житие» протопопа Аввакума, написанное по «понуждению» его духовного отца инока Епифания, представляет собой новую страницу в истории русской литературы в целом. Будучи строгим традиционалистом в церковной области, Аввакум выступает в области литературы как новатор, на два века опережая развитие русского литературного языка. Прежде всего, на фоне предшествующей литературной традиции выделяется его стиль и поэтика. Язык Аввакума — подчеркнуто разговорный («занеже люблю свой русский природный язык») [1].

Образ протопопа Аввакума, мученика XVII века, становится необыкновенно созвучным русским людям века XX. В середине 1920-х годов русский критик и литературовед первой волны эмиграции К. В. Мочульский признавал, что для современных русских прозаиков «Аввакум, пожалуй, нужнее Толстого…» [2, с. 36]. Чем объяснить такое повышенное внимание к личности и творчеству протопопа Аввакума в революционные и первые послереволюционные годы? По мнению современного исследователя Ю. В. Розанова, это объясняется несколькими причинами. Во-первых, общим интересом к отечественной истории и поиском в ней харизматических личностей, созвучных современности. Во-вторых, наличием в текстах Аввакума «пророческих» откровений, легко поддающихся современной эсхатологической интерпретации. Слова Аввакума: «Выпросил у Бога светлую Россию сатана, да очервленит ее кровью мученической» в годы революции и Гражданской войны зазвучали совершенно по-особому. Наконец, в-третьих, присутствием Аввакума в революционных «святцах» в статусе одного из первых борцов за освобождение трудового народа.

Образ священника-раскольника XVII века Аввакума, кажется, витал «в воздухе» для русской интеллигенции первой четверти XX столетия [2]. Это была историческая эпоха, когда Максимилиан Волошин созрел одновременно и как личность, и как писатель. Интеллектуальные поиски, художественные эксперименты и политические потрясения 1920-х годов помогли ему сформироваться как поэту с собственным взглядом на стихотворную форму, а также как гражданину со своей точкой зрения на современную политику.

Судьба истинных поэтов в любые времена и в любых обстоятельствах служить Истине и своему предназначению, чем бы им это не угрожало. «В дни революции быть Человеком, а не Гражданином», – призывает Макс Волошин [3, с. 299]. Именно так он определил доблесть поэта в одноименном стихотворении. В другом из ранних стихотворений без названия, которое вошло в книгу шестую «Фрагменты, незаконченные и шутливые стихотворения», Максимилиан Волошин практически пересказал пророческие воззвания классиков русской поэзии:

В знойный полдень был мне глас:
«В этот час
Встань, иди и всё забудь...
Жгуч твой путь»…
Вестник огненных вестей,
Без путей,
Прочь ушел я от жилищ,
Наг и нищ.
(«В знойный полдень был мне глас…», 1910) [4, с. 424]

Думается, что Волошин не случайно не дал этому стихотворению названия, оно читается между строк, и прямые указания были бы лишними. Эта поэтическая перекличка указывает на то, что поэт вполне осознал свое предназначенье и уже ощутил «жгучесть» и неотвратимость этого пути. Предназначение поэта – быть Пророком.

Судьба поэта, осознавшего свой пророческий дар и до конца исполнившего свое предназначенье, укладывается в волошинскую формулу:

И никогда – ни счастье этой боли,
Ни гордость уз, ни радости неволи,

Ни наш экстаз безвыходной тюрьмы
Не отдадим за все забвенья Леты!
Грааль скорбей несем по миру мы –
Изгнанники, скитальцы и поэты!
(«Corona astralis» (Звездная корона), 1909) [4, с. 124].

Спустя много лет, в 1922 году, в стихотворении «На дне преисподней», которое было посвящено памяти Александра Блока и Николая Гумилева, Волошин напишет:

Темен жребий русского поэта:
Неисповедимый рок ведет
Пушкина под дуло пистолета,
Достоевского на эшафот.
Может быть, такой же жребий выну… [4, с. 282].

Как и многие русские поэты, М. Волошин провидел не только свою личную трудную судьбу, но и судьбу своей страны:

В шквалах убийств, в исступленьи усобиц
Я охранял всеединство любви,
Я заклинал твои судьбы, Россия,
С углем на сердце, с кляпом во рту…
(«Четверть века (1900 – 1926)», 1927) [3, с. 304].

Профетизм волошинского духа сравним с библейским: поэзия и публицистика этого периода наполнена религиозным смыслом и образами, о чём свидетельствуют названия стихотворений: «Демоны глухонемые», «Неопалимая купина», «Ангел мщенья» и другие. Вне библейского духа невозможно понять волошинское творчество этого периода и, тем более, оценить его личную жертвенность:

В смутах усобиц и войн постигать целокупность.
Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих…
Ты соучасник судьбы, раскрывающей замысел драмы…
Помнить, что знамена, партии и программы
То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома.
Быть изгоем при всех царях и народоустройствах:
Совесть народа – поэт. В государстве нет места поэту.
(«Доблесть поэта (Поэту революции)», 1925) [3, с. 299].

Актуализация того или иного исторического сюжета всецело связана с особенностями времени, из которого человек смотрит на прошлое. Сегодня становится все более и более очевидным, что история – одна из форм существования настоящего времени, «пророчество, обращенное в прошлое» (Ф. Шлегель). Впервые Волошин прочёл «Житие» Аввакума в январе 1913 года в Москве, возможно, под воздействием картины В. И. Сурикова «Боярыня Морозова». Созданная позднее поэма «Протопоп Аввакум» была посвящена памяти русского художника.

Замысел поэмы относится еще к концу 1917 года. Однако полностью она была написана в течение первой половины 1918, вошла в книгу под общим названием «Неопалимая Купина» (стихи о войне и революции) и тесно связана со статьей Волошина «Россия распятая», в которой осмысляется творческая история целого ряда стихотворений («Москва», «Брестский мир», «Святая Русь», «Личины») [5, с. 201-203].

Поэма «Протопоп Аввакум» представляет собой стихотворное переложение «Жития» Аввакума и некоторых других его произведений. Волошин по возможности старался сохранить язык и стиль аввакумовского оригинала, тем самым создавая разговор от лица опального протопопа. Стилизация поэтического слова, нарочитая неправильность речи, выбор формы свободного стиха, тяготеющего к нерифмованному ямбу, осмысление языка как материала, поиск формы, приведший Волошина к «версэйности» его поэмы – метафорической каденции прозаического первоисточника (по Ю. Орлицкому). Образно-речевая структура текста, «эмбриональная стихопроза» (по О. Федотову) летописей,

памятников древней письменности, обращение к мотивам Древней Руси, – все это способствует созданию мифологизма художественного мышления в поэме Волошина.

Мифологизм мироощущения проявляется также и на идейно-тематическом уровне, а именно прежде всего в эсхатологических представлениях: важнейшим для поэта становится творческое ощущение перманентного течения жизни, ее возвращения и повторения. В мифопоэтическом мышлении память и прапамять – одно целое, составляющее в совокупности «двойную память». Но в этой «двойной памяти» есть место и героям, и антигероям – из дней нынешних, и из веков минувших. Таковыми в поисках новой образности выступают личины (Красногвардеец, Матрос, Большевик, Буржуй, Спекулянт), облики (современники Волошина) и лики из прапамяти, – «те, кто был, и те, кого уж нет», но при этом «их дух, их мысль, их ритм, их бунт, их крик» продолжают волновать художественное сознание поэта.

В общем мифологическом пространстве именно эта прапамять позволяет Волошину быть самим протопопом Аввакумом. Отражение прапамяти в образно-поэтической структуре текста находим в художественных символах, открывающих особую семантическую перспективу, – прежде всего в архетипе-символе огня, истоки которого также в мифологизме мироощущения авторов (для сравнения главы 1 и 15):

(зачин)
Отец рече сынови:
- Сотворим человека
По образу и по подобию огня небесного…
И голос был ко мне:
- «Ты подобает облачиться в человека
Тлимого,
Плоть восприять и по земле ходить.
Поди: вочеловечься
И опаляй огнем!»
Был же я, как уголь раскаленный,
И вдруг погас,
И черен стал,
И, пеплом собственным одевшись,
Был извержен
В хлябь внешнюю… [3, с.183];
(финал)
Построен сруб – соломою накладен:
Корабль мой огненный –
На родину мне ехать.
Как стал ногой –
Почуял: вот отчалю!
И ждать не стал:
Сам подпалил свечой.
Святая Троица! Христос мой миленькой!
Обратно к Вам – в Ерусалим небесный!
Родясь – погас,
Да снова разгорелся [3, с. 200].

Весьма созвучный блоковскому «мировому пожару в крови», требующего к тому же Господнего благословения, художественный мир поэмы перенасыщен фантасмагорическими антиномиями дьявольского и божественного, профанного и сакрального: сатана может «выпросить» у Бога «светлую» Россию (Ср.: Выпросил у Бога светлую Россию сатана – // Да очервленит ю // Кровью мученической. // Добро ты, Дьявол, выдумал – // И нам то любо: // Ради Христа страданьем пострадати). Но и мученик протопоп Аввакум, желая «отчалить» на своем огненном «корабле» к небесному

Иерусалиму, не дожидается казни, сам подпаливает свечой солому сруба, то есть совершает самоубийство. Но в тоже самое время в благодарности Аввакума Дьяволу – за «кровь мученическую» – «Добро ты, Дьявол, выдумал – И нам то любо: Ради Христа страданьем пострадати», – следует рассматривать как формулу абстрактной мифопоэтической амбивалентности Добра и Зла, имеющий христоцентричный характер. В этом поэтическом обращении нельзя не почувствовать художественного отзвука православного пасхального архетипа. Воскресение – это совсем не второе рождение, не возрождение. Это – спасение и переход в иное духовное измерение, в иное качество.

Понятны исходные мотивы и образные параллели Аввакума и Волошина: церковный раскол – Гражданская война, Революция – Смутное время. Волошин – он сам «и есть» Аввакум, путь поэта Волошина – от прозы Аввакума к собственной поэзии («Россия», «Дикое поле», «Владимирская богоматерь»). «Его вывод, – пишет исследователь творчества М. Волошина Э. Менделевич, – чисто христианский: муки России, это муки искупления грехов человечества, муки рождения справедливости» [6, с. 48]:

Мы погибаем, не умирая.
Дух обнажаем до дна.
Дивное диво! – горит, не сгорая,
Неопалимая купина!
(«Неопалимая купина», 28 мая 1919 *Коктебель*)

Согласно убеждению Волошина, уникальность XVII века, «на котором лежит последний золотой луч отмирающей Старой Руси» [7, с. 365], заключается прежде всего в том, что это время легендарных личностей. В доказательство своей мысли он цитирует историка Сергея Соловьева: «Аввакум в драгоценном Житии своем является не один, но окруженный целой дружиной подобных ему богатырей, которые расходились в защиту двуперстного служения и двойной аллилуйи и не могли найти себе удержу» [7, с. 366]. Автор ведет речь о духовных сподвижниках Аввакума – боярыне Морозовой и княгине Урусовой, юродивом Федоре, князе Хованском, священнике Лазаре, старце Епифании и многих других. Важно, что первым в этом ряду упоминается имя боярыни, единственной оставшейся в живых и ставшей непосредственным адресатом высказывания: «Федосья Прокофьевна, боярыня, увы! Твой сын плотской, а мой духовный, Как злак посечен: Уж некого тебе погладить по головке, Ни четками в науку постегать, Ни посмотреть, как на лошадке ездит» [7, с. 314].

Поэт отмечает важность для современности знания о «богатырских русских характерах»: хотя поводы для конфликтов изменились, суть их та же – то есть имеют значение не точные лозунги тех или иных протестных движений, а непреходящее стремление к бунтам. А в наброске, предположительно относящемся к марту 1921 года, поэт, развивая свои более ранние идеи, пишет: «Мятежный дух делает Аввакума одним из близких нашему духу» [7, с. 714]. Тема мятежа, как известно, является одной из ключевых для Волошина – это и такие стихи «древнерусской» тематики, как «Стенькин суд», «Dmetrius-imperator», и стихотворение о метафизической сущности России «Неопалимая Купина», и глава «Мятеж» в поэме «Путями Каина». Также имя мятежного протопопа встречается (вполне закономерно) и в «Сказании об иноке Епифании» (1929): «А вместе Федор, Аввакум и Лазарь, Когда костер зажгли в огне запели дружно: «Владычица, рабов своих прими!» [3, с. 311].

Образ Аввакума занимает значительное место и в литературно-жизненном самоопределении Волошина. Не стоит забывать, что Волошин был, несмотря на личные расхождения, по типу мироощущения близок Вячеславу Иванову, провозгласившему принцип «от реального к реальнейшему (a realibus ad realiora)». В анкете М. М. Шкапской, заполнявшейся гостями «Дома Поэта» – и самим хозяином — в 1924 году, на вопрос «Любимый писатель» Максимилиан Волошин ответил: «Протопоп Аввакум» [7, с. 298], а во втором варианте анкеты – просто «Аввакум» [7, с. 299]. И в письме С. Ф. Платонову от

1 июня 1924 г. поэт утверждает: «"Книжица " Абакумова в СПб и Владимирская Богоматерь в Москве – это было самое сильное из всего, что мне довелось повидать теперь на Севере после 7 лет отсутствия». Речь идет о рукописи (вероятно, «Пустозерский сборник» Дружинина), которую 6 мая 1924 года в Ленинграде в Академии наук гость из Коктебеля получил возможность подержать в руках [5, с. 263-323].

Особенное пристрастие Волошина к личности Аввакума отмечалось и в шуточном регистре. Так, 14 июля 1925 года «на «чайно-обеденной террасе» Дома поэта было вывешено «объявление о «вылазке волошинцев в Нарпит за мороженым» в 14 ч. Предлагалось прибыть «в своих национальных карнавальных одеждах»; устроители – акционерное об-во "Сумасшедший дом имени протопопа Аввакума"». Нетрудно понять, с кем соотносился в данном случае протопоп, которого Волошин считал духовно близким не только своей эпохе вообще – но и себе самому. Современники также отмечали интерес Волошина к Аввакуму: «образ этого расколоучителя XVII века, протопопа Аввакума, просидевшего четырнадцать лет в земляной тюрьме Сибири и не отказавшегося от своих убеждений, увлекает Волошина». Нечто древнерусское в облике поэта отмечали и его друзья – иногда уже при первом знакомстве, как например, Вс. Рождественский: «Всё в его облике дышало давней, чуть ли не допетровской Русью» [8, с. 553].

В связи с вышесказанным для настоящего исследования представляет интерес классификация типов автора в книге С. Н. Руссовой «Автор и лирический текст». Там «выявляется ... типология, отражающая формы проявления литературных конвенций и читательского восприятия, в зависимости от которой те или иные типы автора становятся репрезентативными. Рассматривается динамика процесса секуляризации творчества от автора-«пророка» до автора-«художника», «ремесленника», «изгоя», «трикстера» и «частного человека». Волошина можно соотносить практически с каждой из данных категорий, но доминирующим, судя по интенции большинства текстов и части бытового поведения, оказывается все же тип автора-«пророка». Однако и Аввакум аналогичным образом роднится с библейскими пророками (как ветхозаветными, например, упомянутым им самим в «Книге посланий» Даниилом, так и с новозаветным апостолом Иоанном, автором «Откровения»). А так как Волошин сознательно выстраивает свой творческий облик, ориентируясь прежде всего на Аввакума, которого называет любимым писателем, формирует поэтическое единство авторов-пророков от глубокой древности до первой трети XX века.

Именно «конец эпохи» концентрирует в себе ее противоречия и одновременно показывает ростки начала новой эры, и таким периодом для агонизировавшей Древней Руси был «бунташный» XVII век. Волошин же воспринимал начало XX век как конец той России, с которой была связана вся его предшествующая жизнь, и здесь же он находил начало ее перерождения. Поэт разрешал конфликт двух видений времени – циклического и линейного, выбирая в творчестве соединение их в спиралевидное развитие культуры посредством обращения к прошлому, не копируя его, а соединяя древние образы и сюжеты с современными стилистическими особенностями и с философскими универсалиями, что придает ещё больше значимости как современным теориям, так и символам и событиям древности. Обращаясь к прошлому, Волошин в преддверии очередного исторического перелома пытался вернуть слову поэта священное значение.

Литература:

1. Кожурин К. Я. Образ протопопа Аввакума в русской поэтической традиции XVIII – XIX вв. *Выступление на конференции «Старообрядчество в истории и культуре России: проблемы изучения (к 400-летию со дня рождения протопопа Аввакума)».* URL: https://www.youtube.com/watch?v=kT5Ni-RmnII

2. Мочульский К. В. Великие русские писатели XIX в. СПб.: Алетейя, 1999, 2000, 2001. 160 с.

3. Волошин М. Всемирная библиотека поэзии. Избранное. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1996. 448 с.
4. Волошин М. А. Избранное СПб.: ТОО «Диамант», 1997. 448 с.
5. Купченко В. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2000. 400 с.
6. Менделевич Э. «Пойми простой урок моей земли…». Статьи о Максимилиане Волошине. Орел: Труд, 2001. 160 с.
7. Волошин М. А. Собрание сочинений: В 12-ти томах (14 книгах). М.: Издательство Эллис Лак, 2000-2009. Т. 6 (Кн. 2).
8. Рождественский Вс. Из книги «Страницы жизни». *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. URL: http://sites.utoronto.ca/tsq/Voloshin/Memoirs/mem52.shtml
9. Руссова С. Н. Автор и лирический текст. К.: Издательский центр КГЛУ, 2001. 305 с.

БУНИН – ПЕРЕВОДЧИК Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Алексей Кискин
к. филол. н., доцент
E-mail: kiskinalexey@gmail.com
Измаильский государственный гуманитарный университет
г. Измаил, Украина

Творческое наследие Тараса Шевченко интересовало переводчиков многих национальных литератур. Но самое большое внимание переводу произведений великого Кобзаря уделила русская литература. Первые русские переводы появились еще при жизни Шевченко. Этот факт справедливо отмечен в Полном собрании сочинений украинского поэта, изданном в Чикаго в 1963 году. Такое внимание к творчеству Тараса Шевченко обусловлено не только территориальной, но и культурной близостью Украины и России. Следует также учитывать и семнадцать лет проживания украинского поэта в Санкт-Петербурге.

Украинская тема не была чем-то чужеродным в творчестве И. А. Бунина. Тесные контакты русского писателя с Украиной, систематическое изучение ее культуры начались в 1892 году, когда Иван Алексеевич приехал в Полтаву к своему брату Юлию. Здесь он проживет до 1897 года. Бунин служит в земской управе статистиком, библиотекарем, участвует в открытии книжного магазина, знакомится с местной прогрессивной интеллигенцией. На вечерах памяти Т. Шевченко, организованных присяжным поверенным Н. Дмитриевым, Иван Алексеевич участвует в обсуждении творчества Кобзаря, знакомится с работами писателей и поэтов украинского возрождения. Рассылка книг по библиотекам Украины способствовала знакомству Бунина со столичной и провинциальной жизнью страны. Он несколько раз путешествовал по Днепру на пароходе и поезде, посетил много крупных городов (Киев, Кременчуг, Миргород, Одесса, Херсон, Чигирин Черкассы, Хорол, Лубны), восхищался сельскими ярмарками. Светлые воспоминания украинской юности будут сопровождать Бунина на протяжении всей его творческой жизни, следы украинской культуры встречаются во многих произведениях автора. Украинская тематика в творческом наследии русского писателя достаточно глубоко изучена в разделе монографии И. Газера «Бунин: завещанное и новое» [1], а также в статье В. Базилевского «Україніка Івана Буніна» [2, с. 180-196; 3, с. 183-189].

Особое место в жизни и творчестве Бунина занимает имя Тараса Шевченко. И дело здесь не только в том, что писатель считал Кобзаря гениальным поэтом, о чем не раз упоминал в своих художественных произведениях и письмах. Зная о том, какую роль в судьбе украинского поэта сыграл В. А. Жуковский, Бунин, находясь в родственных с ним отношениях, ощущал практически генетическую связь с Шевченко. Уже в первый год

пребывания в Полтаве, под влиянием дружбы с популяризатором произведений Кобзаря И. Белоусовым, в «Орловском вестнике» писатель опубликовал статью «Памяти Т.Г. Шевченко». В результате этого сотрудничества издается в 1897 году поэма «Гайдамаки», переведенная на русский язык Белоусовым.

В 1900 году Бунин сам берется за перевод произведений Шевченко: в «Журнале для всех» выходит бунинский перевод «Заповіту» («Завещания»). Так как полный текст произведения великого Кобзаря был запрещен, Бунин переводит только первые две строфы. Там же напечатан перевод восьми строчек из стихотворения Шевченко «Закувала зозуленька». Примеру этого перевода уделено достойное место в Полном собрании сочинений Кобзаря (Чикаго, 1963 г.), в 12-ом томе которого собраны «Переклади Шевченка чужими мовами». Текст Бунина стоит рядом с переводами Твардовского, Суркова, Исаковского, Есенина, Пастернака и многих других выдающихся русских поэтов. В сопроводительной статье к русским переводам читаем: «У виборі перекладів Шевченка в нашому виданні репрезентовані своїми перекладними працями найвидатніші з російських перекладачі давніші й сучасні» [4, с. 275]. Итак, авторские версии Бунина можем по праву считать жемчужинами шевченковского текста. Для подтверждения сказанного приведем переведенное им стихотворение Т. Шевченко «Закувала зозуленька»:

Во зеленой темной роще
Кукушка кукует;
Одинокой сиротою
Девица тоскует
А веселые младые
Годы золотые
Уплывают, как на волнах,
Цветики степные [4, с.308].

Аутентичный текст Шевченко (по объему значительно больше) завершается драматическим финалом, характерным для сиротской темы украинского поэта:

…сиротою
Отак і загину,
Дівуючи в самотині
Де-небудь під тином [5, с. 112].

Однако даже первые восемь строк перевода свидетельствуют о попытке Бунина передать общую атмосферу первотекста, его устнопоэтическую основу. При этом наблюдаем светлые тональности, явное наслоения русского фольклора, в частности, использование в «новом» тексте его атрибутики («девица», «цветики»), что никоим образом не преуменьшает художественной ценности перевода.

Позже во многих своих новеллах и рассказах, посвященных украинской тематике, не раз будет упоминаться имя нашего великого соотечественника, звучать строки из его стихов. В повести «Деревня», принесшей Бунину всероссийскую славу, один из персонажей упоминает Шевченко среди имен русских писателей и поэтов (Пушкин, Лермонтов, Достоевский и др.), пострадавших от царского режима. В своем самом крупном произведении романе «Жизнь Арсеньева» герой, читая строки Шевченко, называет его гениальным поэтом [6].

Таким образом, можно заключить, что имя великого украинского поэта Тараса Шевченко, его творческое наследие оказали огромное влияние на формирование особого стиля Бунина, который именно в Полтаве принял решение стать беллетристом. Во многих образах украинских крестьян и крестьянок, казаков, в описаниях украинских пейзажей, созданных Буниным, чувствуется стиль великого Кобзаря.

«Читая бунинские строки об украинском (природе, людей, историю, общественные проблемы), невольно хочется провести содержательные, тематические, стилевые параллели с произведениями Шевченко» [7, с. 128-137].

Литература:

1. Газер И. И. Бунин: завещанное и новое. Львов: Изд. Дом Гемма, 1995. 184 с.
2. Базилевський В. Україніка І. Буніна. *Вітчизна.* 1998. №.1. С. 180-196.
3. Базилевський В. Україніка І. Буніна. *Вітчизна.* 1988. №.4. С. 183-189.
4. Шевченко Т. Повне видання творів Тараса Шевченка: У 14 т. Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1959–1963. Т. 12.
5. Шевченко Т.Г. Твори: В 5 т. К.: Дніпро, 1984. Т.2. 301 с.
6. Бунин И. Жизнь Арсеньева. М.: Издательство: Согласие, 2000. 404 с.
7. Мацевко Лідія. Українська тематика у творчості Івана Буніна. *Проблеми слов'янознавства*. 2000. Вип. 51. С. 128-137.

ИЗУЧЕНИЕ, ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Сергей Тетелюк
магистр филологических наук
E-mail: tetelyukserghei@mail.ru
Теоретический Лицей имени Дмитрия Кантемира
мун. Бельцы, Республика Молдова

В первой половине XIX века, когда была опубликована «История государства Российского», А. С. Пушкин написал: «Светские люди бросились читать историю своего отечества. Она была для них новым открытием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом» [1, с. 41]. С момента этой записи прошло почти двести лет, за это время было исследовано, переведено и опубликовано большое количество древнерусских текстов. Древняя Россия действительно была открыта, но необходимо задаться вопросом: насколько она освоена? В данной статье рассмотрим восприятие древнерусской культуры не только в контексте академических исследований, но и в научно-популярном пространстве, и в поле художественной литературы.

Д. С. Лихачев отмечал: «Русской литературе без малого тысяча лет. Это одна из самых древних литератур Европы. Она древнее, чем литературы французская, английская, немецкая. Ее начало восходит ко второй половине X века. Из этого великого тысячелетия более семисот лет принадлежит периоду, который принято называть "древней русской литературой» [2, с. 7]. Такой продолжительный период заложил фундамент для дальнейшего развития культуры Н. Г. Юрина пишет, что до сегодняшнего дня памятники древней словесности – это источник исторических фактов, художественных образов, языка эпохи, нравственных ценностей и патриотического духа русского народа, его коллективная память, свидетельствующая о неразрывной связи прошлого с настоящим [3, с. 180]. Однако несмотря на все вышесказанное, следует признать, что дистанция между культурой нашего времени и культурой Древней Руси, особенно в сознании современного среднестатистического читателя, существует и увеличивается. Далее мы рассмотрим некоторые предпосылки такого положения дел, отметим разрыв, существующий между академическими исследованиями и их популяризацией, а также обозначим некоторые действия, направленные на увеличение значимости литературы Древней Руси в современной культуре.

Памятники древнерусской письменности начали собирать и публиковать еще в XVIII веке. На рубеже XVIII и XIX веков было опубликовано «Слово о полку Игореве». Значительный вклад в распространение и изучение древнерусских текстов в XIX веке

внесли граф Н. Румянцев, П. Строев, М. А. Максимович, а также такие исследователи, как Ф. И. Буслаев, А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов и А. Н. Веселовский. В XX веке в данной области работали А. А. Шахматов, А. С. Архангельский, М. Н. Сперанский, П. Н. Сакулин, Д. С. Лихачев. Из современных исследователей следует выделить А.С. Демина, А. М. Панченко, А. М. Ранчина, И. Н. Данилевского.

В 2020 году вышла завершающая книга фундаментальной серии «Библиотека литературы Древней Руси». Эта серия была начата в 1997 году под руководством Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева и Н. В. Понырко. Первый том был посвящен литературе XI-XII веков и открывался статьей Д. С. Лихачева «Величие древней литературы». Последний двадцатый том посвящен XVIII-XX векам, но это не должно нас удивлять, так как традиция древнерусской литературы не была прервана. Некоторые из исследователей, которые работали над этим томом, обозначили его содержание как «Древнерусская литература после Древней Руси». Это обусловлено тем, что как в XIX, так и в XX веке продолжали писаться поучения, жития, притчи и службы, напрямую вырастающие из древнерусской литературы.

Несмотря на то, что в академических кругах интерес к древнерусской литературе не угасает на протяжении уже более ста лет, среди неспециалистов сюжеты, мотивы, образы и тем более языковые особенности древнерусских произведений часто остаются всего лишь экзотикой, имеющей связь с нашим временем не большую, чем скандинавский фольклор или греческая мифология. Причины этого нужно искать не только в легкомысленности современной популярной культуры, но и в природе литературного творчества вообще, функционировании языка, герменевтических особенностях работы с древними текстами.

Многие исследователи отмечают, что качественное восприятие древних текстов является серьезной и сложной проблемой по целому ряду причин. Так, например, А. М. Ранчин пишет: «Вписывание произведения в семантическое окружение, в смысловой контекст, обязательный для составителя и первых читателей-современников, часто представляет собой герменевтическую проблему» [4, с. 18]. Проще по этому вопросу высказался И. Н. Данилевский: «Когда современный исследователь берет в руки древнерусский источник, перед ним неизбежно должен встать вопрос: насколько адекватно он может воспринимать текст, созданный практически тысячелетие назад?» [5, с. 7]. Если эта подозрительность уместна даже для профессиональных ученых, которые являются подготовленными читателями, обладающими знаниями, инструментарием, методологией работы с текстом, то тем более эти вопросы актуальны в отношении рядового читателя. И. Н. Данилевский продолжает, что не только наш образ мира принципиально отличается от образа мира летописца, но и способы его описания [5, с. 10].

Итак, с течением времени изменяется как восприятие языка, так и образ мышления в отношении различных поступков и событий, поэтому возникает необходимость работы с контекстуализацией. Множество примеров этому можно найти в педагогической практике. А. А. Горский рассказывает о том, как современные восьмиклассники слушали рассказ учительницы о захвате сыновьями Ярослава Мудрого в 1067 году Всеслава Полоцкого, его заточении в поруб (деревянный сруб), последующем освобождении восставшими киевлянами и провозглашении киевским князем. Один из учеников, очевидно, посочувствовав оказавшимся в проигрыше Ярославичам, задал вопрос, на который учительница не нашла ответа: «А почему они его не убили?». А. А. Горский пишет: «Придя на свое основное место работы, в Институт российской истории, она рассказала об эпизоде автору этих строк, и мы поиронизировали по поводу ментальных установок, воспитанных XX столетием: дескать, лучше всего убить, “нет человека – нет проблемы”. Что касается ответа на поставленный вопрос, то для медиевиста он вроде бы очевиден: не убили, так как боялись греха» [6, с. 93].

В книге «Великое наследие» Д. С. Лихачев отмечал, что древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета: «Этот сюжет –

мировая история, и эта тема – смысл человеческой жизни» [2, с. 11]. Думается, что за этой точной формулировкой скрывается достаточно амбивалентная ситуация. Озабоченность древнерусской литературы предельными вопросами приводит к тому, что, с одной стороны, она остается вечно актуальной, так как вопросы о глобальном историческом процессе и смысле отдельной человеческой жизни не могут быть разрешены со временем, с другой же стороны, данные религиозно-философские проблемы привязаны к конкретному времени и обладают некоторой долей интимности. Такая ситуация создает необходимость глубокого погружения в материал, одновременной работы со значением и значимостью. Великая литература нуждается в подготовленном читателе.

Эта подготовленность может проявляться на разных уровнях. Так литературовед А.С. Демин пишет о трех направлениях герменевтической аналитики древнерусского текста: правильное понимание оттенков слов и выражений; изучение характеристик объектов в тексте (тем, идей, мотивов); анализ повествовательных средств и форм. Также исследователь описывает четырехступенчатую систему эстетического изучения памятника: форма – семантика – мировоззрение – тип творчества [7, с. 562]. И.Н. Данилевский говорит о важности поиска авторского замысла, который позволил бы непротиворечиво объяснить: причины, побуждающие создавать новые своды и продолжать начатое когда-то изложение; структуру летописного повествования; отбор материала, подлежащего изложению; форму его подачи; подбор источников, на которые опирался летописец [5, с. 15].

Может сложиться впечатление, что все методики работы с древними текстами нагружены специальной терминологией и подходят только профессиональным исследователям. Однако с древнерусскими текстами многие люди сталкиваются и в пространстве, не подразумевающем узконаправленный научный интерес. Первым таким пространством является общеобразовательная система, вторым – научно-популярные лекции, третьим – современная художественная литература.

Учеными проделана колоссальная работа по переводу и анализу письменных памятников Древней Руси, но на этом этапе необходимые действия для углубления в эту область среди широкой аудитории только начинаются. Мы считаем, что наблюдается некоторый разрыв между открытиями ученых и распространением информации об их достижениях. Его преодоление осуществляется в различных плоскостях. Эта работа осуществляется не только в процессе преподавания литературы и истории в школе, но и в некотором количестве научно-популярных книг, статей, лекций, рассчитанных на широкую публику разных возрастов.

Издаются курсы лекций, даже названия которых подразумевают выстраивание связей между нашим и прошлым временем, попытки увидеть и осмыслить культуру древности в первичном и современном контекстах. Так историк и источниковед И. Н. Данилевский выпустил книгу «Древняя Русь глазами современников и потомков (IX-XII вв.)», а исследовательница мифологии и фольклора А. Л. Баркова опубликовала работу «Русская литература от олдового Нестора до нестарых Олди. Часть 1. Древнерусская и XVIII век». Название последней строится на игре слов, в основе которой лежит современное сленговое выражение «олдовый», обозначающее «старый», имя «Нестор», принадлежащее древнерусскому летописцу, и псевдоним «Генри Лайон Олди», под которым печатаются современные авторы-фантасты. Любопытно отметить, что некоторых интернет-пользователей именно упоминание современных авторов привлекло к данной работе, и, прочитав лекции по древнерусской литературе, они, неожиданно для самих себя, не остались разочарованы.

Если говорить о художественной литературе, то можно оттолкнуться от очевидной связи современной культуры с культурой XIX века, а затем рассматривать рецепцию древнерусской литературы в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Так, например, литературовед В. В. Кусков пишет: «Не зная истории древнерусской литературы, мы не поймем всей глубины творчества А. С. Пушкина,

духовной сущности творчества Н. В. Гоголя, нравственных исканий Л. Н. Толстого, философской глубины Ф. М. Достоевского, своеобразия русского символизма, словесных исканий футуристов» [8, с. 4]. С этим сложно не согласиться, однако, если нас интересует освоение древнерусской культуры не только специалистами и студентами, но и людьми, для которых данная область не является профессиональной, такая логика не совсем приемлема. Во-первых, таким же образом можно сказать, что древнерусскую литературу невозможно понять без византийской, а византийскую – без древнегреческой или древнееврейской, и углубляться так до бесконечности. Во-вторых, такой подход обесценивает древнерусскую литературу, превращая ее в некоторый мост, средство, инструмент для достижения литературы XIX века. В-третьих, это высказывание предполагает методологию понимания более современной литературы (XIX век) с помощью произведений, которые находятся от нас дальше во времени (XI-XVII век). Для большинства людей, не являющихся филологами, такой путь покажется более чем странным: «Изучать тексты совершенно непонятные для того, чтобы разобраться в текстах относительно понятных».

Следует отметить, что все вышеупомянутые возражения высказываются с позиции рядового читателя, однако, их необходимо понимать для того, чтобы сделать древнерусскую литературу доступной массам. Современные читатели все же могут до какой-то степени углубиться в древнерусскую книжную культуру, если не через академические или научно-популярные работы исследователей, то через художественную литературу. Некоторые современные авторы, обращающиеся к темам Древней Руси, профессионально занимаются историей и литературоведением, обладая должным образованием в данных областях. Например, современный писатель Л. Юзефович, который в 2009 году получил премию «Большая книга» за роман «Журавли и карлики», является кандидатом исторических наук. В его романе действия происходят в нескольких временных пластах, в том числе в XVII веке, где главным героем является авантюрист Тимошка Анкудинов, выдающий себя за сына Василия Шуйского. Специалист по древнерусской литературе Е. Водолазкин приобрел популярность благодаря своему роману «Лавр». Действия данного романа происходят в средневековой Руси, часть текста написана на современном русском языке, а другая – на древнерусском. Среди работ А. Иванова, писателя, увлекающегося краеведением, выделяются романы «Сердце пармы», «Золото бунта», «Тобол», в основе которых лежат исторические события Древней Руси.

Естественно, к древнерусской культуре среди современных писателей обращаются не только специалисты, и целью не всегда является художественное переосмысление, претендующее на некоторую аутентичность. Древнерусские сюжеты и стилистические особенности широко представлены в творчестве авторов постмодернистов, таких как В. Пелевин и В. Сорокин. Любопытно в этом контексте отметить роман Павла Пепперштейна и Сергея Ануфриева «Мифогенная любовь каст», в котором герои русских сказок воюют против героев сказок западных. Данный текст написан в жанре психоделического романа авторами-концептуалистами, поэтому сказочные герои здесь вовсе не детские персонажи, но фольклорные, мифологические фигуры.

Древнерусская литература обладает огромным нереализованным потенциалом в отношении положительного влияния на современную культуру. Существует множество замечательных исследований в этой области, но они должны продолжать качественно и широко распространяться через образовательную систему, научно-популярные материалы и художественную литературу. Завершить разговор о различных уровнях восприятия древнерусской культуры современным человеком хотелось бы словами А. М. Панченко: «Нет резона задумываться о старых и новых культурных ценностях по принципу “лучше-хуже”. Эволюция культуры – явление не только неизбежное, но и благотворное, потому что культура не может пребывать в застывшем, окостенелом состоянии. Но нет резона и третировать старые ценности. Если внимательно их анализировать, если адекватно их

понимать, то становится внятной их логика, их красота. Тогда культура предстанет как единство, как вечный процесс» [9, с. 318].

Литература:

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 6 т. / Ред. Н. К. Козмин, Н. О. Лернер, Ю. Г. Оксман, П. Е. Щеголев; ст. М. Н. Покровского и И. В. Сергиевского. М.; Л.: Гослитиздат, 1930-1931. Том 5: Критика, история, автобиография. 546 с.
2. Лихачев Д. С. Великое наследие. 2-е изд., доп. М.: Современник, 1979. 412 с.
3. Юрина Н. Г. История древнерусской литературы: учеб.-метод. пособие. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2015. 302 с.
4. Ранчин А.М. Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 576 с.
5. Данилевский И. Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX-XII вв.): Курс лекций. М.: Аспект Пресс, 1998. 399 с.
6. Горский А. А. «Всего еси исполнена земля Русская…»: Личности и ментальность Русского Средневековья: Очерки. М.: Языки славянской культуры, 2001. 176 с.
7. Демин А. С. О древнерусском литературном творчестве: Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова / Отв. ред. В. П. Гребенюк. М.: Языки славянской культуры, 2003. 758 с.
8. Кусков В. В. История древнерусской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов. 7-е изд. М.: Высшая школа, 2003. 336 с.
9. Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. 520 с.

КОНФЛИКТ ПОКОЛЕНИЙ ИЛИ ТРАДИЦИЯ ПРОТИВ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ»

Кацпер Граевский
магистрант
Белостокский государственный университет
Белосток, Польша

В русской литературе второй половины XX века появилось явление, получившее название «деревенской прозы». Изначально писатели в этом русле создавали литературные очерки, в которых представляли деревенскую действительность. Согласно социалистической идеологии, деревня описывалась как разноцветная и веселая [1, p. 446]. Вскоре читатели, как и авторы, стали нуждаться в правде, так как социалистический реализм ей противоречил. Такая возможность появилась после разоблачения культа личности Сталина и наступления «оттепели», связанной с именем Н.С. Хрущева. В это же время появились очерки, затрагивающие темы тогдашней деревни. Одним из писателей, работающим в этом направлении был Валентин Григорьевич Распутин (1937–2015), который в своем творчестве размышлял о неразрывной связи человека с природой и историей, доказывал, что жизнь человека начинается с момента его рождения, и состоит она не только из настоящего. Существование человека — это взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего [2, с. 320].

Интересным вопросом является идея «деревенской прозы». В советское время власть провозглашала идею прогресса, атеизм. А ведь в сюжетах произведения этого жанра затрагивались темы традиционных ценностей, за что Распутин был награжден Орденом Ленина и Орденом «Серп и Молот» за большие заслуги в развитии советской литературы. Возможно, «деревенская проза» не была сопротивлением писателей против

власти и поиском правды, а попыткой власти приостановить миграцию с деревень до переполненных городов? Этот вопрос оставим другим исследователям.

В настоящей работе рассмотрим проблемы: столкновения народной нравственности и «губительного» прогресса, противопоставления мира людей пожилых и молодых – конфликт поколений – на материале повести «Прощание с Матерой» (1976). Распутин в произведении изображает последние дни Матеры, деревни над Ангарой, которая будет затоплена в связи со стройкой Братской ГЭС. Автор раскрывает мир ценностей героев, подчеркивая их отношение к «малой родине», народным корням и к техническому прогрессу, размышляет о проблемах культуры и экологии, смысле человеческой жизни и преемственности поколений.

Мир героев

Мир персонажей можно разделить на два основных типа людей: «свои» и «чужие». Своими являются «коренные» жители деревни, а чужими – работники, приехавшие с целью очищения деревни и подготовления ее под затопление. Название «чужие» не является официальным и пользуются им лишь определенные группы жителей Матеры («... и непросто было сразу сказать, свои это или чужие») [3, с. 91]. Однако эта классификациа героев является условной, так как и среди «своих», коренных жителей деревни, есть люди, которые соглашаются на затопление деревни и становятся на сторону прогресса.

Другая классификация, предлагаемая А. Вавжинчаком, выделяет три типа персонажей, которых можно разделить по принципу отношения к родине и техническому развитию – справедливые, чужие и потерявшиеся [4, p. 69). Причем, два последних типа, по пронципу отношения к народным ценностям и традиции, можно объединить в одну группу (чужие и потерявшиеся). Попытаемся охарактеризовать каждую группу, сосредоточивая внимание на самых ярких представителях определенного типа.

Справедливые

Слово «справедливый», как определение типа героя, появляется в работе Божены Жеймо [5, p. 47]. Литературовед замечает, что прототипом такого «справедливого» героя являлась Матрена из рассказа А. Солженицына «Матренин двор» (1959). К такому типу героев из «Прощания с Матерой» можем отнести Дарью, Настасью, Симу, Богодула и Павла. Эти персонажи противопоставлены «советскому идеалу человека», так как отличаются неискажённой народной нравственностью.

Наиболее выразительным персонажем из этой группы была Дарья, которая оставалась на острове до последнего момента. Она была хранительницей давних традиций. Дарья относилась с огромным уважением к могилам своих предков, родной избе. Настасья же, в свою очередь, не может представить себе жизнь без деревенской домашней утвари («Егор, ты погляди: совсем доброе корыто. Как новое ишо. В ём воду можно держать» [3, с. 62]). Рассмотрим основные элементы мировоззрения «справедливых» героев.

Привязанность и уважение к дому.

Распутин пишет о Дарье: «А как можно отдать на смерть родную избу, из которой выносили отца и мать, деда и бабку, в которой сама она прожила всю, без малого, жизнь» [3, с. 165]. Перед пожаром своей избы Дарья решила побелить ее и прибрать, на что один из поджигателей с возмущением говорит ей: «Ты, бабка, в своем уме?! Жить, что ли, собралась? Мы завтра поджигать будем, а она белит» [3, с. 167]. В. И. Хомяков заметил, что Дарья относится к избе, как к покойнику, выполняя как будто прощальный ритуал: «Она моет ее [избу – замечание автора.], обряжает как покойника, чтобы проводить в последний путь свой родной дом» [6].

Уважение к плодам натуры (божьим дарам): «...оставалось по-прежнему старое и святое, как к богу, отношение к хлебу и картошке» [3, с. 168]. Сима, Катерина и Богодул перевозили картошку Настасьи, чтобы не сгорела в пожаре. Обратим внимание на то, что Распутин осмысливает народную культуру в духе христианской традиции, где хлеб

является «телом Христа». Одновременно автор подчеркивает также уважение к труду, ведь и приготовление хлеба, и выращивание картошки требует многих человеческих усилий; кроме того, эти продукты являлись основой питания деревенского народа.

Уважение к усопшим.

В повести «Прощание с Матерой» Распутин актуализирует эту тему. Говоря о предках, начнем с того, что вместе с деревней должен быть затоплен и погост. Дарья, Сима, Богодул пытались прогнать санитарную бригаду, разоряющую кладбище. «А ну-ка марш отседова, нечистая сила! – задыхаясь от страха и ярости, закричала Дарья и снова замахнулась палкой. Мужик отскочил. (...) – Вы откуда здесь взялись? Из могилок, что ли?» [3, с.130]. Дарья несколько раз просила своего сына Павла о помощи в перенесении могилок в другое место, чтобы спасти их от затопления Матеры. Вспомнив о своем муже, Дарья размышляет: «Господи, как легко расстается человек с близкими своими, как быстро он забывает всех (...). Хоронит – волосы рвет на себе от горя, на ногах стоять не может, а проходит полгода, год, и того, с кем жили вместе двадцать, тридцать лет (...) будто бы никогда не было. Что это? – так суждено или совсем закаменел человек? (...) Нет, дик, дик человек, этак и зверь не умеет» [3, с. 130]. В этих словах Дарьи заостряется важная мысль: люди теряют свое человеческое лицо и становятся просто «дикими зверями», их сердца каменеют. Дарья, осознав, что уже не будет возможности перенести могилки родных, стала очень переживать и чувствовала себя виноватой. Она отправилась на кладбище к своим родителям, чтобы с ними «поговорить», и там произносит покаянной монолог: «...Вот пришла. Совсем ослобонилась, корову и ту седни увезли. Можно помирать. А помирать, тятька, придется мне мимо Матеры. Не лягу я к вам, ниче не выйдет. И вас хотела с собой взять, чтоб там вместе лягчи, и это не выйдет. Не сердитесь на меня, я не виноватая. Я-то виноватая, виноватая, я уж потому виноватая, что это я, на меня пало. А я бестолковая, не знала, че делать. Ты мне, тятька, говорел, чтоб я долго жила... я послушалась, жила. А нашто было столь жить, надо бы к вам, мы бы вместе и были. А теперь че? Не помереть мне в спокое, что я от вас отказалась, что это на моем, не на чьем веку отрубит наш род и унесет. Ой, унесет, унесет... А я, клятая, отделяюсь, другое поселенье зачну. Кто мне такое простит?! Тятька! Мамка! Я-то в чем виноватая? (....) А меня-то вы видите? Видите, какая я стала? Я ваша, ваша, мне к вам надо... рази можно меня к живым? Я ж туда непригодная, я вашего веку. Мне к вам... я бы избу ишо проводила и к вам. Пушай огонь, вода... (...) Избу нашу, тятька, не седни завтри тоже... тоже туды. А я глядеть буду. Подойду, чтоб не сильно пекло, и буду глядеть, хорошо ли горит. А после приду и скажу тебе. Че я сделаю? Ну?» [3. с. 155]. Для того, чтобы перенести прах своих родителей, Дарья пыталась сделать все, все что было в ее силах. Ей было жаль, что после своей смерти она не сможет быть похоронена рядом со своими родителями.

Привязанность к животным.

Простые жильцы с уважением относились также к животным и считали их частью своей семьи: «Надо завтри поискать ее [кошку – зам. автора], покликать. Как я без ее? Ой, да как я теперь жить-то буду? Как я одна-то буду» [3, с. 179]. Привязанность к родной земле, это часть привязанности и любви к «малой родине», которой является деревня, а шире – весь деревенский быт. «Справедливые» до такой степени соединены с деревней, что дед Егор, переехав в поселок, скоро умирает. Настасья, которая первой из материнских старух переехала в поселок, жалуется на то, что нет возможности поставить самовар, а вода не является ни вкусной, ни натуральной: «Ой, да какой там чай! Вода не дай бог мореная, ее там травят чем-то, чтоб Ангарой не пахла» [3, с. 178]. Городская жизнь является тяжелой также и по другим причинам, например, из-за большого и шумного движения на улицах или от необходимости покупки продуктов: «Житье, правда что, нелегкое. Город, он город и есть. Хлебушко купить надо, картофку купить, лук купить. Хлебушко, он не дорогой... Аксинья меня раз на базар потащила. Ехали, ехали на колесах – у меня ажно голова закружилась. Ну, приехали. Дак нашто и ехали? Котелок

картофки три рубли стоит, головка чесноку – рубль. Да это че, думаю, деется, где таких рублев набраться?! Это чистое разбойство! Я так ни с чем и обратно поехала. Нагляделась зато за глаза. Эти подгородные-то наживаются, ой, наживаются выше головы».

Религиозность

Важной чертой «справедливых» является религиозность, неразрывно связанная с их жизнью. Религиозность проявляется во многом, в частности, в борьбе за сохранение кладбища, молитвах, а самый яркий ее пример – это покаяние Дарьи и страх перед страшным судом: «Ей представилось, как потом, когда она сойдет отсюда в свой род, соберется на суд много-много людей – там будут и отец с матерью, и деды, и прадеды – все, кто прошел свой черед до нее. Ей казалось, что она хорошо видит их, стоящих огромным, клином расходящимся строем, которому нет конца, все с угрюмыми, строгими и вопрошающими лицами. А на острие этого многовекового клина, чуть отступив, чтобы лучше ее было видно, лицом к нему одна она. Она слышит голоса и понимает, о чем они, хоть слова звучат и неразборчиво, но самой ей сказать в ответ нечего. В растерянности, в тревоге и страхе смотрит она на отца с матерью, стоящих прямо перед ней, думая, что они помогут, вступятся за нее перед всеми остальными, но они виновато молчат. А голоса все громче, все нетерпеливей и яростней... Они спрашивают о надежде, они говорят, что она, Дарья, оставила их без надежды и будущего. Она пытается отступить, но ей не дают: позади нее мальчишеский голос требует, чтобы она оставалась на месте и отвечала, и она понимает, что там, позади, может быть только Сенька, сын ее, зашибленный лесиной...» [3, с. 155]. Дарья представляет себе страшный суд как встречу со всеми своими родными, когда придет время за все ответить и рассчитаться. Героиня все время чувствует себя виноватой, ее душа не находит покоя. Как справедливо заметил Вавжинчак [4, p. 70], именно женщины выступают у Распутина хранительницами семейного очага, патриархальных традиций и народной нравственности.

Потерявшиеся и чужие

Следуя мысли А. Вавжинчака, отметим, что группу героев «потерявшихся» составляют персонажи, у которых есть деревенские корни, но которые уже успели почувствовать удобства современной жизни [4, p. 71]. Так себя ведут Петруха, Клавка Стригунова и в меньшей степени Соня. Хотя они и выросли в деревне, но желают из нее уехать; их тянет в город, к удобной жизни. Клавка так сильно хотела покинуть родную деревню, что сама «подговорила их [поджогщиков – зам. автора] спалить ее избу» [3, с. 136]. Клавка Стригунова с радостью отреагировала на информацию о стройке ГЭС и о затоплении деревни: «давно надо было утопить. Живым не пахнет... не люди, а клопы да тараканы. Нашли где жить – середь воды... как лягушки» [3, с. 51]. Соня уехала в город, где «успела в конторе отвыкнуть от плотной работы и, насилившись, видать, надорвалась. Там, в новом поселке, она так за лето изменилась, что Дарья порой смотрела на нее как на незнакомую: потолстела, одрябла, остригла на городской манер и закручивала в колечки волосы, отчего лицо сделалось больше и круглей; глаза заплыли и казались прищуренными и маленькими» [3, с. 151]. Андрей, внук Дарьи, одобряет стройку ГЭС: «Завод он для пожилых, для семейных, чтоб на пенсию оттуда уходить. Мне охота, где молодые, как я сам, где все по-другому… по-новому. ГЭС отгрохают, она тыщу лет стоять будет» [3, с. 97]. Вместе с тем Андрей с некоей симпатией относится к Матере, жалеет уничтоженные деревни, но его взгляды «современные» – он одобряет развитие страны, прогресс, большие стройки. Андрей понимает, что решение о затоплении Матеры не зависит ни от него, ни от жителей: «Матёру, бабушка, все равно затопят – хоть со мной, хоть без меня. Я тут ни при чем. Электричество, бабушка, требуется...» [3, с. 9]. Самым ярким примером людей «потерявшихся» является Петруха (сын Катерины). Петруха сам решил сжечь свою избу. «В деревне мало кто сомневался, что вспыхнула она не по какой другой причине, как по исполнению его собственного желания» [3, с. 68]. Во время пожара своей хаты он испытывает своеобразную радость: «Петруха стоял, теребя руками голую грудь и неспокойно подергивая головой; пытливые взгляды людей обозлили его» [3

с. 73]. Чужими являются работники, которые приезжали в Матеру (Воронцов, работники леспромхоза). Писателю важно заострить внимание читателя на том, что их работа не приносит никакой пользы, они только варварски разрушают существующий деревенский уклад жизни: «Работой своей и казались они страшными – той последней окончательной работой, которой на веки вечные и суждено закрыть Матеру» [3, с. 148].

Проанализировав образы деревенских персонажей, можно сказать, что в общем счете группа «справедливых» имеет два основных вида ценностей – относящихся к земле (уважение к дому, любовь к малой родине, крестьянство), и относящихся ко времени (соблюдение вековых традиции, память о предках, легенда царского лиственя).

Царский лиственъ

В Матере росло таинственное дерево, называемое жителями «царским лиственем». В деревне издревле существовала легенда, что «царским лиственем крепится остров к речному дну, к одной общей земле, и покуда стоять будет он, будет стоять и Матера» [3, с. 159]. Лиственъ перенес очень много, он пострадал в грозе (сломало верхушку), с ним связано несколько трагических судеб (например, место самоубийства Паши). Лиственъ уже был старый и с него слезала кора, но стоял он крепко. Работники, подчищающие деревню, не могли его срезать – топоры отскакивали и соскальзывали, бензопила тоже с ним не справлялась. Работники пробовали поджечь дерево, но огонь его не трогал. В одной из своих работ В. И. Хомяков пишет: «Царственный лиственъ есть символ вечного существования, не даром пожогщики не могут справится с ним» [6]. Лиственъ – это символ жизни Матеры.

Таким образом, в повести «Прощание с Матерой» Распутин предостерегал людей от опасности технического развития, но одновременно понимал и неизбежность цивилизационных перемен [1, p. 484]. Ивона Зданович пишет: «Прощание с Матерой» «подводит своеобразный художественный итог размышлениям писателя о трагической судьбе деревни перед неизбежностью технического прогресса, осуществляемого варварскими, жестокими и антигуманными методами» [7, с. 378]. Одновременно Вавжинчак справедливо замечает, что поступок Петрухи является угрозой для малой родины, символом ухода от традиции и деревенского общества [4, p. 72]. Повесть, созданная в эпоху урбанистических и индустриальных проектов, насквозь пронизана мотивами прощания, «последнего поклона» малой родине, а также тоской по утрачиваемым нравственным ценностям, упорядоченному патриархальному быту, единению деревенской жизни с природой.

Литература:

1. Historia literatury rosyjskiej XX wieku: praca zbiorowa / pod red. Andrzeja Drawicza; aut. Bobilewicz Grażyna [et. al]. Wyd. 2, 1 dodr. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. 697 p.

2. Wasiliew W. W imię prawdy i dobra człowieka, (w:) *Antologia radzieckiego eseju literackiego.* PIW, Warszawa, 1979. 592 p.

3. Распутин В. Прощание с Матерой. Повести. М: Молодая Гвардия, 1980. 446 с.

4. Wawrzyńczak A. *Naród i państwo w twórczości pisarzy rosyjskich nurtu «wiejskiego»*. Wasilij Biełow, Władimir Liczutin, Walentin Rasputin. Kraków, 2005. 196 p.

5. Żejmo B. *Problemy etyczne we współczesnej prozie i publicystyce rosyjskiej*. Łódź, 2000. P. 60-90.

6. Хомяков В. пришел велигий день гнева. URL: http://www.univer.omsk.su/trudy/fil_ezh/matera.html

7. Зданович И. Мировоззренческая установка В. Распутина на проблему научно-технического прогресса («Прощание с Метерой», «Пожар»). Творческая личность Валентина Распутина: живопись-чувство-мысль-воображение-откровение. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2015. С. 374-386.

«ТАКА ТРЯБВАШЕ ДА СТАНЕ» НА БРАНИСЛАВ НУШИЧ И ПРОСТРАНСТВЕНАТА ПОЕТИКА НА ХЕНРИХ ИБСЕН

Наталия Няголова
PhD, доцент
E-mail: nniagolova@abv.bg
ORCID 0000-0001-5535-7224
Великотърновски университет «Св. св. Кирил и Методий»
гр. Велико Търново, България

Първата драма от цикъла «граждански драми» на Бранислав Нушич – «Така трябваше да стане» («Тако је морало бити», 1900) се оказва максимално близко до модела, зададен от социално-психологическата драматургия на Ибсен. В цялостната структура на драмата се чувства особената двуплановост, която е характерна за творчеството на норвежкия автор, събрала в едно «субективизъм и обективност, етично и естетично, несъгласие и умереност» [1, с. 43] Тази двуплановост, отразяваща конфликта на идеите и конфликта на действието, все още не е изградена при Нушич последователно и връх над нея взема конкретното драматургично действие. Но абстрактна идея, която да прозира зад всички постъпки на персонажите съществува и тя, както и при Ибсен, е достатъчно пагубна за личността и нейния обществения живот. Тази идея е свързана с хипертрофираната материализация на съществуването, на отношенията, на мисленето. Желанието да се купи любовта, уважението, обществения авторитет, по недвусмислен начин присъства в идейно-тематичния пласт на творбата. Рупор на критическото отношение към тези идеи става Обрад – бедният бивш учител и чичо на Джордже, чийто образ е натоварен с функцията да олицетвори традицията, да покаже цялата гибелност на новите буржоазни представи на белградчани. Обрад произнася завършен социологически анализ на новите порядки в белградския живот, в който всеки беден дипломиран момък се стреми към брак с девойка от «представителна белградска фамилия», надявайки се, че по този начин ще получи за себе си нов обществен статут. Но очакванията му за подобен път към «висшето общество» остават излъгани, защото се налага да живее в брак без любов, а дори надеждата за такава любов той трябва да плаща скъпо и прескъпо, рискувайки почтеността си и доброто си име:

ОБРАД – ...Ваше вас жене, те девојке из угледних кућа, само трпе, а њиховој сте околини несносни. Или ти мислиш да је у очима твоје жене и њене околине твоја диплома била кадра учинити да ти опросте што си син једнога бедног општинског гробара: или ти мислиш да ти такав положај у браку обезбеђује још и љубав женину? О, не, никада. И ви знате, ви осећате да сте без љубави и тражите чим ћете је задовољити. И тад, угађате жени, угађате јој на све начине, задовољавате и њене несмишљене прохтеве, мислећи то је пут којим ћете је задобити. А ваша бедна плата недовољна је да вам купи наклоност ваших жена, и тада падате у дугове, а кад загрцнете под дуговима, тад... машате се туђег новца [1] [II, 2] [2].

Буржоазните порядки влизат в тежък конфликт с патриархалната балканска традиция на границата между двете столетия, когато новоосвободените държави от региона за първи път изпитват горчилката на Новото време или както пише М. Ристович: «В края на XIX столетие в сръбското градско общество е утвърдено схващането за разделение между мъжки и женски сфери и фамилни роли, обусловени от физиологията и психологическите и интелектуални различия, които са взети от европейската литература и

[1] Всички цитати от текстовете на Б. Нушич, след посочване на изданието, се определят в текста чрез номер на акта (римска цифра) и номер на явлението (арабска цифра)

вписани в съществуващата патриархална матрица» [3, с. 422]. Това е най-благодатната почва за вкореняването и прорастването на първите кълнове на модерната драма и в подобен контекст се оформят драматургичните сюжети на всички нови драматурзи – «рухналите йерархии, дискредитирани стойности и сгромолясани институции на традиционната култура» [1, с. 12].

Първият новаторски момент в текста на драмата е изборът на главен герой. По подобие на пиесите от зрелия период на великия норвежец, Нушич поставя в центъра на персонажната схема един женски образ. Йела, също като Нора от «Куклен дом», не може да се впише в традиционния образ-функция на любима, съпруга и дъщеря, тя има претенциите да бъде личност със свои желания и отговорности. Огромната функционалност на женския образ в драматургията на Новото време дължи своята разработка на Ибсен. Но при Нушич пробуждането на индивидуалната воля на героинята се случва внезапно пред очите на зрителите. Новопоявилото се чувство за съпружески дълг, за благодарност и състрадание към съпруга карат Йела да погледне с други очи на целия си досегашен живот. В началото на пиесата героинята е разглезена от вниманието на околните и на първо място от страна на мъжа си, който я обсипва с подаръци и внимание, приемани от нея без излишни въпроси и скрупули.

Завръзката на драмата се реализира в особен момент от живота на семейството – рождения ден на Йела, когато всички скривани дотогава междуличностни, финансови и екзистенциални проблеми излизат наяве, заплашвайки по-нататъшното спокойно съществуване на героите. Тази ситуация на празник използва и Ибсен, представяйки в «Куклен дом» признанието на Нора за нейното «престъпление» в края коледната вечеринка. Празникът играе роля на определена времева граница в пиесите, на някаква точка на равносметка, а освен това неоромантично създава ефекта на контраст между щастливата атмосфера на събитието и зловещите беди, които се крият зад размереното съществуване на персонажите.

В първото действие на драмата особено активен е предметният код. Йела е обсипана с подаръци, всеки от който би могъл да бъде разгледан и в определен семиотично-символичен контекст. От родителите си тя получава брошка от слонова кост, плюшена кутия за ръкавици, бонбони и захаросани плодове. От съпруга си – гривна за две хиляди динара.

Именно новите драматурзи за първи път разширяват неимоверно възможностите на предметната семантика в театъра, обединявайки в едно своя неизчерпаем интерес към материалната среда със «съдбоносните предмети», наследени от романтичната традиция. Така се формира една нова концепция за театралния предмет: «Предметът е подчинен на персонажа, който го използва. В този смисъл той е негово метонимично продължение и е премествен в пространството само като инструмент на желанието на героя» [4, с. 140].

В този смисъл, подаръците са нещо като материализиран коментар към самата личност на Йела. Брошката е аксесоар, който се свързва с аристократичната семиотизация на външността и не е характерен за дребната буржоазия, а още по-малко за търговското съсловие, от което Неделкович нееднократно се разграничава, затова подаряването на брошката има значение на потвърждение на определен социален статус [5]. При това нееднократно е подчертан материалът – слонова кост – който още веднъж трябва да потвърди високата стойност на предмета. Плюшената кутия за ръкавици присъства чрез своята предметна абсурдност и превзетост – да бъде калъф на калъфа. Сладостите, подарени от бащата, са израз на инфантилизацията, на която е подложена от негова страна Йела:

ЈЕЛА: Ох, зашто све то; та нисам више дете.
НЕДЕЉКОВИЋ: Да шта си?
МАРИЈА: Нама си увек дете [I, 9].

Ще напомним, че сладкишите и захаросаните лакомства са част от ежедневното «меню» и на Нора Хелмер.

Подаръкът на Джордже – гривната, е архаичен символ на безкрайността и от там – на робското служене от страна на съпруга[2].

Най-ярко близостта до Ибсеновата поетика се проявява в драмата «Така трябваше да стане» в организацията на драматургичното пространство. И трите акта на творбата се развиват в дома на Джордже и Йела, като основните събития се разпределят по ибсеновски в две помещения – основна стая и второстепенна, като във втората най-често се случват кулминационните и трагични събития и така «още повече се подчертава фундаменталното противопоставяне на „вътрешния" свят на външния» [6, с. 132]. Тази двуплановост на сценичното пространство отразява, според новите драматурзи, двоякия модел на личността, неговата амбивалентна структура – видимост и същност, настояще и минало, съзнателно и подсъзнателно.

Йела е персонаж, напълно сраснат с дома, тя е героиня на вътрешното пространство и този дом с чиста съвест може да бъде наречен, в духа на Ибсен, «куклен». Противопоставянето между вътрешно и външно, между дом и свят, между интериор и екстериор, така характерно за пиесите от реалистичния период на Ибсен, може да бъде проследено и в творбата на Бранислав Нушич. И още – в последната ясно личи «специализацията» на персонажите, пряката им вписаност в едно от двете пространства – вътрешно или външно. Всички заплахи за досегашния безбурен живот на Йела идват «отвън» – старата любов към Несторович, страшният дълг на Джордже, непоколебимите искания на търговеца Янкович. Вещите са навсякъде и във всичко, дори когато те не са представени на сцената, са изписани върху лист хартия като «хилядите неща, които трябва да се купят за годежа на Станка». Изкуственият, лабораторен и нереален живот на Йела е напълно материализиран в обстановката на дома. Той е осезаемо препълен с предмети – вази, рокли, масички и столове, чаши за шампанско, ликьор, кафе, канапета и фотьойли и тази препълненост, както и у Ибсен, «визуално изобразява превземането на реалния свят от овеществените отношения, задушаването на героя в него, което завършва с имплозията на това пространство – или героят го изоставя („Куклен дом"), или чрез смъртта си го напуска ("Призраци", „Дивата патица", „Росмерсхолм", „Хеда Габлер", „Майстор Сулнес")» [4, с. 139]. Йела реализира втория изход – напускане чрез смъртта. За нея осъзнатото оттегляне на Нора е непостижимо, героинята на Нушич е разбрала ролята си на кукла, но не е по силите й да скъса с нея и да продължи да живее. Като героиня на „вътрешното пространство", Йела само веднъж напуска дома си, за да се срещне и да се отдаде на незабравената си любовна страст към Несторович, но това напускане й носи гибел, защото носи смисъла на пресичане на забранената за нея граница между дом и свят [7].

Несторович е герой на «външното пространство», той е «призрак» от миналото, който неоромантично поема върху себе си функциите на онова, което романтиците ще нарекат «съдба». В новата драма, така внимателно задържаща се в рамките на реалистичното изображение, тази ирационална, невидима сила е персонализирана, надарена е с плът и кръв. В «Куклен дом» ролята на «призрак» ще изиграе Крогстад – банковият служител, отхвърлен не в любовта, като Любомир Несторович, а в кариерата, който заплашва Нора с разобличение.

Особена функция в изкуствеността на дома при Ибсен имат цветята, които «още повече подчертават фундаменталното противопоставяне на „вътрешния свят" на „външния"» [6, с. 132]. Нушич също се възползва в своя пръв опит на модерен драматург от символиката на цветята и от техния семантичен ефект на «изкуствеността», но той влага богата гама от значения, която е пряко изведена от развитието на действието.

[2] Интересно е да се отбележи, че в много произведения на изкуството, имащи отношение към жанра на мелодрамата, този символ се появява с посоченото значение и в подобен контекст. Един от най-ярките примери за това е филмът на Антъни Аскуит «VIP персони» (1963).

СОФИЈА (уноси букет белога ђурђевака па, кад спази госпођу, застане на вратима престрављено као да је у каквом преступу ухваћена) Ох!
ЈЕЛА: Но? Шта је? Вероватно, није требало да видим?
ЂОРЂЕ: Разуме се да ниси требала видети. (Софији) Сада већ, када сте били тако неопрезни, носите, носите тамо.
СОФИЈА (односи букет у собу за ручавање) [I, 2].

Букетът от момини сълзи е дар от съпруга, той е намек за чистотата на съпругата и нейното възприемане извън реалната й възраст като съвсем младо момиче.

СТАНКА: И још један дар. (Даје јој један цвет.) Из моје саксије први цвет.
ЈЕЛА: А зар није боље да си тај први цвет дала твоме заручнику?
СТАНКА: О, имам ја још један за њега [I, 4].
СТАНКА (спази букет у Јелиним рукама) А, како леп букет!
МИЛАН: И за вас сам донео један цвет, само један цвет. (Даје јој) [I, 17].

Откъснатите цветя, освен като „изкуствен елемент", функционират и като компенсация в запълването на дефицита от изразени емоции между неговите герои.

СТАНКА (Јели) Јело, би ли ти умела да ми кажеш шта значи овај цвет у говору цвећа?
ЈЕЛА: Значи: љубав. Шта би друго могло значити?
МИЛАН: И верност, и верност! [I, 18].

Цитираният диалог се провежда непосредствено след любовната среща с Несторович и в отговора си Йела влага двете основни натрапчиви идеи, които определят вътрешното й състояние – любовта към бившия любим и погазената вярност към съпруга.

СТАНКА (Милану) Хоћеш ми допустити да један цвет из твога букета дам Јели?
МИЛАН: Букет је твој.
СТАНКА (бирајући цвет) Ал' ти си ми га дао.
ЈЕЛА (уздахне дубоко) Не, душо, не треба мени цвет, не треба ми! [I, 18].

Йела отказва цветето от годежния букет на Станка – за нея са вече навеки отказани всички онези значения и пожелания, вложени в неговата символика – обич, привързаност, избраничество, невинност.

СТАНКА: Гле, овај јоргован, који ти тако волиш и који тако лепо пристаје твојој коси. (Вади из ките и даје јој).
ЈЕЛА (примајући цвет) Дај ми, одиста волим тај цвет. Али само ћу га помирисати, па нек је опет твој. Код мене би врло брзо свенуо. (Враћа јој).
СТАНКА: Хоћу да ти закитим косу. (Ставља јој у косу) Тако! Како ти лепо стоји! Још кад би била весела, кад би се насмејала! Ја тако волим кад си ти весела [III, 10].

Ако в букета от момини сълзи, подготвен от любящия съпруг за рождения ден на жена му, може да бъде разчетен «езикът» на «печалната чиста любов» [8], подаръкът на Станка е семиотичен чрез своята печална умъртвеност. При Йела цветето бързо «ще увехне», защото тя се чувства вече вътрешно опустошена. И още един интересен момент – белият люляк ще стане лайтмотивен образ в драмите на Нушич, свързан с нещастната съдба на неговите героини, който се появява в най-трагичните моменти от действието. Освен в «Така трябваше да стане» той ще бъде използван и в «Есенен дъжд» като символ за злощастните надежди на Катарина Ранкович.

Основната смислова характеристика, която организира отношенията между вътрешно и външно пространство в Ибсеновата драматургия, е усещането за физически дискомфорт сред стените на дома. Както пише А. Господинова, «на тях (*героите – НН*) често не им достига въздух, светлина, пространство, въздухът в домовете им е винаги „innestength", "innesperret" (т.е. отново имаме опозиция "inne – ute", „вътре – вън")" [6, с. 134] и „се създава усещането за някаква нездрава и неприятна атмосфера, където хората са бледи и болни…» [6, с. 134-136].

При Нушич това чувство за физически дискомфорт у героите е нееднократно подчертано:

ЈЕЛА: Ох, како ме страшно боли глава, уморна сам! (Седа клонуло на канабе.) СОФИЈА: Да донесем можда мало колоњске воде?
ЈЕЛА: Не, уквасите ми мало ову марамицу, годиће ми влага... (Даје јој.) [II, 7].
СОФИЈА: Дозволите ми да најпре затворим прозор, сунце је већ упрло. (Затвара и тргне се) [II, 12].
ЈЕЛА: После, после... иди сад, иди и... врати ми се слободан! (Чисто га одгура те он оде. Она усхићена жури прозору, који је остао отворен, гледа за њим и маше му весело руком.) [II, 13].
СТАНКА: Имамо да купимо још девет стотина деведесет и девет ситница. Гле, колико је дугачак списак! (Показује један лист дугуљасте хартије.) Али, Јело, ти ми данас изгледаш нешто бледа!
МАРИЈА: То сам баш и ја хтела рећи.
ЈЕЛА: Одиста?... Можда... можда од умора, нисам добро спавала [II, 14].
НЕДЕЉКОВИЋ: Новац ми дај или... разумеш ли, нећеш ме више сузама обрлатити; хоћу новац мој! (Шчепа је за груди) Хоћу мој новац који си ми отела... Новац, чујеш ли, море, новац мој! (Спопадне га тешко гушење; Јела врисне и одводи га до фотеље, спушта га, раскопчава му оковратник и звони) [II, 15].

Нечистата съвест и печалната душа винаги при Нушич получават своите съответствия във физическите страдания на героите – безсъние, главоболие, сърдечни болки…А нали дъждът, слънцето и болестта са едни от най-многозначните символи и в поетиката на родоначалника на «новата драма» – Хенрих Ибсен, в чиито многобройни тълкувания, «винаги се чувства някаква непълнота и недостатъчност» [9, с. 50].
НЕДЕЉКОВИЋ: Како је госпођа?
СОФИЈА: Непрестано главобоља. Молила је да је нико не узнемирава, али ви... (Хоће да пође у собу).
НЕДЕЉКОВИЋ: Не, нећу ни ја да је узнемиравам. Свратио сам само да питам како је, јер синоћ је тако рђаво изгледала. За све време весеља није ни речи проговорила [III, 1].
НЕДЕЉКОВИЋ: И ја баш свратио да питам А како је провела ноћ?
ЂОРЂЕ: Ни ока није склопила.
НЕДЕЉКОВИЋ: О, сирото дете! Зар ниси лекара звао?
ЂОРЂЕ: Не допушта ми, не пристаје. Па ипак отишао сам лекару и објаснио му болест. Преписао ми је неки лек [III,2].

В поетиката на «новата драма» се появяват най-безпомощните в професионален план лекари за цялата история на световната драматургия. Техните лекарства упорито не помагат и употребата им има по-скоро психологически, отколкото физиологичен ефект.
НЕДЕЉКОВИЋ: Ово ћу урамити! (Савија и ставља у џеп) Јели Јела окусила што од јуче?
ЂОРЂЕ: Не!
НЕДЕЉКОВИЋ: О, брате, брине ме та њена главобоља. Никад раније она није тако патила. Ја ћу можда доцније свратити да је обиђем [III, 3].
ОБРАД (седајући) А госпођа је болесна?
СОФИЈА: Да, од јуче има страшну главобољу [III, 5].

Показателен в този контекст е жестът на Йела в последния акт, когато искайки да се дистанцира и прости със света, нееднократно дърпа завесите на стаята си с обяснението, че «светлината й пречи». Това е действие на символично сбогуване с живота и на приемане на мисълта за смъртта.

«Така трябваше да стане» е първият опит на Нушич в жанровото поле на модерната драма. Този опит е все още плах, все още прекалено свързан с традицията, за което говори и триактната структура на пиесата, и силният й мелодраматичен привкус. Но мелодрамата е почти постоянен източник на похвати и мотиви за новите драматурзи, които съчетават в творенията си, по думите на Р. Брустийн, «добре направената пиеса с прецизната форма на Софокловите трагедии» [1, с. 43].

Дори в тази първа своя «гражданска драма» Бранислав Нушич е усвоил два важни механизма, които сигурно задвижват драматургичното действие при новите драматурзи – идеята за дисхармоничност на съвременния живот на града, разпънат между вековните традиции на патриархалното и напора на съвременните буржоазни навеи и огромната роля на предметно-пространствената среда в света на драмата, която ще се превърне в източник на модернизиране на театралния език през следващото столетие.

През 2007 известният сръбски режисьор Егон Савин поставя на сцената на Югославски драматичен театър «забравената» от съвременните сръбски режисьори драма на Нушич «Така трябваше да стане». Премиерата се състоява на 6 юни 2007 г. Драмата се играе на сръбска сцена в самото начало на XX век, според «Енциклопедията на сръбския народен театър» [10], след което за повече от сто години е изоставена и едва в началото на новото хилядолетие белградската публика отново се връща към нея. В програмата на спектакъла режисьорът нарича произведението на Нушич «драма за духовното падение и краха на идеала» [11, с. 4]. Постановката, създадена в контекста на много различен етап от развитието на театъра като система, в сравнение с времето на написване, извежда на преден план именно онези черти, които свързват текста с поетиката на модерните европейски драматурзи от края на XIX век.

Героите са представени от две силни поколения на сръбския театър от втората половина на миналия век – поколението на театралните ветерани – Предраг Ейдус, Михайло Янкетич, Миодраг Радованович и утвърденото, средно поколение – Анита Манчич, Небойша Дугалич, Воин Четкович.

Историческата конкретика на драмата е силно стилизирана. Трудно по системата от детайли би могло да бъде определено за какъв точно момент от сръбската история става дума, което е търсен ефект в полза на универсализацията на драматургичния сюжет, представящ, по думите на режисьора, обществените отношения «тогава и сега» не само в Белград, но и в цяла Европа, обхваната от индустриализацията и комерсиализацията [11, с. 4].

На две особености от формалната структура на спектакъла се дължи неговият успех. На първо място това е сценографията, решена в духа на «единствената стая» на Зола – цялото действие се развива в едно помещение в дома на Йела (А. Манчич) и Джордже (Н. Дугалич), в което между различните действия настъпват минимални изменения на мизансцена. Особени функции в спектакъла на Савин има цветът. Стените и част от мебелите са оцветени в ярък «шартрьоз» и този наситен, натрапчив цвят оптически стеснява пространството и го прави някак лишено от въздух. Вторият цветови контраст в сценографията са цветята – те са много – във високи вази в гръцки стил. Тези вази с откъснати цветя се превръщат в равноправен участник в спектакъла, дори няколко епизода при появата на Несторович (В. Четкович) във второ действие се организират около тяхното разположение в пространството. Жълто-зелените букети в масивни вази силно напомнят изкуствени цветя – нарцисите, папратта и розите изглеждат повехнали и безжизнени. Сценичното пространство е преходно, от всички страни има врати към съседни помещения, което създава усещането за прекалена достъпност и незащитеност, а важен пространствен акцент в дъното представлява огромният прозорец с феерична завеса. Този прозорец непрекъснато ще бъде затварян и отварян, семиотизирайки наличието на «външен свят», на пространството «там», което се движи по други закони, различни от законите на дома. Последната сцена, изменена от Савин в полза на един по-съвременен и по-модерен прочит на пиесата, в която около мъртвата Йела се събират рухналият от мъка съпруг и драматично доказващият обичта си с последна прегръдка любим, завършва в тъмнина. Сред тази тъмнина се развява в лунно осветление полупрозрачната завеса пред широко отворения прозорец. Това е образ на метафизично изпращане на Йелината душа и метафора на ирационалното и трагично разрешение на конфликта в пиесата – чрез напускането, жертвата и смъртта.

За успеха на спектакъла важна роля изиграва и музикалното оформление – дело на самия режисьор. Той залага на сръбски градски мелодии от началото на XX век с драматични сола на цигулка. С това музикално оформление се търси не толкова връщане към контекста на възникване на драмата, колкото силна експресия на аудио материала. Включването на цигулковите партии в моментите на най-голямо емоционално напрежение и лайтмотивното звучене на мелодията, превръщат музикалното оформление в звукова метафора на трагичната победа на жизнените обстоятелства над желанието за покой и хармония в света на героите, в аудиален образ на тържеството на «драмата на живота».

Литература:

1. Брустийн Р. Театърът на бунта. София: Дамян Яков, 2001. 311 с.
2. Нушић Б. Тако је морало бити (драма у три чина). Викиизворник. Слободна библиотека на српском језику. 2016. URL: https://sr.m.wikisource.org/wiki/.
3. Поповић М., Тимотијевић М., Ристовић М. Историја приватног живота у Срба: од средњег века до савременог доба. Београд: Clio, 2011. 643 с.
4. Рускова Е. Наративът на газената лампа в реалистичните пиеси на Хенрик Ибсен. *Ибсен във времето.* Ibsen in the Time. София: УИ «Св. Климент Охридски», 2008. С. 139-149.
5. Махлина С. Семиотика культуры повседневности. Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. Викичтение. URL: https://fil.wikireading.ru/320
6. Господинова А. Пространството в пиесите на Ибсен. *Ибсен във времето.* Ibsen in the Time. София: УИ «Св. Климент Охридски», 2008. С. 132-138.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. URL: https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf
8. Кононенко А. А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии. Харьков: Фолио, Викичтение. URL: https://history.wikireading.ru/406302
9. Владимирова А. И. Морис Метерлинк в поисках жанра. *Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения*. Санкт-Петербург: Издательство СПбГАТИ, 2014. С. 49-55.
10. Милосављевић А. и кол. Енциклопедија српског народног позоришта. URL: https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=16418
11. Савин Е. Тако је морало бити. Програма. Београд: JDP, 2007. С. 4.

СЛАВЯНСКОЕ ЧУВСТВО ИТАЛИИ В НОСТАЛЬГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО ПОЭТА-ЭМИГРАНТА АЛЕКСАНДРЫ ПЕТРОВОЙ

Светлана Фокина

к. филол. наук, доцент

докторант кафедры общего и славянского литературоведения

E-mail: svetlana_fokina@ukr.net

ORCID: 0000-0002-2406-0978

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

г. Одесса, Украина

Изученность творчества Александры Петровой в контексте поэтических экспериментов современного поколения поэтов-эмигрантов представляет открытый процесс и требует детальной разработки. Осмысление феномена самобытной поэтической манеры А. Петровой на данном этапе представлено в критике. Наиболее показательны изыскания С. Сандлер [12] и Г. Ермошиной [7], которые осмысляют закономерности творческого процесса А. Петровой, в частности тенденцию доминирования мотивов движения в книгах стихов «Вид на жительство» и «Только деревья». В предшествующем

исследовательском опыте автора данной статьи были осуществлены попытки прочтения феномена ностальгии и «психейного сюжета» в третьей книге стихов А. Петровой «Только деревья». В рамках вышеупомянутых исследовательских практик были выявлены некоторые тенденции авторского мифа А. Петровой как поэта-эмигранта. Для интерпретации самобытности поэтического мира книг «Только деревья» была предложена концепция, что для А. Петровой «страсть и самопознание не возможны без изгнания» [17, с. 165] и включенности в онерическое пространство. Не менее значимым фактором стало выявление другой закономерности, связанной с развитием в лирике А. Петровой «психейного сюжета», который, «актуализируя мифологический потенциал, включает в свой смысловой спектр мифологемы зарождения эроса» [18, с. 42]. Осмысление славянского «чувства Италии» в поэтическом мире А. Петровой представляется продуктивной проблемой, требующей исследовательского прочтения.

Для поэтики книги стихов «Только деревья» показательны освоение итальянского топоса и, соответственно, реализация славянского чувства Италии. Согласно верному замечанию С. Сандлер, поэзия А. Петровой «вечно в движении, едва ли не более неустанном, чем в прежних книгах. Кажется, поэт только и делает, что идет, перемещается, – но и мир, по которому он перемещается, подвижен и зыбок…» [12, с. 6]. Для А. Петровой путь предстает образом жизни, способом постижения подлинности бытия в сегодняшней подвижной, даже протеической реальности, становящейся формой обретения себя и познания мира. Такая изменчивость соответствует как ощущению непредсказуемости современности и отвечающим духу времени трансформациям, так и психосфере автора. По наблюдения Н. Хренова, «переходная эпоха <…> соотносится скорее с дорогой, нежели с домом» [19, с. 283]. Не менее значим фактор потенциальной трансгрессивности авторского сознания А. Петровой как поэта-эмигранта. Перемещения в пространстве адекватны реальной биографии А. Петровой – переезд из Петербурга для учебы в Тарту, в дальнейшем – эмиграция в Иерусалим, а позже в – Рим. Для авторского мифа показателен образ мира, соответствующий метафоре «всё разбрелось теперь» из стихотворения «Пастух вещей», с которого открывается мир книги «Только деревья». В лирическом дискурсе А. Петровой различные векторы движения и семиотика дороги – индикаторы авторских кодов и глубинных смыслов.

Стихотворение А. Петровой «Ночь здесь и там. Туман. Огни грузовиков…» показательно реализацией славянского чувства Италии, реализуемого в виде взаимосвязи мотивов курения и движения, представленных как экзистенциалы лирического «я»:

Ночь здесь и там. Туман. Огни грузовиков
прочерчены зажжённой сигаретой.
Кури, кури, моя звезда,
поджёгшая меня ушедшим летом.

Неаполь, Рим, Венеция, Триест,
гони во весь опор, в один присест,
мчи под дождём во все железные лопатки,
читая вскользь дорожные щиты
в их фосфорной и лунной подзарядке.

Не беглецы, не пленники, а так,
в луче тропы летим без цели,
что новый вид машинотел
на первозданной карусели.

И если в звёздной пыли на стекле
ты различишь жар прошлых превращений,
то влажный след и блики на скуле,

быть может, будущего тени.
[11, с. 30].

Избранное для анализа стихотворение эксплицирует авторскую интерпретацию двух важных для А. Петровой векторов движения: воображаемого, связанного с курением и направлением струйки дыма, и вполне реального, осуществляемого как путешествие лирического «я» по итальянским городам. По словам Г. Ермошиной, «естественное состояние для Александры Петровой – путь. <…> Это не путешествие, это – способ существования» [7,]. Так путь воображения подразумевает самоуглубление, процесс творчества и погружение в ностальгию. Перемещение с юга на север Италии показательно авторской трансформацией традиционных мифологем. Путешествие лирического «я» реализует победу пассионарного начала над ностальгированием, устремленность к познанию нового места жительства и меняющегося мира. Переходность в лирическом сюжете А. Петровой эксплицируется на символическом уровне, обыгрывая разные аспекты пограничности: ночь, туман, сигаретный дым, дорога, карусель, «будущего тени». Ассоциативные сцепления представляют тему пути разнопланово: как воображаемое движение, как поездку-бег по автостраде и как полет по звездному небу. Взаимоотражение приземленного и возвышенного активизирует экспликацию не только бытового и бытийного, но и фантазийного, экзистенциального, ностальгического смысловых ракурсов.

Не менее примечательным стал выбор географического направления – с юга на север – и сам выбор итальянских городов – «Неаполь, Рим, Венеция Триест». Смена городов как разных ликов Италии и факторов познания лирическим «я» себя, своих чувств и окружающего мира также представляет парадигму превращений, на что акцентирует внимание автор в финале стихотворения («И если в звёздной пыли на стекле / ты различишь жар прошлых превращений»). Для А. Петровой, в целом, показательно моделировать картину мира, зиждущуюся на смысловом взаимоотражении прошлого и настоящего, причем как личного, так и исторических, культурных и архетипических пластов.

Намеченная траектория пути, затрагивающая всю Италию, прочерчивает особенности культуры и мировосприятия каждого региона. Для лирического сюжета А. Петрова избирает путь не к центру и не закольцованное движение, а напротив – направление с юга на север. М. Элиаде отмечает, что «Центр есть область в высшей степени священного, область абсолютной реальности» [21, с. 35] и таково направление того, «кто ищет путь к себе» [21, с. 35]. Выбор современным поэтом-эмигрантом принципиально иного направления, чем мифологическая модель, акцентирует авторский взгляд на мир как карту. В лирическом дискурсе А. Петровой проявляется ощущение лишенности корней и тайная тоска по ним (неслучайно деревья – знаковый образ третьей книги стихов). С точки зрения Т. Щепанской, «место в значительной мере определяет и идентичность… <…> … пребывание в пути, путешествие, становится знаком и условием принадлежности» [20, с. 42]. Неоднозначность мировосприятия и возможность избежать лирическим «я» А. Петровой окончательной идентификации в соответствии с определяющей ролью локуса высвечивают трикстерский потенциал. Трансгрессивность позиции А. Петровой как поэта-эмигранта вполне соотвествует тому, что трикстер «смещает привычные контуры реальности и создает сдвиги в ее понимании» [15, с. 731]. При подобном семиотическом ракурсе каждый из городов предстает самобытным, будучи при этом лишь остановкой в пути, сменяемой другим участком дороги, подобно идентификационным стратегиям эмигранта.

Показательно, что современный поэт-эмигрант изображает путь лирического «я» сродни переездам дальнобойщиков или путешествию автостопом. По мысли Ю. Лотмана, «действие, включенное в линейное временное движение, строилось, как повествование о постепенном одряхлении мира (старении бога)…» [9, с. 284]. Такая смысловая нагрузка не

противоречит семантической парадигме книги стихов «Только деревья», посвященной римскому периоду жизни А. Петровой и не избегающей помимо поэтизированных и потенциально архетипических римских и, шире, итальянских реалий, внимания к явлениям социального низа и эсхатологичности современного взгляда на мир.

Ракурс лирического «я» А. Петровой как героини дороги соответствует трикстерскому статусу и стремлению неизменно находиться «в движении и, что еще важнее, постоянно» пересекать «границы запретных пространств» [9, с. 311]. Тема пути вводится образом «зажженной сигареты», из огонька которой возникает визия и предчувствие путешествия через всю Италию, ставшую домом для поэта-эмигранта А. Петровой. В лирическом сюжете А. Петровой обыгрываются различные аспекты этого движения: его траектория, интенсивность, неизвестность окончательного пункта, наличие попутчика, непроясненность статуса лирического «я», обретение путеводной звезды.

Мотив курения, включенный в поэтический текст в качестве одной из его доминант и травестирующий эмблематическую для русской культуры цитату «Гори, гори, моя звезда», несомненно, имеет знаковый характер. В данной связи вспоминается афоризм И. Бродского, приведенный в воспоминаниях друзей. Так, Т. Венцлова в интервью отмечал: «Проблемой Бродского было курение. Он курил очень много, гораздо больше, чем надо… <…> Я как-то сказал Иосифу: "… не советую тебе курить. Брось!" На что он мне ответил замечательной фразой: "Обезьяна взяла в руки камень и стала человеком, человек взял в руки сигарету и стал поэтом"» [5]. Тон высказывания И. Бродского совмещает ироничность и поэтичность, что в целом было присуще бродсковскому дискурсу. Аналогичная особенность определяет ход лирической эмоции у А. Петровой: от иронизации к возрастающей лиризации и философскому подтексту.

А. Петрова в качестве трансформируемого текста выбирает белогвардейский романс «Гори, гори, моя звезда», задавая самоидентификацию как эмигранта, но включенного в иные обстоятельства в экзистенциальном и мировоззренческом смыслах. А. Петрова не избегает иронии, но главным свойством обыгрывания цитаты романса становится не только эмблематичность и эффект авторского пародирования, но и переосмысление, способствующее зарождению лирического сюжета.

Дым предстает индикатором перехода в измененное состояние сознания, будь то мечты, размышления, эмансипация личности, выход за пределы и даже магические практики. С эмблематической точки зрения, призрачность как один из доминантных кодов зажженной сигареты способствует активации определенной цепочки значений. Возможны ситуации, когда «курение овеществляет пустоту, определяя внутреннее пространство тела (и внутренний мир) как пространство, заполняемое дымом» [10, с. 346]. В случае стихотворения А. Петровой реализуется принципиально другая семантическая наполненность акта курения, вполне могущего подразумевать курение фимиама, что синонимично поэтическому воспеванию. В данном контексте показательно свидетельство К. Леви-Стросса о том, что в некоторых вариантах мифологической системы Латинской Америки «табак превращается из обыкновенной магической субстанции в ипостась божества» [8, с. 20]. Так или иначе, именно курение в поэтическом тексте А. Петровой задает ощущение смысловой полноты иллюзорных образов, оживающих в воображении и перформативном слове поэта, символически предстающего курильщиком, – участником некого языческого священнодейства, вполне соответствующего ностальгированию.

Мотив курения, заменяющий горение и в то же время сохраняющий смысловую цепочку, связанную с огнем и жаром, может акцентировать тему метаморфоз, колдовства, гадания о прошлом и будущем, а в подтексте – и творчества. По наблюдениям К. Богданова, в западном мире «характерный пример знакового курения – демонстрация женской эмансипированности» [3, с. 327-328]. Более того, при совмещении противоречивых нарративов курение фиксирует символику свободы. Такой семиотический аспект, связанный с «зажженной сигаретой», актуализирует значимые подтексты в стихотворении А. Петровой.

Культурный контекст курения представляет сигареты атрибутом Кармен, воплощающей страстность. Как известно, «героиня новеллы П. Мериме и оперы Ж. Бизе работала на севильской табачной фабрике, где “papelitos” изготавливали вручную» [2, с. 17]. Парадокс Кармен еще заключается в том, что ее художественная генеалогия отсылает к Земфире – героине поэмы «Цыганы» А. С. Пушкина. Как известно, П. Мериме переводил ряд произведений А. С. Пушкина, среди которых были и «Цыганы». Так, пушкинист М. П. Алексеев в статье 1937 года отмечает, что «существует мнение, высказанное еще Г. Брандесом, а недавно подтвержденное и французским биографом Мериме, что одна из популярнейших повестей Мериме „Кармен“ написана под заметным влиянием пушкинской поэмы „Цыганы“…» [1]. Такая преемственность пушкинской Земфире роковой цыганки, созданной фантазией П. Мериме и получившей новую жизнь в опере Ж. Безе, семиотическое взаимоотражение героинь, возможно, объясняет факт необычайной популярности в русской культуре Кармен.

Для А. Петровой в книге стихов «Только деревья» важен образ цыгана, видимо, наследованный от русской культуры как знак творческой свободы, а главное, подразумевающий судьбу эмигранта. По замечанию С. Сандлер, «… неспроста на страницах книги часто появляется цыган: с этим образом традиционно связан мотив кочевой жизни, в которой никакое место не ощущается как свое, как родной дом. <…> у Петровой <…> ее цыгане куда более настоящие, чем известные романтические образцы Мериме или Цветаевой» [12, с. 11]. Обращая внимание на предложенное С. Сандлер столь концептуальное размежевание осмысления цыганских мотивов классиками XIX и XX веков с поисками современного поэта-эмигранта, стоит предположить и возможность альтернативного взгляда на данную проблему. Таким ракурсом представляется попытка выявления скрытого присутствия Кармен в анализируемом стихотворении А. Петровой, включающем также и память о лирических воплощениях роковой цыганки в интерпретации некоторых поэтов Серебряного века, в частности – упомянутой М. Цветаевой и А. Блоком, создавшего наиболее последовательный миф о русской Карменсите.

В самых различных, и порой, даже взаимоисключающих интерпретациях Карменсита предстает неизменным воплощением рокового начала, причем как для своих избранников, так и для себя. Оперная ипостась Кармен высвечивает некую театральность и даже мистериальность лирического сюжета, связанного с ней, метафорически обыгрывающего путь души. В восприятии фантазией спектакля как искушения, по наблюдению Ж. Старобинского, «…канатную плясунью легко сменит театральная актриса или певица» [13, с. 526], причем, такая женщина неизменно «обладает величайшим потенциалом метаморфоз, связанным с ее гибкостью…» [13, с. 527]. Образ femme fatale по своей специфике не лишен не только амбивалентности в целом, но и непосредственно андрогинности, что во многом сближает его с цирковой, магической, даже трикстерской, протеической природой.

Как кантробандистка Кармен предстает героиней дороги, становясь своего рода близнецом лирического «я» А. Петровой. М. Тростников акцентировал своеобразие семиотической рецепции Кармен в культуре. Онеричность, разные лики свободы и призрачность рая, «причудливо переплетаясь, противопоставляясь друг другу, так и самим себе, в результате сливаются в едином образе <…> – образе Кармен» [16, с. 676]. Такой ракурс взгляда на Карменситу открывает помимо поливалентности, заданной множеством трактовок, еще один важный аспект. Фатальная героиня символически воплощает ностальгию. В стихотворении А. Петровой на уровне подтекста Кармен предстает путеводной звездой и вместе с тем искусительницей, увлекающей в путь, который оказывается самоцелью существования. Ностальгия же настигает эмигранта, становясь его искушением, спутницей, отрадой и призмой взгляда на мир. Именно таким ракурсом становится славянское чувство Италии. Персонификация ностальгии в образе роковой женщины, при этом не лишенной трикстерских черт, вполне отвечает духу

метаморфоз, который в своем тексте акцентирует А. Петрова как важную составляющую проходимого пути в обретении себя в новом месте жительства – итальянском мире.

Стихотворение «Ночь здесь и там. Туман. Огни грузовиков…» можно декодировать в читательском восприятии и как любовное послание, чему не противоречит обращение «моя звезда». При таком прочтении текста возникает излюбленная А. Петровой неоднозначность: размывается гендерная идентификация: и не ясно, стихотворение написано от лица женщины или же от мужчины. Для А. Петровой характерны подобные эксперименты с гендерной идентификацией, что проявляется в виде авторской редакции близнечного мифа о брате и сестре, ощущающих взаимное притяжение и подменяющих друг друга в текстах «Только деревьев». Также, до конца не прояснено, кто именно явлен объектом страсти и коммуникантом лирического «я», который поэтически назван «моя звезда». Данный адресат принципиально может иметь кодовые стратегии идентификации. Видимо, для А. Петровой важно моделировать ситуацию неоднозначности, побуждающую читательское восприятие подыскивать самые различные ипостаси вышеназванного обращения и так пытаться приблизиться к некой тайне.

Объект восхищения, к которому лирическое «я» в стихотворении А. Петровой обращается с практически заклинательной формулой: «Кури, кури, моя звезда», в авторской мифологии с помощью экстатичного чувства наделяется статусом своего рода божества или музы. С точки зрения С. Бойм, «тоска о товарище по ностальгии, а вовсе не тяга к родному ландшафту» создает необходимую почву для виртуального романа «между двумя “внутренними иммигрантами”, ощущающими себя изгнанниками на родной земле» [4, с. 53]. Подобный контекст обретения символического родства, даже близнечности, присущ авторскому мифу А. Петровой. Помимо обыгрываемого в книге стихов «Только деревья» образа брата-близнеца, показательна заданность адресата или же автообращенности стихотворений, что позволяет прочитывать каждый поэтический текст данного периода как своеобразное лирическое послание.

Одним из предполагаемых адресатов может быть выдающийся поэт-эмигрант М. Цветаева – вдохновительница и, своего рода, путеводная звезда для лирического «я». Значимость поэтического наследия М. Цветаевой для А. Петровой несомненна. Свою книгу стихов, посвященную итальянским и римским реалиям нового места жительства, А. Петрова назвала «Только деревья», в чем явно прочитывается не только отсылка к знаменитому цветаевскому циклу «Деревья», но и скрытое посвящение одному из любимых поэтов-предшественников. Как известно, М. Цветаева была запойным курильщиком, и, что еще более важно, включила подобное самовосприятие в свою лирику. Достаточно вспомнить ранние, но ставшие хрестоматийными строки: «В вечном дыме моей папиросы» (из стихотворения 1913 года «Вы, идущие мимо меня…»). Поэтизированный образ курящей и в определенном смысле андрогинной женщины воплощает в семиосфере лирического сюжета А. Петровой силу поэтического дара и накал страстей.

Тема сгорания и творческого горения также задает перекличку с наследием М. Цветаевой, отсылая к стихотворению «Что другим не нужно – несите мне…». Следующие цветаевские тематические блоки из вышеупомянутого поэтического текста: «Всё должно сгореть на моём огне!» и «Высоко несу свой высокий сан – // Собеседницы и Наследницы!» формируют своего рода подстрочник стихотворения А. Петровой. Так, на уровне подтекста отыгрывается авторское стремление быть со своей стороны достойной «собеседницей и наследницей», приближаясь не только к мощному цветаевскому дарованию и накалу страстей, но и находясь в диалоге с мировой культурой, в первую очередь, с русской и итальянской.

Тема звезды, «поджёгшей», также заставляет вспомнить «горячие звезды» из лирики М. Цветаевой («Что горячи – над головою – звезды…»). В цветаевском поэтическом дискурсе достаточно упоминаний звезд как воплощения не только

совершенного, божественного и недостижимого, но и неизменно призывного, вдохновляющего и соответствующего жару души. М. Цветаева не только поэт-эмигрант, что созвучно жизненным реалиям самой А. Петровой, но и певец движения, бега, перемещения в пространстве, что было проявлено в цветаевском творчестве столь ярко и последовательно, как ни у одного представителя Серебряного века. Цветаевская траектория движения в лирике явно близка А. Петровой и носит для последней знаковый характер, задавая различные важные переклички с цветаевским творческим и даже, в некоторой степени, ментальным наследим. В то же время цветаевским кодом в подтексте стихотворения А. Петровой представляется соотношение сигареты со значениями свободы и пассионарности, в частности самой М. Цветаевой, как и излюбленной героиней цветаевской лирики – Кармен.

В контексте эмигрантской самоидентификации лирического «я» А. Петровой вспоминаются Овидиевские исповедальные стихи о своей обездоленности вдали от Рима и от этого лишенности путеводной звезды. Данные переклички с Овидием в славянском культурном универсуме весьма показательны для эмигрантской ментальности во внешних и внутренних проявлениях. Ж. Старобинский, осмысляя овидиевское прощание с Римом в «Скорбных элегиях», характеризует эсхатологичность эмоциональной сферы древнеримского поэта-изгананника, отмечая интенсивность ностальгии, сопоставимой «с чем-то гораздо большим, нежели чувство потерянности на чужбине» [14, с. 275]. Исследователь акцентирует овидиевское ощущение без-звездности, резюмируя, что «этимологически desiderium, скорее всего, отсылает к sidus, то есть звезда» [14, с. 274]. Показательна связь тем путеводной звезды и божественного благословения, а также ощущение утраты данной перспективы ностальгиком. Овидий стал первым поэтом, воспевающим свое изгнание и скорбящим о покинутом мире – в данном случае, Риме. Отсылка к овидиевскому эмиграционному опыту открывает связь темы путеводной звезды с мотивами метаморфоз, определяющими меняющиеся статус и самоощущение потенциально трансгрессивного сознания, которое вполне может быть соотносимо с феноменом поэта-эмигранта.

Так как авторская адресация «моя звезда» принципиально не прояснена и даже поливалентна, можно предположить и своеобразное автообращение. В соответствии с замыслом книги стихов «Только деревья» братом-близнецом лирического «я» предстает сам «растрепанный сборник» (Ср. «Кто узнает в лицо тебя, милый близнец…»). При такой авторской установке строки «Кури, кури, моя звезда» могут прочитываться как обращение сборника к своему автору – женщине-поэту. Строки «поджёгшая меня ушедшим летом» могут декодироваться как возникновение замысла и предчувствие осуществления будущей книги стихов, и как сожженние черновика, реализовав, тем самым, булгаковский завет о том, что «рукописи не горят». Тема сжигания – знаковая как для русской литературы, так и для древнеримской.

Так Овидий, готовясь к предстоящей ссылке в Томы, сжигает свою знаменитую поэму «Метаморфозы». М. Гаспаров отмечает, что из-за опалы и предстоящей ссылки «Овидий считал себя погибшим. Он пытался покончить с собой – его с трудом удержали друзья. Он в отчаянии бросил в огонь почти законченные «Метаморфозы» <…>, и поэму удалось потом восстановить лишь по спискам, оставшимся у друзей» [6, с. 450]. Сгорание написанного и возрождение к новой жизни – мотивы анализируемого стихотворения А. Петровой, которые обыгрывают идею превращений и трансформаций – центральную тему овидиевских «Метаморфоз».

Психотип поэта-эмигранта культурологически ориентирован на овидиевский опыт изгнанничества и последующую ностальгию. В данном плане А. Петрова скорее следует традиции, чем разрушает данную тенденцию. При этом каждый лирический сюжет книги стихов «Только деревья», не исключая анализируемое стихотворение, представляется своего рода серией метаморфоз, повторяя в этом интенции знаменитой поэмы Овидия. В поэтическом мире А. Петровой не избегают метаморфоз и трансформаций ни лирическое

«я», ни окружающая реальность Рима и, шире, всей Италии, проявлением чего становятся и векторы движения.

В ходе анализа были выявлены закономерности, определяющие семиосферу лирического сюжета стихотворения А. Петровой «Ночь здесь и там. Туман. Огни грузовиков…». К таким доминантам следует отнести представленные в тексте векторы движения. Путешествие по территории Италии способствует познанию мира нового места жительства и ощущению перемещений как экзистенциалов, определяющих своеобразие личности автора. Курение в соответствии с семиотическими кодами реализует движущую силу воображения и ностальгии. Персонификацией процессов курения и ностальгирования становится образ роковой Кармен. Трансгрессивный статус лирического «я», наравне с обозначенными направлениями пути, позволяет выявить в нем трикстерский потенциал и квалифицировать как героиню дороги. Творческий замысел А. Петровой отличает высокая степень интертекстуальности, способствующей расширению круга актуализированных в тексте смыслов. Значимы отсылки к наследию выдающихся поэтов, переживших в той или иной форме изгнание и созвучных А. Петровой особенностями мировосприятия. В частности, анализируемый поэтический текст содержит аллюзии творчества и жизненного опыта Овидия и Марины Цветаевой. Вышеотмеченные образы эмигрантов-предшественников включаются А. Петровой в семиосферу лирического сюжета как варианты своеобразия пути, трансгрессивности сознания, возможности самопознания лирического «я», вписываясь в модель «славянского чувства Италии».

Литература:

1. Алексеев М. П. Пушкин на Западе. *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии.* М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Вып. 3. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v37/v372104-.htm
2. Богданов И. Дым отечества, или Краткая история табакокурения. М.: НЛО, 2007. 280 с.
3. Богданов К. А. Повседневность и мифология. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 416 с.
4. Бойм С. Будущее ностальгии. М.: НЛО, 2019. 680 с.
5. Венцлова Т. Бродский много и серьезно думал о смерти: [интервью]. *Культура*. 2007. № 2. URL: http://noblit.ru/node/1336
6. Гаспаров М. Л. Овидий в изгнании. *Избранные статьи*. М.: НЛО, 1995. С. 440-471.
7. Ермошина Г. Внутри чужого наречья. *Знамя*. 2001. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2001/5/aleksandra-petrova-vid-na-zhitelstvo.html
8. Леви-Стросс К. Мифологики: в 4 т. Т. 2.: От мёда к пеплу. М. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. 442 с.
9. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство – СПБ, 2004. С. 150-390.
10. Марлан Д. Эмблемы пустоты: курение как образ жизни в фильме Жана Эсташа «Мамочка и шлюха». *Smoke. Всемирная история курения*. М: НЛО, 2012. С. 341-353.
11. Петрова А. Только деревья. Третья книга стихов. М: НЛО, 2008. 62 с.
12. Сандлер С. Поэт как перемещенное лицо: предисловие. *Только деревья*. М: НЛО, 2008. С. 5-12.
13. Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца. *Поэзия и знание: История литературы и культуры*: в 2 т. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 501-581.
14. Старобинский Ж. Чернила меланхолии. М.: НЛО, 2016. 616 с.

15. Тамарченко Н. Д. Трикстер. *Культурология. Энциклопедия*: в 2 т. Т. 2 / [глав. ред. С. Я. Левит]. М.: РОССПЭН, 2007. С. 730-734.

16. Тростников М. От Декаданса к Авангарду – поэтологический очерк европейского менталитета XX в. *Семиотика и Авангард: Антология* / [под общ. ред. Ю. С. Степанова]. М.: Академический Проект; Культура, 2006. С. 675-692.

17. Фокина С. А. Ностальгия в авторском мифе поэта-эмигранта Александры Петровой. *Вчені записки таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Сер.: Філологія. Соціальні комунікації. 2019. Т. 30 (69). № 4. С. 161-166. URL: https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.4-1/30

18. Фокина С. А. Интерпретация «психейного сюжета» в эротическом дискурсе Александры Петровой. *Південний архів*. Сер.: Філологічні науки. 2020. Вип. LXXXII. С. 40–44. URL: https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2020-82-6

19. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.

20. Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества. *Современный городской фольклор* / [отв. ред. С. Ю. Неклюдов]. М.: РГГУ, 2003. С. 34-85.

21. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. *Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское*. М.: Ладомир, 2000. С. 21-124.

КОМПАРАТИВИСТИЧЕН ПРОЧИТ НА ЕЛИН-ПЕЛИНОВАТА И БОДЛЕРОВАТА ПОЕЗИЯ В ПРОЗА

Александър Христов
аспирант
E-mail: aleksandarhrhristov@gmail.com
Научен ръководител – проф. д-р Михайлов Д.
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“
гр. Велико Търново, България

Елин Пелин и Шарл Бодлер превеждат текстове на Едгар Алън По. Отвъд преводната им дейност сякаш трудно се откриват връзки между техните творби, но различни историци на литературата откриват известна близост между поезията им в проза. Габриеле Тиман например отбелязва, че «между прозаичните стихове на Бодлер и Елин Пелин може да се установи голямо сходство в избора на стилистичните средства и в обработката на някои теми» [1, с. 118].

Приликите се дължат не само и не толкова на стилистичните средства, с които двамата автори си служат, колкото на темите на произведенията им. Вътрешно-семантично приближаване се дължи по-скоро на начина, по който идеите се експлицират. Отделна тема е чий превод на Бодлеровата поезия в проза е разпространяван, как се възприема в българското следосвобожденско литературно пространство, как е „адаптиран“ лексикалният пласт [2, с. 7-9]. Тук е уместно да се визира най-вече преводът на Иван Радославов от 1910 г. Вероятно той е познатият на Елин Пелин.

Не липсват различни текстови съвпадения, които провокират да се мисли за индиректно, ако е възможно да се отсъди, препращане на българския поет към произведения на френския. Така например в поемата в проза «Въжето» Шарл Бодлер приканва читателя да се запознае с «малка повест, в която аз тъй странно бях мистифициран с най-естествената илюзия» [3, с. 60], докато в «Прозорците» четем: «аз създавам повестта на тази жена, или по-скоро нейното житие и понякога плача и си го разказвам« [3, с. 72]. Както съвсем ясно проличава, думата «повест» не е използвана, за да посочи литературен жанр. По-скоро с нейното споменаване се маркира асимилация на форми и на речеви навици, умението да се разказва, привичната на човека способност да измисля. Привличат се редица творчески интенции, които се усвояват по протежението на

«Малки поеми в проза». Далеч по-късно, през 1928 г., в «Малка повест», във финалния, заключителен текст от цикъла «Черни рози» на Елин Пелин, се поставя реторичният въпрос: «Кой ще разправи повестта на тая къща?» [4, с. 74]. Състоянието на къщата е предадено в предходните редове на художествения текст. Така, докато Бодлеровите творби размиват границите между измислено и действително, илюзорно и създадено, между жанрово различимо и неидентично, то «Малка повест» не проблематизира обозримото, приема го за органично отражение на минала история – история за погубената любов, която така и не се „разказва", за загубата, която може само да се оповести. Корелациите между загубата и тревогата, безпокойството от нейната възможна проявеност са сред идейните основи на модерността [5, с. 10-100]. С други думи, общото между текстовете се открива най-вече в акта на вникване в съзряното.

Цветан Тодоров изяснява ролята на антитезите и неотменимостта им при изграждането на поетическото и при Бодлеровите текстове [6, с. 9-10]. Следва да се отбележи, че опозиционното пронизва и различни семантични слоеве на Елин-Пелиновите произведения. Тъй като и в други жанрове, в които двамата класици творят, може да се наблюдава контрастиране, то едва ли проявите на смислово опониране са следствие от жанровите характеристики на поезията в проза. Те са иманентни за методите за опоетизиране в техните произведения и намират израз с въвеждане на идея, последвана от нейния контрапункт.

При Ш. Бодлер красноречиви са моменти от рода на: «Може би нещастен смъртен, но щастлив художник е този, комуто душата гори от желание!» [3, с. 73], а при Елин Пелин може да се открие следното: »Душата тръпне плаха, свита, препълнена от страх, както нощта е препълнена с тишина. Искаш да пееш.» [4, с. 19]. Избрани са крайно «сбити» варианти, при които парадоксът от изказаното не е избегнат – парадоксът, шокът от несъответствието може да се открие неведнъж и неедностранно проявен в Бодлеровите, но твърде рядко в Елин-Пелиновите стихотворения в проза. В «Малки поеми в проза» (1868) и в «Черни рози» (1928) се наблюдават обаче редица разгърнати в текста (често те обемат цяла творба) пулсации на взаимопроникнати опозиции, които варират – от директно изведени до едва асоциативно доловими.

В «Лошият стъклар» на Шарл Бодлер например действеното се явява и дори се проявява като контратенденция на бездейственото и едва в края си текстът на френския поет разрешава още в началото въвлеченото напрежение (с хвърляне на саксия по недобрия стъклар). Така идейно и дори събитийно се алюзира за «опакото» на деятелността, за нравствено нездравото. Въпросът дали не следва да се има предвид моралното в делата и как липсата на нравственост и смисъл може да проектира недоброжелателност остава обърнат към читателя.

В Елин-Пелиновата творба «Забравена песен» споменът е раздвоен. Помни се съществуването на песен, но и не тя самата. С финалните редове се достига до идеята, че освободеният от грижи и предразсъдъци човек, но и прекрачил в смъртта, ще може да чуе забравеното. Изгражда се алюзия за незапомненото, непонятното, недостижимата мелодия, изкусните думи, които нямат място в съзнание, оковано от ежедневното и едновременно – те са част от ритъма на битието.

Възможно е да се констатира, че се наблюдава извеждане на основната тема още при заглавията и съотнасяне на текста към нея, непрекъснато обръщане към началото, синтезиране на събитийността – за да се развие не в разказен вид, а в идейно-емоционален. С други думи, изглежда логично да се мисли, че в дотук споменатите стихотворения в проза се проявяват жанрово доминантни белези. Белезите показват авторово отношение към дифузирането на различни художествени форми. И Бодлер, и Елин Пелин тук явно изреждат, дават «примери», допълват, включват епизод, «ограничен» до есенцията си.

Факт е, че българският и френският класик прескачат «от жанр в жанр: поезия, есе, литературна критика, художествена критика» [7, с. 90] в отделни периоди от творчеството

си. При двамата се забелязва склонност към писане на сатира. Прилики като посочените могат да се намерят при множество писатели. Обединителното е предпоставката да се създадат и произведения в жанра поезия в проза, да се потърси различното и по-скоро модерното, което позволява изначалната им писателска и полифонична рефлексия да се реализира нееднократно. Различното не е в избора кои реалии и епизоди да бъдат въвлечени, а по-скоро с каква «положеност» да бъдат синтезирани и охудожествени. Под положеност следва да се разбира семантичният обсег на творбата, идейните преноси, с които смисълът се представя пред читателя, разгърнати чрез сблъсъка между тенденциите в текста. Противопоставянията «на възвишеното и гротескното, принудителното и внезапното събиране на високи чувства и покорните предмети на ежедневието създават силата и непосредствеността на неговата (на Бодлер – б. м., А. Х.) поезия» [8, с. 254]. Така дори и «взаимопроникването на ониричното в ежедневното, както и на обикновеното в необичайното, произвежда в града постоянно изразходване на енергия» [9, с. 94].

Не липсват антитези и оксиморони. Откриват се и при Елин Пелин, но в «Черни рози», дори и тогава, когато изобразява безизходицата, кошмарното или смъртта, не се «афишира» гротескното, не се предава с хипербола, не се шокира и не се естетизира демоничното. Достатъчна е само алюзията или нерешимата парадоксалност (ако не споменем отделни, невключени в Елин-Пелиновата книга произведения като «Карнавал»). Докато при тематизиране на ониричното се проявява открито раздвояване: лирическият аз или си представя, или се наблюдава отстрани. Причината за отликите обаче може да се търси и другаде.

«Шарл Бодлер е типичен артист, както е верен син на парижката бохема» [3, с. 2] – изтъква неговият преводач Иван Радославов в предговора си към изданието на «Поеми в проза» (1910) на български език. Предговорът явно съчетава биографичното с аналитичното. С него първо читателят се въвежда в Бодлеровия поетически свят, после се дават и предпоставки за задълбочен прочит. Може да се мисли, по същата логика, за бохемството на Елин Пелин около хумористичния кръг на българановците, но едва ли ще е ползотворно социокултурните ситуации, в случая – твърде различни, да се превръщат в нарочни етикети. Споменаването на биографеми като „бохемството“ обаче е важно, тъй като сигнализира за творчески продуктивната среда, в която битува писателската личност, за предпочитание при създаване на текстове, за нов и различен тип среда – градската. Париж е своеобразен и чест персонаж в «Малки поеми в проза», докато София се споменава (рядко, често индиректно) в «Черни рози».

Ключовата отлика обаче произтича не само от обстоятелства, опит, стил. Тя се открива в различието помежду Бодлеровия фланьор и Елин-Пелиновия лирически говорител. В. Бенямин пише, че фланьорът «обича самотата, но я предпочита в тълпата» [10, с. 50]. В написаното се открива идеологическата предпоставка на критика и едновременно – то е важна стъпка за осмисляне ролите на лирическия аз в Бодлеровата поезия. Следва обаче да се уточни, че като фланьор се определя или само проява на говорителя от избрани творби, или същността му: как той си «измисля» града – сам «измислен» от него по протежението на цялата поезия на френския поет. Терминът служи повече да свърже предходниците на Бодлер (особено от популярните по неговото време физиологии) с лирическия му говорител, а далеч по-малко да характеризира специфичното. Факт е, че в «малките» поеми човекът и (през и в неговото съзнание) градът непрестанно се създават взаимно. Започват да се изменят порядките, навиците, фантазиите и бляновете, засилва се отчуждението, градът расте.

Повече от половин век по-късно и вече в българската литература, Елин-Пелиновият говорител е в единение с природата. Той е сам, когато любовта се е превърнала в тъга, сам в бурята, докато не се появи неговото куче, сам застава през безполезната чешма, но противоречиво – не е сам в смъртта си – следва го несретата, завръща се забравената песен. Той не познава тълпата. Изключение е «Една крава». Произведението напомня за ироничното Бодлерово «Шегобиец», но и видоизменя «празничното опиянение от един

голям град» [3, с. 9] във възхищение от царя. Магарето, на което във френското стихотворение в проза шегобиецът пожелава щастлива нова година, сякаш приема «формата» на крава, която вместо в очакване появата на владетеля, гледа зелената трева, до която иска да достигне. Не става дума за директна трансформация, а по-скоро за въвличане на същия код за моделиране на поетическата събитийност и през нея – на посланието и на художествената действителност.

Разглежданите два цикъла водят до трайно чужди, диференциални помежду си художествени действителности. Общото се дължи на жанра и на друга, втора характеристика на говорителя, свързана с предходната и с нейните проявления, а именно: да наблюдава, да съзира и да извлича, да е в двойствен диалог със средата. Дали заради, или по-скоро след, модерната модификация на фланьора като ролева натура, лирическият говорител от поезията в проза ще се представя пред читателя като аз, който «борави» със сетивата си и пречупва света през съзнанието си (както личи и от «Шегобиец», и от «Една крава»). В «малките» стихотворения в проза (с размяната на погледи например) възприятията на лирическия говорител определят съзряното и водят към неговото послание.

Докато перифразира, Радославов всъщност онагледява как се «вижда» и как се желае да се «провиди» (и при двата цикъла): «Опивай се, стреми се към неизвестното, към мечтаното, измъчвай се над вечните и проклети въпроси, решавай ги, след като хиляди пъти си ги решавал – ето тайната на всяко истинско изкуство» [3, с. 3]. Стремежът се онасловява в Бодлеровите и в Елин-Пелиновите стихотворения в проза. Опиянението обема желанието за всеобщо щастие («Чучулига»), интензивното напрежение в човека на изкуството («Изповедта на артиста»), битуването с химерното («Иманяри», «Всякой с химерата си»). То е многогласно. Както френският поет пише (или както сякаш двамата поети желаят), кой от нас не мечтае за «поетическа, достатъчно гъвка и достатъчно капризна, музикална и без рими проза, приспособима към лирическите движения на душата, към вълнообразните форми на бленуването, към ненадейните пориви на съзнанието» [3, с. 6]. А цитираните негови думи са включени в писмо до Арсен Усе. Те съпровождат както френското, така и българското издание (от 1910 г.). Те са превърнати в рамка и в предговор, при който не само жанрът, но и интенциите на поета са измамно изразени – измамно, тъй като проличава и авторовото желание да се представят произведения, които нямат за цел да разказват заради самото разказване, не са поставени в строфи и в рима, носят новото, модерното в себе си, носят парадокса на названието в същността си. Едва ли гениалният поет не съзнава, че си служи с предпочитан от него механизъм за лирическо пораждане, за идейно контрастиране – парадокса, с който ще създава смут и ще провокира читателя. Преди да се провери, да се уточни или да се развие и допълни посоченото, нека да се добавят следните няколко момента.

Първо, писмото до Арсен Усе се печата като «въведение» в «Поеми в проза», а Елин-Пелиновият предговор към «Пепел от цигарите ми», без да заимства, без да напомня на предходния, е също толкова ролеви, наситен и провокативен. Началото на Бодлеровата поема в проза «Една героична смърт» прозвучава като предшественик на предговора от сборника «Пепел от цигарите ми» с изречения като: «Фанчуло беше комик и близък приятел на принца. Но за хората, обречени по положение да изобразяват комичното, сериозните неща имат някаква фатална привлекателност» [3, с. 49]. На подобен амбивалентен комик е посветено непубликуваното приживе на Елин Пелин «Аркашка». Така при «Аркашка» се стига до: «Изкуство! Идеал! Какво небе! Опиянение! » [13, с. 215] – в превода на «Опивай се! » откриваме поантата: «Опивай се непрестанно! с вино, поезия или добродетел, както обичаш» [3, с. 70]. Не изглежда погрешно да се заключи: авторът на «Черни рози» и «Аркашка» познава, чете поемите на Бодлер.

Второ, името и поезията на френския поет са познати на български език от началото на миналия век. Тук ще се пропусне изброяването на факти. След излизането на книгата с преведения от Иван Радославов цикъл «Поеми в проза» и дебата около

Тургеневите стихотворения в проза, може да се твърди, че чуждите образци в жанра намират явни продължители. Писането на творби и преди излизането на Бодлеровата книга показва, че поетите познават текстове в превод (на български или на друг език) и/или в оригинал.

Трето, няма да се претендира, че се представя публикуваната през 1910 г. френска книга в пълнота, че се осъществява откривателски прочит. Цели се тя да се разгледа само и единствено спрямо поезията в проза на Елин Пелин.

Четвърто, едва ли може да става дума за «жанрова чистота», като се има предвид, че Бодлеровите творби спомагат за формирането, установяването на жанра във Франция, но и в България и света, а едновременно с нееднородността си задават начална представа за поезия в проза. Още повече, творците, които пишат стихотворения в проза допълват жанровата «картина», като развиват нейната полихроматичност. А Шарл Бодлер на места, далеч по-явно от Елин Пелин, присъства към сюжетиране, към премоделиране на «повествование». С демотивиране на логиката и рационалността, но и с неподражаеми метафори (понякога разширени с аналогии и асоциации) отнема от «разказното» и все пак предпочита да наслагва, да споменава уж случайни епизоди, при които няма нищо случайно, преди поантата да свали «маската» на нарочния псевдоразказ.

Да вземем например «Двойната стая». Текстът е избран, тъй като не е от случаите, в и при които се изпада в крайна форма на изведеното, но все пак тенденцията ясно личи. Заглавието само подсказва, че стаята е двойствена. Постепенно лирическият говорител я разпознава като своя. В първата идейна рамка се сливат представите за общо, социално, но и чуждо, лично, субективно, преживяно; алюзира се за човешката склонност чуждото да е мислено като непристъпно, райско. Едновременно действа и втора идейна рамка: за вечността и времето, за техния безконечен сблъсък. Вечността е идеалът. Времето е вечен владетел, узурпатор. Върху двете «рамки», явно двойствени сами по себе си, се наслагват различните им вариации, с които се постига внушението, които подчертават емоцията и които се отнасят до идеално-далечното или до близко-ежедневното:

«Туй което наричаме живот, даже в неговото най-честито изражение, няма нищо с този възвишен живот, който узнавам сега и който вкусвам минута след минута...»;

«Тази кочина, този приют на вечна скука, е моя. Ето глупавите и прашни, изтъркани мебели; угасналата печка, изцапана от храчки, тъжните прозорци...»;

«Или съдебния пристав идва да ме измъчва в името на закона; или безсрамна проститутка иде да ми се оплаква от своята мизерия и да прибави към тривиалността на своя живот мъките на моя; или пък разсилния от някоя редакция на списание иска продължението на някакъв ръкопис» [3, с. 10-12].

Последният цитиран откъс илюстрира тенденцията наченки на сюжетиране (характерно по-скоро за разказа) да се редуват, да се прекъсват дотам, докъдето от тях се извлича неизменното. Явлението се открива и при Елин-Пелиновите творби «Анемичната книга» и «Старият град», но в и при «Черни рози» няма да открием част от «страничните» персонажи от Бодлеровата поезия в проза, няма да намерим реторически маркирани дисфемизми, които да са в контраст с бленувано-мечтателното от предишен или последвал момент. Така идейно-емоционалният пласт се интегрира без резки смени (например на красивото в некрасиво, на етичното в неетично), без наситени парадокси, както и без нехармонизирани в художествения текст сблъсъци. Изброените начини за интегриране се откриват в «Малки поеми в проза». При родния писател читателят е подтикнат да се идентифицира с лирическия говорител чрез редица текстови механизми (например с ти-формата при «Неизвестното», с обговаряне на писмо в «Скорците»). В произведенията на Бодлер читателят е «поканен да размести приетите семантични и когнитивни опозиции» [17, с. 278]. Усилията на лирическия говорител (ако изменим тук становището на Сартр, отправено по-скоро към поета) са «да завладее себе си, във вечното си „различие“, да осъществи своята Другост, отъждествявайки се с целия свят» [18, с. 125]. Отликите между двата цикъла, «Черни рози» и «Малки поеми в проза», произтичат

от отъждествяването. Френските творби са насочени към демаскиране и разкриване на градското, размножено в неговата сложност, с празника и с делника на жителя. Българските се обръщат към градското, но се търси и пряко общение с природното, с неизменното в човешкото битие. Говорителите от произведенията се устремяват да уловят вечното, но все пак се отъждествят с твърде различни (или различно възприети) «пространства» на съществуването.

Откриват се и произведения, при които може да се мисли за по-директно и по-силно поетическо приближаване. В «Заливът» на Бодлер изображението се фокусира върху пристана. «Стройните форми на корабите, хармонично люлени от морските вълни, поддържат в душата вкус към ритъм и красота» [3, с. 77]. Пристанът е място за отмора на уморената градска душа, както брегът е място, от което се съзерцават вълните в «Леките морски вълни» от «Черни рози». В и при Елин-Пелиновото стихотворение в проза лирическият говорител е и поет. Той общува с морето. Вълните «проговарят» на поета. Проговарянето е изразено посредством диалог (по подобие на Бодлеровия от «Странник»). В «Заливът» човекът е поканен да се наслади на бездействието си, без да съзерцава или да пожелава.

Лирическият говорител от Бодлеровото произведение «Всякой с химерата си» достига до апатия. Достига до нея в края на текста. «Иманяри» на Елин Пелин може да се постави до посочената творба заради начина, по който се тематизира тайнственото, заради хората, осъдени да се надяват и да търсят неизвестното щастие, но приликите приключват дотук. Във френската поема в проза хората носят химерите, не знаят накъде са поели, не осъзнават, че не знаят. В творбата от «Черни рози» присъства персонаж, който уж знае, който ръководи и говорителят не е индиферентен. Бодлеровото се прокрадва обаче в наричането на мечтата упоителна, в иманярите, изгубили границата между измама и истина, между разум и фантазия. Химерата се персонифицира така, както и несретата или сиромашията в художествени текстове на Елин Пелин. Всъщност и двамата поети «персонифицират» емоции, чувства, състояния.

Освен че персонифицират, понякога прибягват и до констатации, видни най-вече при поанти като следната от «Мечти» на Бодлер: «И защо да реализираме мечтите си, когато мечтата е сама по себе цяло наслаждение» [3, с. 45]. Докато финалът на «Иманяри» на Елин Пелин е: «Ще бъдат ли щастливи така тия хора, когато утре намерят богатството и изгубят прекрасната и опоителна измама» [4, с. 23]. Не може да се пренебрегне родството на идеите, но до тях се достига след твърде различни текстове.

Бодлеровите съждения оставят отпечатък в Елин-Пелиновата поезия в проза, въпреки че природното, колкото и да не липсва в «Малки поеми в проза», при «Черни рози» е изобразено в функционалната си полифония. Така например първите редове от френското «Всякой с химерата си» отвеждат към началото на българското «Чучулига», т.е. към текст, в който щастието е недействително, но птицата отлита, устремена е към него, за да го дари на хората.

Изречението на Бодлер гласи: «Под едно огромно сиво небе, сред едно прашно поле, без път и без трева, дето не растеше даже ни бодил, ни коприва, аз срещнах много хора, които вървяха приведени» [3, с. 12-13]. При Елин-Пелиновия текст вече е: «В полето, по пътищата и по нивята имаше много хора и всички говореха за своето нещастие, и всички бяха недоволни един от друг» [4, с. 47]. Впоследствие в «Чучулига» се проследява издигането и фаталния край на птичия полет. Очевидно се въвлича ситуацията, която не толкова напомня за понеслите химерата на гръб, а отправя химеричното в мечтателното, поставя го в изцяло нов смислов план, емоционално го реформира в търсене на другост и в опит за постигане. Може да се заключи, че читателската памет на Елин Пелин пренася и адаптира идейно завършени фрагменти.

Вероятно така българският писател създава и стихотворението си в проза «Орисници». Като следа от «Даровете на феите» на Шарл Бодлер може да се възприеме само типа ситуация. В родната творба орисниците вече се завръщат (а така сякаш

«дописва» едноименната Петко-Тодорова), докато в преводната: даряват на детето да се харесва и иронизират човешката неспособност да се оспорва неоспоримото. Женските същества и при двете произведения са или вечно млади, или вечни старици, като че крайностите определят и как ще се орисва. Краят в стихотворението в проза на Елин Пелин напомня на края при Бодлер, но вместо въпрос се изрича сентенция за страданието и извисяването на духа, с известна ирония.

Страданието се тематизира в творби като «Сиромашията» и «Кошмар» от цикъла «Черни рози». Несретата и бедността са антропоморфизирани в двете произведения. А в «Малки поеми в проза» недоимъкът се експонира в «Очите на бедните», «Играчката на бедния», «Бийте бедните». Забелязва се разгръщане на събитийността. Създава се противопоставяне (например между позлатената играчка на богато дете и плъха, с който си играе бедно дете). Така неусетно се налага и посланието. При Елин Пелин несретата е изживяна, смъртоносна. Тя е състояние. Неотделима е от човека.

Пренос на състояние (по-скоро през образност) може да се открие например в произведения като Бодлеровото «Изкушенията на Ерос, Плутус и Славата» спрямо Елин-Пелиновото «Неизвестното». Не са «заимствани» моментите: «фосфорно сияние излъчваха тези три лица, които по този начин, още по-ярко се открояваха на тъмния фон на нощта», «блестяща змия, която вдигаше глава нагоре и го гледаше с своите уморени и горящи, като живи въглени, очи» [3, с. 39], но могат да се приемат за препратка при срещнатата по време на мрачна разходка из гората на съзнанието змия с фосфорни очи в художествения текст от «Черни рози». Елин-Пелиновият «персонаж» помни и напомня за демоничното от поемите, като го въплътява мимоходом. Така писателят препрочита, префункционализира, борави с чуждото слово като с набор от традиционни възможности. Не имитира, не заимства, но отговаря. В диалога – запазва отличителното, своето.

Без да са еднотипни или идентични по характерология, диалозите на «Анемичната книга» например със «След полунощ», на «Старият град» с «Пътувайте!», на «Въпроси» с «Вежливият стрелец», всички те показват, че бодлеровското се интегрира като елемент (метафора, образност, начин за и на изобразяване – например при изреждането на реалии, в отношението към предметността), но и в същото време художествените резултати са различни.

Така например тирадата на лирическия субект от «Сред полунощ» за ужасния град и след разговори с писатели и редактори е изреждане, вписване на литературното в поемата. Типологично тирадата се родее с тъжния монолог на анемичната книга от едноименното стихотворение в проза на Елин Пелин. В Бодлеровата поема «Пътувайте!» краят е райски, далечен, там са и рисунките, там алхимици търсят границите на щастието; и те са в мислите на лирическия говорител. В «Старият град» от «Черни рози» пътуването пак е изобразено през съзнание; то е в съзнанието. Градът е далечен, какъвто е във френския текст «Any where out of the world».

Може да се продължи със съпоставителния прочит, но чрез представените примери може да се формулира изводът: Елин Пелин познава «малките поеми». При идентификацията на жанра се откриват общи белези (най-вече при моделирането на събитийността). Ако и началните, и финалните изречения в отделни произведения на двамата поети спорадично да са сродни, в «Черни рози» напомнянето за Бодлеровите поеми отзвучава като отговор-пренаписване. Още повече, въпреки че и двамата боравят с антитези, които изграждат редица техни текстове, стихотворенията им в проза са различават по изобразения поетически свят. Не се наблюдават стилови прилики, а лексикални съвпадения, за които следва да се мисли по-скоро като за елементи, които пронизват трансформационната памет на българския поет. Може да се заключи, че Елин Пелин не се насочва към конкретна чужда тема или към избрани «знаци», нито наподобява стил, нито заимства. Учил се е от Бодлер и от неговите образци. «Черни рози»

доказва, че «наученото» или възприетото рефлектира в отделни идейни и структурни приближавания до заветите на френския класик.

Литература:

1. Тиман Г. Към структурните и тематични особености на лириката в проза «Черни рози» от Елин Пелин. Литературна мисъл, XXXIX/XL год., кн. 2, 1997–1998. С. 116-123.
2. Аврамов Д. Въведение. Шарл Бодлер. София : Изток–Запад, 2010. 432 с. С. 7-9.
3. Бодлер Ш. Поеми в проза /пр. Иван Радославов. София : Балкан, 1910. 106 с.
4. Пелин Е. Съчинения. Т. 5. София : Хемус, 1942. 164 с.
5. Тейлър Ч. Безпокойството на модерността. София : Критика и хуманизъм, 1999. 114 с.
6. Todorov T. Poetry Without Verse. The American Poetry review. Vol. 34, No. 6, 2005. P. 9-10.
7. Барониан Жан-Батист. Бодлер. Велико Търново : Рива, 2011. 223 с.
8. Hiddleston J. A. Language and Rhetoric. Baudelaire and the Art of Memory. Oxford, New York, 1999. 328 p.
9. Chambers R. Daylight Specters: Allegory and the Weather of Time. An Atmosperics of the City. Baudelaire and the Poetics of Noise. New York, 2015. 190 p.
10. Benjamin W. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Translated from German by Harry Zohn. London, 1983. 178 p.
11. Няголова Н. Семиотика на града – погледът на Иван Радославов. Иван Радославов. 135 години от рождението на критика. ВеликоТърново : ДАР-РХ, 2015. С. 196-205.
12. Джамбазки Х. Сравненията в творчеството на Елин Пелин. Език и литература, XXIX год., кн. 3, 1974. С. 50-60.
13. Пелин Е. Аркашка. Събрани съчинения в десет тома. Т. 6. София : Български писател, 1958. С. 215.
14. Бодлер Ш. Вече! Художник, I год., кн. 3, 1906. С. 23.
15. Бодлер, Ш. Странник. Опивайте се. Художник, I год., кн. 19–20, 1906. С. 30.
16. Бодлер. Ш. Стихотворения в проза. Мисъл, XVI год., кн. 6–7, 1906. С. 445-449.
17. Fishelov D. Poetry and Poeticity in Joyce's «The Dead», Baudelaire's Le Spleen de Paris, and Yehuda Amichai. Connotations, Vol. 23.2, 2013– 2014. P. 262-279.
18. Сартр Ж. Бодлер. София : Лик, 1994, 136 с.
19. Ангелов В. Храмът на страстите. Първи стъпки на българската естетическа мисъл. София : Просвета, 2015. 252 с.

СЛОВ'ЯНСЬКА МОВА І ЛІТЕРАТУРА ТА ЇХ ВИВЧЕННЯ У ЗАКЛАДАХ СЕРЕДНЬОЇ І ВИЩОЇ ОСВІТИ

БОЛГРАДСКАТА ГИМНАЗИЯ И НЕЙНИТЕ ДВЕ БИБЛИОТЕКИ (1861 – 1882)

Татяна Караиванова
доктор по книгознание,
библиотекознание и библиография
E-mail: tan4akaraivanova@abv.bg
144 СУ «Народни будители»
гр. София, България

В средата на 40-те години на XIX век в Бесарабия, като административен център на бесарабските български села, израства Болград. Градът започва да се строи през 1823 г., когато са набелязани центърът и главните улици. За две десетилетия Болград се превръща в административен, икономически, духовен, образователен и културен център на бесарабските българи.

Кримската война (1853 – 1856) завършва с поражение на Русия и подписването на Парижкия мирен договор от 1856 г., съгласно който гр. Болград и 39 български села от Южна Бесарабия преминават към територията на васалното на Турция княжество Молдова, като българските колонисти запазват всички свои права, дадени от руския император. През 1857 г. за каймакам (държавен глава) на Молдова турският султан назначава своя висш сановник, българина от Котел, княз Никола Богориди (1821 – 1864). Бесарабските българи отправят прошение до княз Богориди да издаде указ за откриване в Болград на първата българска гимназия, което става с княжески Хрисовул (указ) на 10 (22) юни 1858 г. Няколко месеца след това Влашко и Молдова се обединяват в една обща държава –Дунавски княжества, която през 1862 г. получава името Румъния. Болград и селата попадат в молдовска, а след 1862 г. в румънска територия до 1878 г. [1, с. 29].

В Хрисовула името на първото българско средно училище е «Централно седемкласно училище в Болград» и така се изписва и в отчетите на гимназията до Министерството на просвещението в Букурещ, както и във всички други официални документи от 1858 до 1878 г. «Централно седемкласно училище в Болград» с патрон «Св. св. Кирил и Методий» е посочено в отчетните финансови документи, в някои статии в българската възрожденска преса, в произнасяните речи и т.н. Георги Раковски използва думата «гимназия» в своите писма и на страниците на в. «Дунавски лебед», Любен Каравелов, Христо Ботев и други публицисти пишат за «Болградска гимназия» или за «гимназията в Болград». В народното съзнание на поколенията българи, в научно-популярната и научната литература се утвърждава трайно името «Болградска гимназия». Попечителният комитет е колективния орган, който ръководи всички дела на Болградската гимназия [2, с. 176-177].

Болградската гимназия продължава да се развива възходящо и през август 1861 г. е тържествено открита печатница, създадена е и гимназиална библиотека. В края на 60-те години на XIX век в Болград е построена и осветена на 5 декември 1871 г. първата сграда на българско средно училище, а почти веднага в началото на 1872 г. в двуетажната училищна сграда на втория етаж се настанява ученическият пансион, библиотеката и лечебницата.

В споменатия по-горе Хрисовул (указ), издаден на 22 юни 1858 г. от държавния глава на Молдова княз Никола Богориди, има специален параграф – 7, който е озаглавен: «За библиотеката». Състои се от 5 точки, в които най-общо са формулирани основните принципи, по които ще се изгради гимназиалната библиотека. Посочва се, че

Министерството на просвещението ще снабдява библиотеката с необходимите учебници, помагала и книги. Библиотекарят трябва да е учител, без заплащане на библиотекарската дейност и той ще се назначава за една година. Библиотечните книжа трябва да се въвеждат в три регистъра и в края на своя мандат библиотекарят е длъжен да се отчита пред Попечителния комитет [3, с. 23].

Още през 1860 г. започва подготовката за откриване на гимназиалната библиотека, като главен организатор е директорът д-р Димитър Мутев (1818 – 1864). На 1 септември 1860 г. той изпраща писмо до Попечителния комитет, в което пише: «Между здравите други мерки и средства, които прие Попечителния комитет за разпространение на образованието, ми се струва, не ще бъде безполезно и следната мяра, на която имам чест да обърна вашето внимание. В Централното училище абонираме ежегодно около 10 списания, които да се използват и за създаване на библиотека; за да не остане това мъртъв капитал, аз мисля, че ще бъде полезно да се устрои в училището, около канцеларията, народна читалня за всеки жител да идва и чете списания и книги. Такива читални са открити на други места (има предвид други държави – бел. Т.К.) и принасят добри плодове. Аз ще приготвя правила за организацията на такава читалня и ще ги представя за обсъждане и утвърждаване от Комитета, а засега моля Попечителния комитет да приготви прилично помещение и да го снабди с мебели» [3, с. 138].

Организацията на библиотеката и читалнята е замислена с размах. През 1861 г. Учителският съвет обсъжда на заседание, проведено на 11 ноември 1861 г. въпроса за абонамента на издания, като отчита наличните средства и потребностите, решава, че е полезно да се абонират следните печатни издания:

а) на български език: «Български книжици», «Цариградски вестник», «Дунавски лебед» и други издания;

б) на румънски език: Revista carpatilor, Tribuna Romana, Instructiuna publica;

в) на разни славянски езици: на сръбски – Видов Дан; на руски език: Руский вестник, Одесский вестник, Журнал для воспитания, Учитель, День, Колокол;

г) на френски език: La Lecture, Conseilles de enseignement public, Revue des deux Mondes. La science pour touts, Journal general de Linstruction publique, La valeur;

д) на немски език: Pedagogisches Archiv, Journal fur Buchdrucken kunst;

е) на английски език: The illustrated London Nevs. Абонаментите на периодичните издания поръчва и доставя Евлоги Георгиев чрез своята търговска кантора в гр. Галац, както и поръчките за книги от чужбина. [4, с. 965-966].

В списъка на изданията, получавани за болградската гимназиална библиотека, прави впечатление революционният вестник „Колокол“, издаван на руски език в Лондон от Александър Херцен и Николай Огарьов и забранен от руската цензура. Поръчването на забранения в Русия „Колокол“ в Болград, в наскоро отделената от руската империя Южна Бесарабия и влязла в пределите на Румъния, в две последователни години (1861 г. и 1862 г.) говори за свободомислието и широкия кръгозор на д-р Димитър Мутев, на когото са допадали критичността на вестника към безправието, крепостничеството, консерватизма и отживелите социални порядки в Русия. Вестникът на Херцен се чете не само от д-р Мутев, но и от учители и граждани [5, с. 45].

Според възгледите на д-р Димитър Мутев библиотеката на Болградската гимназия има за задача да доставя образователни средства не само на учителския екип, но и на онези болградски граждани, които искат да четат и да попълват своите знания. На библиотеката директорът възлага най-отговорни дългосрочни цели: «…националното развитие и образование на българските колонисти, затова той имал намерение да нареди в училището специално народна читалня, дето всеки жител могъл да отиде и да чете книги и журнали» [4, с. 965] За това пише и Никола Начов: «Д-р Мутев мислил да уреди към библиотеката и читалня, но тясното тогава здание още не позволявало това да стане» [6, с. 415].

През 1862 г. е направен първият опит за каталогизация на наличните в гимназиалната библиотека вестници, списания и книги от първия библиотекар, учителя по музика Тодор Шпакович. Той започва да води каталога на руски език като разделя наличните 181 тома на три групи: а) книги на български език – 30 заглавия; б) книги на румънски език – 24 заглавия и в) книги на руски език – 127 заглавия. Книгите на руски език са предимно учебни пособия по предметите, които се преподават в гимназията. През 1864 г. по искане на Министерство на просвещението на Румъния каталогът се води на румънски език [3, с. 139].

За подобряване и укрепване на библиотеката на Болградската гимназия сериозен принос има директорът д-р Васил Берон (1824 – 1909). Той напълно споделя идеите на д-р Мутев, че библиотеката на гимназията има за цел да дава образователни и научни знания не само на учителския екип и гимназистите, но и на гражданите на Болград, които имат желание да четат и по пътя на самообразованието да попълват своите знания. Д-р Васил Берон сериозно се заема с организацията на библиотеката [7, с. 216]. По негово предложение Попечителният комитет решава да се заделя в сметката за попълване на книги в библиотеката не по 400 рубли, както е било преди него (д-р Васил Берон е назначен за директор през ноември 1864 г.), а сумата да се увеличи от 1 000 до 2 000 рубли. Директорът представя на членовете на Попечителния комитет балансирана система от списъци на книги от разни отдели. В неговите искания са включени нови книги с класически произведения на френската и немската литератури, като съчиненията на Франсоа Волтер, Жан Расин, Никола Буало, Шарл дьо Монтескьо, Алфонс дьо Ламартин, Виктор Юго, Готхолд Лесинг, Фридрих Шилер, Йохан фон Гьоте, Хайнрих Хайне и др. [3, с. 139].

Д-р Васил Берон има желание да създаде при гимназията отделна просторна зала за библиотеката, но по чисто материални причини това желание не можеше да се реализира. Теснотата на библиотеката по време на директорството на д-р Берон не позволява гимназиалната библиотека да се превърне в истинска общонародна читалня. Човек на порядъка и дисциплината, д-р Берон съставя Правилник за библиотеката, като по този начин коригира онова, което пропуска д-р Мутев. Основните моменти в този Правилник са: библиотеката ще е достъпна за всички учители, служители и гимназисти; частни лица от града също могат да вземат книги, само ако оставят паричен залог на стойността на взетите томове; учениците получават книги за дома само ако представят на библиотекаря записка от учител – това изискване затруднява учениците до достъпа за ползване на библиотеката; при повреждане на книга от когото и да било, тя се заплаща; библиотеката работи два дена в седмицата – сряда и неделя. Така д-р Васил Берон полага здравите основи на реда в гимназиалната библиотека [3, с. 140].

След д-р Берон директор на Болградската гимназия е Теодосий Икономов (1836 – 1872) – от ноември 1867 до януари 1869 г. Възпитаник на университета в Прага, Икономов изтъква, че недостатъчното количество на книги на руски език затруднява граждани, учители и ученици. Въпреки, че руски език не се изучава по програма в гимназията, бесарабските българи отлично владеят и използват руския език. Теодосий Икономов започва да убеждава членовете на Попечителния комитет и учителския екип, че само чрез книги на руски език могат достъпно да се получават знания. Той усилено работи за попълване на гимназиалната библиотека с руски книги. Но и новата политика на Теодосий Икономов се сблъсква със старите проблеми на доставчиците на руски книги: немарливост, забавяне на пратките, повредени книги или получаване на томове, които не са поръчани и са ненужни за училищната библиотека. Руските периодични издания се доставят сравнително редовно.

Румънската изследователка Елена Сюпюр публикува сборник от документи, които се намират в архива на румънското Министерство на просвещението, от периода 1858 – 1878 г. Част от тези документи са финансовите отчети за разходите на Болградската

гимназия. За 1862 г. във финансовия отчет на гимназията са подадени отчети за следните разходи: «За изграждане на библиотеката – 1 600 леи. Мебели, както за класовете на училището, за библиотеката – 824 леи» [8, с. 143].

Следващият финансов отчет е за 1868 г., където е отбелязано: «За поддържане на библиотеката – 2 400 румънски леи» [8, с. 289]. Финансовият отчет за 1869 г. има следните разходни пера за библиотеката: «За подобряване на библиотеката – 1 000 леи. За списания от страната и чужбина – 500 леи. За педагогически книги – 400 леи» [8, с. 300-301]. Цитираните финансови отчети са само за 1862, 1868 и 1869 г., като няма никакво съмнение, че за библиотеката всяка година са отделяни значителни средства за нови книги и периодични издания и през останалите години, за които нямаме отчетните разходи.

От декември 1870 г. директор на Болградската гимназия става възпитаникът на Московския университет, кандидатът на филологическите науки Павел Теодорович (1840 – 1881). Той обръща сериозно внимание на гимназиалната библиотеката, като разработва въпросите за целите и предназначението на библиотеката, за запазване на книгите в добър вид и ред за тяхното ползване. Учителският екип избира комисия от трима души с председател директора Теодорович и учителите Васил Стоянов и Александър Константинович да изработят Устав на библиотеката, който е приет с гласуване на 27 май 1875 г. от членовете на Попечителния комитет и Учителския съвет. Основните моменти в този Устав са: 1. Библиотеката е собственост на Болградската гимназия. 2. Библиотеката се издържа от доходите на гимназията. 3. Библиотеката се обслужва от библиотекар, който е учител и е подпомаган от помощник-библиотекар. 4. В началото на всяка учебна година се прави списък на книгите, утвърден от Учителския съвет, които трябва да се купят и доставят за библиотеката. 5. Книгите от библиотеката се записват в каталог и подпечатват със специален печат. 6. В края на всяка учебна година се изготвя от библиотекаря доклад за състоянието на библиотеката. 7. Даването на книги от библиотеката става чрез попълване на особен билет (днешната читателска карта – бел. Т.К.), където се вписва заглавието на книгата, времето, за което тя се взема, със залог или без залог и датата на връщане.

Учителите и служителите получават книги от библиотеката на лична отговорност, учениците само ако представят записка от учител, а гражданите от Болград получават книга, след като оставят като залог сума, отговаряща на стойността на книгите [3, с. 142-143].

Този устав показва желанието да се внесе по-голям ред в организацията на библиотеката, като допълва и разширява предния Правилник на библиотеката, съставен от д-р Берон. Положението да бъде достъпна гимназиалната библиотека за гражданите на Болград остава, но в новия устав има два момента: 1. Ограничава се с паричния залог за стойността на книгите правото външни лица да ползват библиотеката, като вземат книги за дома. Четенето на периодика от гражданите в читалнята на библиотеката е неограничено и безплатно. 2. Книжният фонд на библиотеката през годините има насоченост към учебния процес в гимназията, а не за широката публика.

В Устава се вижда стремежа да се гарантира опазването на книгите в добро състояние. С превеждането на библиотеката в ред и каталогизирането й, по новите правила на Устава, се заема избраният за библиотекар, учителят по български език в Болградската гимназия, Васил Стоянов (1839 – 1910). Видният български филолог и просветител е един от инициаторите за значително подобряване работата на библиотеката. Помощник-библиотекар е Георги Греков.

Тъй като по време на директорството на Павел Теодорович (от декември 1870 г. до юли 1881 г.) гимназиалната библиотека достига до най-голям разцвет, интерес представляват разходите, които са направени от гимназиалната каса за библиотеката. В отчетите пред Министерството на просвещението на Румъния през 1871 г. за библиотеката разходите са: «За обогатяване на библиотеката – 2 000 леи. За списания от страната и чужбина – 300 леи. За педагогически книги – 800 леи» [8, с. 370]. В следващия

годишен финансов отчет на Болградската гимназия, който е за 1874 г., са посочени следните разходи за библиотеката: «Закупуване на педагогически книги – 1 000 леи. Подобряване на библиотеката – 1 000 леи. Абонамент на „Държавен вестник“ и други научни списания от страната и чужбина – 300 леи. За поправяне отново мебелите на залата на библиотеката 1 000 леи» [8, с. 423-424].

Във финансовия отчет на Болградската гимназия за 1877 г. разходите за библиотеката са следните: «За подобряване библиотеката на училището – 1 000 леи. Абонамент на „Държавен вестник“ и други научни списания – 300 леи» [8, с. 501]. От данните на цитираните отчети е видно, че за закупуване и поддържане на мебелите в читалнята, за набавяне на нови книги и периодика от гимназиалната каса се отделят значителни средства. Гимназиалната библиотека има и други разходи като отопление и осветление, но те се отчитат в общите разходи на Болградската гимназия.

Българският възрожденски периодичен печат се чете в библиотеката на Болградската гимназия от нейното основаване през 1861 г. до началото на Освободителната война през 1877 г. Видно е, че през 1861 г. в библиотеката се получава първият български революционен вестник «Дунавски лебед» на Георги Раковски, който е седмичник и излиза в Белград (1860 г. – 1861 г.) Гимназиалната библиотека е абонирана за издания, които излизат в Цариград: сп. «Български книжици», сп. «Читалище», вестниците: «Цариградски вестник», «Македония», «Право», «Турция», «Время», «Гайда» «Съветник» и други; в Румъния – «Дунавска пчела», «Дунавска зора», «Народност», «Възраждане», «Отечество», «Стара планина», вестниците на Каравелов – «Свобода», «Независимост» и сп. «Знание», на Ботев в. «Знаме» [9, с. 112-113]. Към периодиката, която има в гимназиалната библиотека, се отнасят вестниците и списанията, които се издават в гимназиалната печатница: сп. «Духовни книжици», сп. «Общ труд», в. «Пътник», в. «Ехо на Болград», в. «Ялпуг» и последният вестник на възрожденската революционна емиграция в. «Български глас» с редактор Киро Тулешков [9, с. 240].

Читателската аудитория на болградската гимназиална библиотека (учители, ученици, граждани) има възможност да чете целия спектър на българската възрожденска преса: от консервативните, туркофилски вестници, издавани в османската столица, до либералните и революционните вестници, печатани в Румъния, а също преса от Западна и Централна Европа, Сърбия, Румъния и Русия. Едва ли има друга българска възрожденска библиотека (тук се има предвид не толкова училищните, а читалищните библиотеки, които са създавани и поддържани в българските градове), която да разполага с такова разнообразие от български периодични издания, с толкова различни и с противоположни политически позиции издания, като например в «Турция» и в «Свобода».

Важен е въпросът за помещенията, в които се намира през годините болградската училищна библиотека и читалня. При откриването на библиотеката през 1861 г. за няколко години тя се помещава в кабинета по физика, което създава огромни затруднения за нейното функциониране. През 1865 г. директорът д-р Васил Берон успява да намери отделно помещение за библиотеката и читалнята, но и то е тясно и неудобно за нормалната работа. След шест години този въпрос се решава кардинално и възможно най-добре. В края на 60-те години на XIX век се изгражда нова, модерна двуетажна сграда на Болградската гимназия, която е тържествено открита и осветена на 5 декември 1871 г. Капацитетът на сградата е за 800 ученици, но до края на възрожденския период (1878 г.) в гимназията се учат 300 – 350 гимназисти. Учебните стаи са на първия етаж, а през януари 1872 г. на вторият етаж се настаняват пансионът, лекарският кабинет с лечебница и в просторна и светла зала се премества и библиотеката с читалнята. От януари 1872 г. за библиотеката можем да говорим като за една съвременна, модерна за времето си библиотечна материална база, която е добре комплектувана с книги и разнообразна периодика.

През 1869 г. е създадено първото ученическо дружество в гр. Русе и до 1878 г. има регистрирани 33 български ученически дружества, от които три девически и още 11 дружества на млади българи, които учат в чужбина (Виена, Цариград, Земеделското училище в гр. Табор, Чехия и др.) или общо 44 български ученически дружества [10, с. 291]. През 1872 г. в Болградската гимназия «Св. св. Кирил и Методий» се създава ученическо дружество «Събуждане». За това прочуто ученическо дружество и неговата библиотека за съжаление има много малко сведения в архивите, но тъй като развива активна обществена дейност, която е особено забележителна, има много данни в мемоарната литература, което дава възможност на изследователя да възстанови приблизителната картина на дружествената дейност и работата на ученическата библиотека, която е втора, заедно с гимназиалната библиотека в Болградската гимназия [11, с. 19].

Ядрото на ученическото дружество «Събуждане» са учениците, които са настанени в пансиона, но практически членове на дружеството са всички ученици от горните гимназиални класове. Дружеството получава пълна морална и материална подкрепа, на първо място от директора на гимназията - Павел Теодорович, от целия учителски екип и от много богати болградчани. На ученическото дружество се даряват щедри парични суми, когато през 1874 г. дружеството създава своя библиотека, получава като дарение много книги, годишни течения на вестници и списания. Най-голяма материална помощ ученическото дружество «Събуждане» получава от учителите, видни възрожденци, като: Сава Радулов, Васил Стоянов, Кирияк Цанков, Васил Христев, от архимандрит Йосиф Видински, от богатите болградски граждани Иван Мумджиев, Иван Иванов и др. [9, с. 131].

Академик Александър Теодоров-Балан, тогава ученик в Болградската гимназия, в своите спомени пише: «Между нас затече една нова струя. Тя се насочваше към самообразование и българщина. Под покровителството на Васил Стоянов нашата ревност биде оформена в нещо ново за училищния живот – в първо ученишко в Болград дружество „Събуждание“» [12,с. 50].

Но не само неделните лекции на Стоянов и други учители привличат членовете на ученическото дружество. В «Събуждане» се уреждат реферати и дискусии по книгата «История болгар» на професора от Виенския университет Константин Иречек (1854 – 1918), току-що преведена на руски език и издадена в Одеса през януари 1876 г., или оживени коментари предизвиква биографията на Висарион Белински, написана от Александър Пъпин (1833 – 1904). Учениците от дружеството имат трите тома съчинения на руския публицист и литературен критик Николай Шелгунов (1824 – 1891), излезли от печат през 1871 – 1872 г. и дискутират върху тях. Други съчинения, за които има сведения, че са обсъждани в гимназиалното ученическото дружество, са на немския философ и изтъкнат деец на социалдемократическото движение Фердинанд Ласал (1825 – 1864) [3, с. 146].

Библиотеката на ученическо дружество «Събуждане» започва да се създава в началото на 1874 г., когато дружеството укрепва организационно [13, с. 220]. Създаването на ученическа библиотека към дружеството се диктува и от обстоятелството, че в Правилника от 1865 г., за да може ученик да вземе книга от гимназиалната библиотека, трябва да представи на библиотекаря записка от учител, който да стане гарант за взетите книги. В създадената ученическа библиотека, която е само за гимназисти, достъпът до книги е максимално улеснен. Това се разбира от директора и учителите, които чрез средства и дарения на книги максимално съдействат за създаване в най-кратко време на една достатъчна по книжен обем библиотека само за учениците.

Учениците имат сериозна и безрезервна подкрепа, както от директора Павел Теодорович, така и от учители, от видни възрожденци, от първенците на град Болград. Един интересен спомен ни оставя академик Александър Теодоров-Балан за начина, по който е създадена библиотеката: «Дружество „Събуждане“ стана наше читалище. Скоро

се набавиха в него – кое с дарове, кое с купило – книги български и руски, които членовете на дружеството се надпреварваха да прочитат. И като се постигаше дружествената библиотека да посреща умножения интерес за книжевна и знанствена поука, взеха и сами учениците да пестят и берат лични средства за свои домашни библиотеки. Един другиму се хвалеха, кой какви нови книги си е купил или поръчал. Книжар ни беше споменатия вече Сава Радулов (1817 – 1887), и сам преводач и съставител на учебни и за прочит книги. От него беше по руски учебник на К. Говоров съставена „Начална граматика“ за български език в две части, с чудно хубави примери из наши народни умотворения и поемата на Никола Козлев от Лясковец „Хайдут Сидер“, първом печатана в болградското списание „Общ труд“, а по-късно разширена в „История на Хайдут Сидер и неговият бивол Голя“, Одеса, 1876 г. У Радулов ние намирахме издания от славните тогава български книжарници на Христо Г. Данов и Драган Манчев в Пловдив, с клонове в Русе, Велес, Свищов, Солун. Моя най-ценна библиотечна придобивка бяха редиците книжки „Напредък, наръчни книжки за онези, които желаят наука и успех“, уреждани от евангелиста, плодовит български книжевник Андрей Цанов от Видраре. Покрай тях ме занимаваше „Книжница за народа“, уреждана от Йоаким Груев с издател Данов… Хубавата тогава дума „книжница“ е днес презряна от чуждопоклонска „библиотека“! По „Книжевен език за децата“ от Георги Живков аз се учех на български език – книжевен, обилен с думи и обрати, строен граматично инак, нежели моя домашен сливенски говор. С тия и други книги образовах своята юношка душа» [12, с. 50-51].

От цитирания по-горе голям пасаж от мемоарните записки на академика, тогава ученик и член на ученическото дружество, е видно, че той пише спомените си в зряла възраст, много точно определя, че дружество «Събуждане» изпълнява ролята на читалище: със създадената библиотека, с участието в театралните представления, в лекториите, сказките и диспутите – всичко това е действително по същество читалищна дейност.

Вторият интересен момент е този, че благодарение на новосъздадената библиотека на дружество «Събуждане», страстта към четене добива форма на състезание между учениците – кой колко книги ще прочете, «…членовете на дружеството се надпреварваха да прочитат». Тази атмосфера довежда и до друго желание и действие: «…взеха и сами учениците да пестят и берат лични средства за свои домашни библиотека. Един другиму се хвалеха кой какви нови книги си е купил или поръчал». Ясно е казано, че ученическата библиотека развива и желанието всеки ученик да започне да създава своя лична библиотека.

След Руско-турската война от 1877 – 1878 г. съгласно Сан-Стефанския мирен договор и потвърдено от решенията на Берлинския конгрес от 1878 г. Южна Бесарабия (Болград и 39 български села) се връщат от Румъния на Русия. На 9 октомври 1878 г. руските власти поемат управлението от румънската администрация на Болград и останалите 39 села. От този ден започва и ускорената русификация и унищожаване на българския характер на Болградската гимназия «Св. св. Кирил и Методий», която на 17 октомври 1881 г. е преименувана на «Император Александър III». Предложенията на директора Павел Теодорович, на членовете на Попечителния комитет и на родолюбивото болградско гражданство да се запази в Болградската гимназия преподаването на български език и литература поне факултативно категорично са отхвърлени. С решение на Държавния съвет в Петербург от 24 октомври 1879 г. се постановява: «…от учебната 1880 – 1881 г. се превръща в осмокласна гимназия на общи основания», което ще рече изцяло руска гимназия [14, с. 48].

Съпротивата на директора Теодорович и Попечителния комитет стигат до там, че с решение на Комитета от 2 февруари 1881 г. се закриват подготвителните занятия по руски език, а учителите по руски език са уволнени. Това за царската власт е бунт и в Болград пристига специален полицейски отряд, начело с инспектор Громачевски, за да «…възстанови нарушения ред». Директорът на гимназията Павел Теодорович се

деградира (понижава в длъжност) «временно завеждащ» гимназията, а губернаторът заповядва съдебно следствие за членовете на Попечителния комитет «за превишаване властта си». Директорът Теодорович не може да преживее погрома на първата българска гимназия и почива от инфаркт на 5 юли 1881 г. едва на 41-годишна възраст. За директор е назначен отново българин – Георги Стаменов, но той вече изпълнява стриктно руската образователна политика [14, с. 49].

И след октомври 1878 г. в условията на руска гимназия двете библиотеки продължават да функционират като все още не превзети рубежи от българската духовна крепост в Болградската гимназия. В края на 1880 г. гимназиален библиотекар става учителят по естествена история, кандидат на естествените науки Павел Ливенцов (руснак по народност). В докладна записка на новия библиотекар от 8 декември 1880 г. до Попечителния комитет, на базата на направена от него нова каталогизация, в началото на 1881 г. в библиотеката са налични 603 заглавия в 1 163 тома. Числящите се в гимназиалната библиотека книги са разпределени по следните отдели [3, с. 144]:

Отдели	заглавия	тома
Теология	41	68
История и философия	152	231
Литература	201	345
Филология	45	72
География, статистика и техника	54	72
Политически и естествени науки	90	91

Каталогизацията, направена от Павел Ливенцов, не включва теченията на вестниците и списанията в гимназиалната библиотека, защото през годините по-голяма част от издания са повреждани и снемани от отчет.

В свой отчет от 1880 г. директорът на гимназията Павел Теодорович отбелязва, че втората, ученическата библиотека на дружество «Събуждане» притежава 201 книги на български език, 172 на руски и 19 на румънски език или общо 389 тома [3, с. 146].

След 1878 г. постепенно българските учители напускат гимназията, след смъртта на Теодорович през юли 1881 г. педагогическият колектив е почти само от руснаци, които се проявяват като ревностни царски чиновници. Започва една борба за пълно задушаване на българския дух и превръщането на Болградската гимназия в типична руска провинциална гимназия. Библиотеката на ученическото дружество «Събуждане» е окончателно унищожена през януари 1882 г., като само малък брой руски учебни книги са прехвърлени в гимназиалната библиотека. Книгите на гимназиалната библиотека са прегледани и също само малка част от руските книги са оставени в училищната библиотека, а българските и румънските книги са унищожени. Така в началото на 1882 г. са ликвидирани двете български библиотеки в Болградската гимназия.

Първата българска гимназия в последните две десетилетия преди Освобождението на България през 1878 г. е най-елитното и престижно българско училище, което във всяко отношение достигна до високите европейски просветни стандарти. Значителната бесарабска българска диаспора, заедно с административния център Болград са в една относително демократична обществена среда на румънското княжество. За няколко десетилетия в средата на XIX век бесарабските българи осъществяват един невероятен икономически разцвет, който пряко се отразява на църковното, просветното и културното дело на българите в Бесарабия. Двете библиотеки на Болградската гимназия са добре комплектувани за времето си с книги и периодика и играят огромно значение, както за подпомагане на учебния процес, така и във възпитателно отношение не само за гимназистите, но и за гражданите на Болград, които имат достъп до училищната библиотека. Жалкото е, че следващите 110 години на руска, румънска и съветска власт унищожиха, а след това не допуснаха българските книги в Болградската училищна библиотека.

В началото на 90-те години на XX век, благодарение на упоритата борба на родолюбивите бесарабски българи в Болград, благодарение и на това, че Бесарабия е в пределите на демократичните държави Молдова и Украйна, през 1993 г. се възстанови в историческата си сграда Болградската гимназия с патрон - името на Георги Раковски. С помощта на българското Министерство на науката и образованието, на много родолюбиви дарители от България и събрани средства за книги от местни родолюбци в библиотеката на днешната Болградска гимназия отново има българска периодика и няколко хиляди български учебници и книги.

Литература:

1. Грек И., Червенков Н. Българите от Украйна и Молдова. Минало и настояще. София : Издателска къща «Христо Ботев», 1993.
2. Доросиев Л.. Материали за изучаване на учебното дело в България. Книга първа: Нашите класни, средни и специални училища преди Освобождението. София : Държавна печатница, 1925.
3. Миславски К. Исторически очерк на гимназията «Император Александър III» в Болград. Болград, 1905. София: (фототипно издание) : Издателска къща «Христо Ботев», 1994.
4. Дякович В. Из историята на учебното дело. 50-годишнината на една забравена гимназия. Училищен преглед, кн. 10, 1918.
5. Младенова М. Елена Мутева – едно закъсняло завръщане. София: Издателство Артграф, 2012.
6. Начов Н. Калофер в миналото. София : Държавна печатница, 1927.
7. Дончев Д. Болградската гимназия през 1858 – 1878 т. Известия на педагогическия институт. Кн. XIX. София : Издателство на БАН, 1965.
8. Сюпюр Е. Българските училища в Румъния през XIX век. 1858 – 1877. Документи. София : Академично издателство «Проф. „Марин Дринов“ », 1999.
9. Челак Е. Училищното дело и културно-просветният живот на българските преселници в Бесарабия (1856 – 1878). София : Издателство ЛИК, 1999.
10. Кирова Е. Ученическите дружества и техните библиотеки в епохата на Възраждането. Годишник на Софийския университет, Философско-исторически факултет, кн I. София: Издателство Наука и изкуство, 1961.
11. Иванов К. Болградската гимназия. София : Държавна печатница, 1935.
12. Теодоров-Балан А. Книга за мене си. София : Издателство на ОФ, 1988.
13. Сюпюр Е. Българската възрожденска интелигенция в Румъния през XIX век. София : Издателство на БАН, 1982.
14. Караиванов Н. Болградската гимназия. Сборник статии по случай 150-годишнината от основаването на Болградската гимназия. Одеса : Издателство «Друк», 2008.

ПАВЕЛ ТЕОДОРОВИЧ, ПОСЛЕДНИЯТ БЪЛГАРСКИ ДИРЕКТОР НА БОЛГРАДСКАТА ГИМНАЗИЯ (1870-1881 г.)

Никола Караиванов
главен асистент
E-mail: karaivanov_n.b@abv.bg
Департамент за информация и усъвършенстване на учителите
Софийски университет «Св. Климент Охридски»

Името на Павел Теодорович не е сред най-популярните през Българското възраждане. Той е един от високо образованите българи, работи през последното десетилетие на турското робство в полето на родната просвета. В продължение на единадесет години, от 1870 до 1881 г., Павел Теодорович е директор на първото българско

средно училище - прочутата Болградска гимназия. Той издига тази българска гимназия до най-висок разцвет, изпълнява добросъвестно своя дълг към българския народ, без шум и поза.

Павел Тодоров Тодоров, известен преди всичко с фамилното име Теодорович, е роден през 1836 г. в гр. Лясковец, дата и месец не са известни.

Павел се ражда в семейство на беден земеделец. В родното му градче Лясковец витае възрожденски дух на българщината, в песните и преданията, в спомените за преданията на легендарния Хайдут Сидер. Трудолюбиви, предприемчиви, прочути градинари в Европа, лясковчани издигат нови къщи, изграждат църкви и откриват училища за децата си в махалите [1, с. 416].

Първоначално Павел се учи в училището на поп Стефан Чапкънов, а след това отива в гр. Елена в прочутото училище на Иван Момчилов. Голяма част от възпитаниците на Еленското училище след завършването му стават учители, затова Петко Рачев Славейков нарича училището «Даскалоливница». През август 1852 г. 16-годишния Павел Теодорович постъпва в пети клас на Белградската княжеска гимназия. В сръбската столица младият Павел Теодорович участва активно в живота на българската колония. Той присъства на много театрални представления, като е развълнуван от съдържанието и вдъхновен от успеха, който има сред сръбската и българската публика тогавашната модерна мелодрама «Многострадална Геновева».

През 1856 г. гимназистът Павел Теодорович превежда тази пиеса от сръбски на български език. Заглавието на издадената книжка е: «Многострадална Геновева. Жалостно позорище в пет действия. Преведено от сръбский на български язик от Павла Тодорова, а печатано с иждивението на Нешо Недялков от Копривщица. В Белград, в Правителствената книгопечатница, 1856 г.“ Драмата „Многострадална Геновева“, макар и с ниска литературно-художествена стойност, върху която Павел Теодорович прави първия си опит като преводач, има трайно място в живота на възрожденските българи. Няма българско възрожденско селище, където има театрална група и да не е играна с огромен успех пиесата „Многострадална Геновева» [2, с. 567].

През 1857 г. учениците Павел Теодорович и Иван Касабов се сближават много с патриарха на българската национална революция Георги Раковски (1821-1867). През юни 1857 г. Георги Раковски пише от гр. Нови Сад (Австро-Унгария) писмо до Павел Теодорович и Иван Касабов: «Любезни съотечественици г-н Павле Тодоров и г-н Касабов! Получих ваше от 1-го юния (1857 г.) приятелско (писмо) и разумях съдържанието в него. Отговор мой са следния. Аз нарочно два пъти дохождах в Белград, где лично са видяхми и с живаго гласа доста пространно ся разговаряхме» [3, с. 82].

Завършил единадесети клас на Белградската княжеска гимназия през юни 1858 г., Павел Теодорович заминава за Одеса, където няколко седмици живее в една квартира с Георги Раковски в дома на известния одески търговец Николай Миронов Тошков. През лятото на 1858 г. Павел Теодорович прави опит да се запише да учи в Ришельовския лицей в Одеса, но след няколко седмици заминава за Москва. Издържал приемните изпити в края на август 1858 г., той става студент в Историко-филологическия факултет на Московския университет. В първите дни като студент в Москва Теодорович пише писмо на Георги Раковски, в което разказва за началните си впечатления като студент и завършва своето писмо: «Господин Раковски, нам тукашним българом, твърде е желателно да имаме вашите съчинения; не е ли възможно да ся изпроводят някак си, като ся напечатат? » [4, с. 369].

В Москва Теодорович е един от четиримата млади българи, които членът на Славянския благотворителен комитет граф Алексей Уваров (1824-1884) издържа. В Московския университет колеги по това време на Теодорович са братята Любен и Петко Каравелови, Нешо Бончев, Марин Дринов, Райко Жинзифов, Константин Миладинов и други.

През 1859 г. българските студенти създават Московската българска дружинка или казано на съвременен език Българско студентско дружество. Между учредителите на това академично дружество е и Павел Теодорович. Българската студентска дружинка започва да издава списание «Братски труд», което е литературно-научен орган на младите студенти-българи [5, с. 138]. Мотото на списанието: «Бащино огнище не оставяй, стари обичаи не презирай» е взето от книга на Георги Раковски. Списанието «Братски труд» е редактирано от Райко Жинзифов, като са отпечатани общо четири книжки от 1859 до 1862 г., когато престава да излиза поради липса на материални средства. Списанието на българските московски студенти има литературен характер и не помества статии с обществени проблеми. В книжка втора на сп. «Братски труд» е отпечатана народна песен, записана от Павел Теодорович.

Следването в Московския университет е успешно за Павел Теодорович и през 1862 г. той завършва своето обучение и се дипломира. През 1863 г. Павел Теодорович се завръща в родния Лясковец, за да работи като учител, но остава само една година. Преследван от местните чорбаджии-туркофили, той напуска завинаги родния си град и отново тръгва за Русия, като пътят му минава през гр. Болград. Тук болградските първенци го увещават да остане учител в Болградската гимназия, за което съобщава Райко Жинзифов в едно свое писмо [6, с. 63].

Със заповед № 7116 от 9 март 1864 г. на румънското Министерство на просветата Павел Теодорович е назначен за учител по латински и гръцки езици в горните гимназиални класове. От 1868 до 1870 г. на Теодорович е възложено освен преподаването на древните езици също и преподаването на български език в гимназията [7, с. 298].

Важно събитие в историята на българската възрожденска просвета и наука е създаденото на 12 октомври 1869 г. в гр. Браила Българско книжовно дружество (БКД). То е преместено през 1879 г. в столицата на свободна България София, а през 1911 г. Българското книжовно дружество се реорганизира в Българска академия на науките (БАН). В гр. Болград се събира група от 75 видни българи и интелектуалци, които съставят протокол за дарения и заявяват, че желаят да бъдат учредители на Българското книжовно дружество. Един от организаторите на тази инициативна група, разбира се, е Павел Теодорович и неговото име фигурира на едно от първите места в този учредителен протокол на БКД.

През 1869 – 1870 г. директор на Болградската гимназия е румънецът Титус Парву. Неговото ръководство довежда до тежка криза гимназията в Болград поради усилията му да превърне това българско учебно заведение в румънски лицей. Сред учителите на гимназията той създава раздори и интриги. Срещнал решителната съпротива на болградската общественост, която чрез Попечителния комитет на гимназията съумява да издейства от румънското просветно министерство в края на 1870 г. смяната на Титус Парву като директор на Болградската гимназия [8, с. 845].

Родолюбието и високата професионална подготовка на Павел Теодорович са оценени по достойнство от болградската общественост и по настояване на Попечителния комитет румънското просветно министерство издава заповед № 12337 от 28 декември 1870 г. за назначаването на Павел Теодорович за директор на Болградската гимназия. Теодорович става директор на Болградската гимназия с ясното съзнание, че трябва да се прекратят интригите и разногласията сред учителския екип, да се промени позитивно атмосферата в училището и се издигне на високо ниво учебно-възпитателната работа. Голяма част от усилията си той насочва към привличане в гимназията на учители-българи с висше образование. По този начин се гарантира качеството на преподаването и българският характер на обучението и преподаването. В началото на неговия мандат през декември 1871 г. е открита и осветена новата двуетажна учебна сграда с капацитет за обучение на 800 ученици. В тази сграда днес се помещава възстановената пред 1993 г. Болградската гимназия «Георги Раковски» [7, с. 298].

От 1873 г. до 1879 г. учител по български език в Болградската гимназия е Васил Стоянов (1839-1910) – виден български филолог, просветител и общественик, на който още от пристигането и целия му престой в Болград директорът Теодорович, освен учител по български език, му възлага да бъде и библиотекар с помощник секретаря на Попечителния комитет Георги Греков. Библиотекарят Стоянов с усърдие прави гимназиалната библиотеката образцова институция [9, с. 481].

Особено внимание Павел Теодорович отделя на учебния процес. През 1871 г., в началото на директорството му, в Болградската гимназия са въведени предмети като: гимнастика, фехтовка и военно обучение. От статията му «За възпитанието у древните народи, гърци и римляни», отпечатана в сп. «Общ труд», книжка 3, от 1868 г. е видно, че Теодорович е горещ привърженик на физическото възпитание в учебния процес. По предложение на Теодорович е построен през 1874 г. голям физкултурен салон, който и днес е функционален и се използва при обучението по физкултура в Болградската гимназия «Георги Раковски». Обучението по гимнастика, фехтовка и военно дело по понятни съображения (да не се дразнят румънските власти, а освен това Румъния тогава е васална на Турция – бел. Караиванов) се води без шум, тихо и прикрито [10, с. 369].

Също по предложение на директора Павел Теодорович от 1872 г. до 1875 г. румънското просветно министерство разрешава въвеждането на нови учебни предмети: гражданско право, философия и хигиена. През 1873 г. Павел Теодорович назначава за училищен лекар и преподавател по хигиена д-р Димитър Начев, възпитаник и стипендиант на Болградската гимназия, следвал медицина в Берлин и Вюрцбург, а след това е една година специализация във Виена. На вторият етаж на учебната сграда д-р Начев оборудва лекарски кабинет и отделна стая за лечебница с пет болнични легла. Д-р Димитър Начев написва и отпечатва първия български учебник по хигиена: «Понятие за хигиена. Лекции, четени в Болградското централно училище. Училищна книгопечатница в Болград, 1875 г.» [11, с. 144].

През 1872 г. със съдействието на директора Павел Теодорович е създадено в Болградската гимназия Българско ученическо дружество «Събуждане», което си поставя за цел «…умственото и нравственото развитие на членовете му и специалното изучаване на българската история, география и българския език». Ученическото дружество «Събуждане» е едно от най-добре организираното от всички български възрожденски ученически дружества, както по българските земи (33 дружества), така и тези от чужбина (11 дружества). Ученическото дружество в Болград има свой устав и печат, събира членски внос, получава щедри спонсорски средства (за които заслуга има и директорът Теодорович), бързо е създадена библиотека на дружеството с необходимото количество книги и учебници. Друга толкова богата библиотека на български ученически дружества по време на Българското възраждане няма [12, с. 281-282].

Членовете на ученическото дружество «Събуждане» провеждат редовни заседания и събрания, всяка седмица има научна сказка с дискусии. Учители и основно членове на ученическото дружество изнасят всички театрални представления в Болград, като в репертоара има такива патриотични пиеси като «Райна, княгиня българска», «Кръщението на Преславския двор», «Иванко, убиеца на Асеня» и други. Друго такова възрожденско ученическо дружество с такава богата и разнообразна дейност няма. За родолюбивата атмосфера на Ученическото дружество «Събуждане» в спомените си акад. Александър Теодоров-Балан пише: «Аз усещах как расте моето съзнание на българин. Между нас затече една нова струя: тя се насочваше към самообразование и българщина». През 1876 г. Теодорович организира за съпротива болградската общественост и не се позволява ръководената от него гимназия да стане румънски лицей, а запазва своя статут на българско средно училище [13, с. 16].

През пролетта на бунтовната 1876 г. Българското ученическо дружество «Събуждане» се превръща в младежки национално-освободителен комитет. За патриотичния подем, обхванал учениците от дружеството, пише Атанас Хитов в писмото

си до своя вуйчо – прочутия войвода Панайот Хитов: «Очакваме часа… Имам под ръката си 10 ученика… Когато им викна готови са в огън и във вода да влязат. Тези ученици са най-първи в цялата гимназия по учението си, и по доброто си поведение. Заради това ти трябва да ми явиш тогава, когато походът е готов» [14, с. 36].

След жестокото потушаване на Априлското въстание от 1876 г., за да окаже помощ на неговите жертви, българската революционна емиграция учредява последната си организация – Българско централно благотворително общество (БЦБО) с център гр. Букурещ. Един от най-дейните филиали на БЦБО е този в Болград. През юли 1876 г. в излизащия в Болград вестник «Български глас» е публикуван уставът на Болградското благотворително мъжко общество, в който се казва: «Целта на Благотворителното общество е да прибягва на помощ през материални средства на пострадалите семейства след жалостните приключения (има се предвид жестокото потушаване на Априлското въстание) в Турция». В края на устава е отпечатан списъкът от 10 души Управителен съвет с председател Павел Теодорович [15, с. 57].

Почти веднага след мъжкото благотворително общество в Болград е основано и женско, което приема устава на мъжкото и излиза с Възвание на Благотворително женско общество в Болград, като председателка на женското дружество е съпругата Мария Теодорович. Двете болградски благотворителни организации са едни от най-активните зад граница при събирането на помощи за пострадалите от Априлското въстание от 1876 г. На 16 октомври 1876 г. на цяла страница на в. «Български глас» е даден обширен списък на събраните помощи от дрехи и парични средства в Болград и околните села [16, с. 105].

Освен събиране на помощи за пострадалите българи след разгрома на Априлското въстание от 1876 г., двете болградски благотворителни организации работят и по набирането на български доброволци и тяхното изпращане в Сърбия, за да вземат участие в Руско-българския доброволчески батальон в избухналата през лятото на 1876 г. Сръбско-турска война.

Като директор на Болградската гимназия Павел Теодорович се бори с последствията на две важни преобразования. Както казахме, през 1876 г. по решение на Министерството на просветата на Румъния гимназията в Болград трябва да стане румънски лицей. Директорът Теодорович, подкрепян от българската общественост в града, успява успешно да отбие административния натиск гимназията да се румънизира. Благоприятно за защитата на българската гимназия е обстоятелството, че тя не се издържа с румънски държавни средства, а от приходите на собствени имоти и всички средства на гимназиалната каса се намират на руска територия – в одески банки. Това позволява на Теодорович да не изпълни решението на румънското министерство и да протака. През следващата 1877 г. Румъния участва в Руско-турската война от 1877-1878 г., румънската власт няма възможност да се занимава с просвета, а през лятото на 1878 г. територията на Бесарабия и Болград са върнати на Русия [17, с. 53].

Борбата на Павел Теодорович с руските имперски власти за запазване на българския характер на гимназията е тежка и той буквално изгаря в нея. На 12 януари 1879 г. Теодорович е повикан в Одеса, където му се връчва категорична заповед, че гимназията трябва да стане изцяло руско средно учебно заведение с държавна издръжка, а средствата от гимназиалната каса в одески банки са прибрани от държавата. На 21 януари 1879 г. първенци и граждани правят общо събрание и вземат решение: «За основа на гимназията да си остане и занапред Хрисовулът на княз Никола Богориди от 1858 г. Руският език да заеме място на румънския, а руската история – на румънската. Училището ще се нарича гимназия с програмата на руските класически гимназии. Закон Божи, българския език и литература и българска история ще се преподава на български език, а всички останали предмети на руски език, който ще се въвежда постепенно». От горното прошение е видно, че българите не си правят илюзии, че в условията на руска власт ще могат учебните предмети да се преподават на български език и формулират едни свои минимални искания за гимназията [18, с. 39].

На това предложение руските просветни власти отговарят с решение от 21 октомври 1879 г., според което от учебната 1880-1881 г. Болградската гимназия се превръща в осмокласна руска гимназия на «общи основания», като български език и литература се преподават факултативно по два часа седмично след часовете. Целият учебен процес преминава на руски език. На 15 януари 1880 г. лично руският император Александър II подписва тази заповед.

В началото на октомври 1880 г. болградчани изпращат в Кишинев председателя на Попечителния комитет Тодор Шпакович да се срещне там с пристигналия Министър на вътрешните работи на Русия граф Дмитрий Толстой, за да му предаде доклад-искане на бесарабските българи, придружен с историческа справка за Болградската гимназия и настояване на своите искания – гимназията да остане на основа на Хрисовула на княз Богориди. След това бесарабските българи продължават с различни писма и прошения до разни руски инстанции, но всичко е напразно [18, с. 41].

Като отчаян израз на своето непоколебимо решение да не се допуска присвояването и порусяването на Болградската гимназия, Попечителният комитет (Тодор Шпакович – председател и членове: Павел Теодорович, Иван Радионов, Георги Попов и Иван Афанасиев) на свое заседание на 2 февруари 1881 г. решава: «От 6 февруари тази (1881) година закрива подготвителния курс по руски език, като се прекъсва заплатата на учителите от този клас. В първи гимназиален клас да се въведе предишната програма на Хрисовула, за Централното училище», като румънския език се замени с държавния руски език, а румънската история с руска история. Тази постъпка се преценява от руските имперски власти като открит бунт и веднага е изпратен от Одеса в Болград полицейският инспектор Громачевский «да възстанови нарушения ред». Директорът Павел Теодорович е понижен в длъжност «временно управляващ», а губернаторът издава заповед за следствие срещу членовете на Попечителния комитет за превишаване на пълномощията си [18, с. 41].

Жертва на тази отчаяна неравна борба става директорът на гимназията Павел Теодорович, който не може да преживее погрома на гимназията и следствие на невероятния за него стрес, преждевременно почива на 5 юли 1881 г. едва на 45 годишна възраст. Гробът на този родолюбив българин все още съществува в гробищата на гр. Болград. На могилата на каменния кръст е изсечен надписът: «Тукъ почива прахътъ на Павелъ Теодоровичъ директоръ на Болградската мъжка гимназия. Починалъ на 5 юлий 1881 г. 45 л.» (45 л. т. е. лета, в смисъл години – бел. Н.К.) Така завършва жизнения път на Павел Теодорович – един скромен възрожденски ратник на българската национална просвета [19, с. 191].

На мястото на Теодорович за директор на гимназията е назначен българинът Георги Стаменов, който е законно послушен на своите началници. Окончателното унищожаване на всичко българско в Болградската гимназия става през 1884 г., когато от програмата е изхвърлен даже факултативно предметът български език. Патронното име на Болградската гимназия «Св. Св. Кирил и Методий» се заменя с това на «Император Александър III».

Знае се, че през 1880 г. Министърът на народното просвещение на България Иван Гюзелев кани писмено Павел Теодорович да стане директор на Варненската мъжка гимназия. Теодорович отива за два месеца през 1880 г. до гр. Варна като директор на мъжката гимназия в града, но се връща отново в Болград. Той е могъл спокойно да се оттегли в България, да продължи също да работи за българската просвета и да съхрани своя живот. Но Теодорович стои до последен дъх на поста си. През 1883 г. осиротялото му семейство се преселва в България и българското правителство отпуска значителна за времето пенсия на съпругата и трите дъщери на Павел Теодорович от 720 лева месечно [7, с. 298],

Борис Дякович (1868-1937), известен български археолог и музеен експерт, учил в гимназията в българския и руския период, пише в спомените си: «Историята на

Болградската гимназия под руско управление… възбужда повече тъжни мисли, отколкото светли спомени… Българският език, който до 1881 г. заглушаваше всяко чуждо наречие в гимназията, от нея година не само престана да се слуша в училището, но се яви като най-удобен мотив на учители и надзиратели (руснаци, сменили българските педагози – бел. Н.К.) да преследват учениците „националисти“ и „бунтовници“» [20, с. 963].

Една скромна личност, отдадена на българската кауза, това е животът и делото на Павел Теодорович. Роден в бедно семейство в градчето Лясковец, той има щастието да получи невероятно за времето си добро образование: в едно от най-добрите български училища на Иван Момчилов в гр. Елена, след това в Белградската княжеска гимназия в сръбската столица и в Московския университет.

В просветната си дейност той е ярък български родолюбец. И не може да бъде другояче. В Белград той се движи в кръг от съученици и в Москва сред студенти, които живеят с болките на поробеното отечество, подготвят се за борбата за неговото освобождение и просперитет. Много от тези негови другари от ученическите и студентските години стават видни (или са вече) революционери, интелектуалци, учени, общественици, държавници в освободена България. На първо място ще отбележа ролята на великия Георги Раковски, който има оживена кореспонденция с Павел Теодорович. Трите писма, достигнали до нас от и до Раковски са само малка част от тази кореспонденция. Но Теодорович има живото общуване с Раковски от срещите им в Белград и съвместния живот в една квартира за няколко седмици в Одеса. В Москва също той живее в един другарски кръг начело с Любен Каравелов, Петко Каравелов, Нешо Бончев, Марин Дринов, Райко Жинзифов и ред други бъдещи видни български интелектуалци, учени и общественици. Тази другарска среда в Белград и Москва формира Теодорович като ярък и убеден родолюбец.

В биографията на Павел Теодорович има много факти, които не са изяснени: кога се жени Теодорович, жена му се казва Мария и нищо повече за нея не се знае, освен че е председател на Женското благотворително общество в Болград, семейството има три момичета, не можем да назовем имената им, каква е съдбата на съпругата и дъщерите на Теодорович след като се преселват в България, в кой град се установяват. Има още въпроси от биографията на този скромен, но заслужил възрожденски труженик, които може би никога няма да получат подробни отговори.

Литература:

1. Лясковец в миналото. Сборник. Велико Търново, 1994.

2. Пенев Б. История на новата българска литература. Том III. София, 1977.

3. Архив на Георги С. Раковски. Писма и ръкописи на Раковски. Том I. София, 1952.

4.Архив на Георги С. Раковски. Писма до Раковски (1841-1860). Том II, София, 1957.

5. Арнаудов М. Любен Каравелов. Живот, дело, епоха. София, 1972.

6. Русия и българското националноосвободително движение 1856-1878 г. Сборник. Том II. София, 1978.

7. Минев Д. Град Лясковец. Минало, сегашно състояние и дейци. Исторически и стопански приноси. Варна, 1944.

8. Сто години Българска академия на науките (БАН) 1869-1969. Том I. Академици и членове-кореспонденти. София, 1969.

9. Николова М., Караиванова Т. Първата българска гимназия в Болград и нейните две библиотеки. София, 2016.

10. Сюпюр Е. Българските училища в Румъния през XIX век. Документи, 1858-1877. София, 1999.

11. Миславский К. Исторически очерк на гимназията „Император Александър III“ в Болград, 1905. Фототипно издание. София 1994.

12. Кирова Е. Ученическите дружества и техните библиотеки в епохата на Възраждането. Годишник на СУ, Философско-исторически факултет, Кн. 1. София, 1961.

13. Караиванов Н. Болградската гимназия. По случай 150-годишнината от основаването на Болградската гимназия. Одеса, 2007.

14. Ще бъде ли българска Болградската гимназия? Материали и документи. Болград, 1995.

15. Вестник «Български глас», Болград, бр. 14 от 20.07.1876 г.

16. Вестник «Български глас», Болград, бр. 26 от 16.10.1876 г.

17. Болградската гимназия. Сборник по случай 135 години от основаването ѝ. София, 1993.

18. Дякович В. Българите в Бесарабия. Кратък исторически очерк. София, 1930.

19. Калчев К. Исторически календар за бесарабските българи. Велико Търново, 2001.

20. Дякович Б. Из историята на учебното дело. 50-годишнина на една забравена българска гимназия. Училищен преглед. Кн. 6. София, 1908.

ВИДЫ ОТНОШЕНИЙ ВО ФРАЗЕОСИСТЕМАХ БЛИЗКОРОДСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ

Лариса Топчий
к. филол. н., доцент
E-mail: larisa.topchiy18@gmail.com
Измаильский государственный гуманитарный университет
г. Измаил, Украина

Постановка проблемы. Неповторимость словесного отображения концептуальной картины каждого этноса воспроизводит национально-языковая картина мира, являющаяся частью целостной языковой картины человечества. Поэтому изучение ее особенностей предусматривает выяснение совокупности фоновых знаний носителей каждого языка, которые определяются национальными традициями, устоявшимися привычками и обрядами, контактами разных национальных культур, особенностями мировоззрения и мировосприятия.

Анализ последних исследований. Проблема «языкового» мировосприятия была сформулирована еще в начале XIX в. В. Гумбольдтом. В XX в.изучение этого вопроса сначала было связано с гипотезой «лингвистической относительности» Е. Сепира - Б.Уорфа, достижениями этнолингвистики, идеями лингвистической философии и т.д. В современном лингвистическом контексте картина мира рассматривается как многогранный ментальный феномен, который связывает язык с окружающим миром, с культурно-этническими реалиями, с содержанием найсложнейших абстрактных понятий и категорий, существующих в языке. В Словаре культуры XX в. картина мира трактуется как «система интуитивных представлений о реальности» [2, с. 27], которую человек приобретает в процессе социализации.

В лингвистике в круг научных интересов давно вошли исследования и описания языковой картины мира в разных аспектах. Прежде всего, это изучение языковой картины мира в контексте исторической и описательной лексикологии (Тищенко К. М., Русановский В. М), семасиологии (Апресян Ю. Д, Степанов Ю. С., Апрсеян В. Ю.), анализ отображения ее средствами разных уровней языка (Шмелев А. Д., Апресян Ю. Д., Гак В. Г. и др.). Феномен картины мира стал объектом гуманитарных исследований – культурологических и лингвистических. Следует отметить, что с проблемой изучения языковой картины мира в научных студиях выделились определенные направления исследований. Прежде всего, это касается проблемы славянской языковой картины мира, освещенной в работах Вяч. Вс. Иванова, В. М.Топорова, где анализировались вопросы

реконструкции семантики текстов, в которых предполагалось восстановление давней модели языковой картины мира. Другое направление исследований связано с разработкой теоретических вопросов описания языковой картины мира (Брутян Г. А., Караулов Ю. М., Колшанский В. Г.). В круг научных интересов ученых вошли и такие проблемы, как типология языковых картин мира (Иванов В. В., Журавлев А. Ф., Никитина С. Е.), языковая картина мира в зеркале метафоры (Арутюнова Н. Д., Скляревская А .Н., Телия В. Н.), проблема механизма отображения этой картины в сознании человеческих сообществ, которые формируют определенные нации, механизм вербального оформления и сохранения ними полученной суммы знаний о мире, поскольку результат воспроизведения действительности отображается через призму языка. Отражение жизнедеятельности этнического коллектива, его этико-эстетические и религиозные принципы, находит в языке. Воспроизведение национально-языкового мировосприятия уникально на всех ярусах языковой системы, но все же приоритетным остается лексико-фразеологический уровень языка, на котором в знаковой форме фиксируются факты материальной и духовной культуры человека, репрезентируются ценностные ориентации социума, система его этических, эстетических и моральных ориентиров, демонстрируются особенности менталитета конкретного лингвокультурного сообщества [1]. Сопоставительное исследование фразеосистем близкородственных языков представляет большой итерес для всестороннего и многоаспектного изучения. Это объясняется тем, что предметом внимания лингвистов были языковые факты из области фонетики и морфологии. Данные лексикологи и фразеологии рассматривались в меньшей степени, чем и обусловлена актуальность темы данной работы.

Цель исследования – проанализировать общие и отличительные черты в семантико-парадигматических отношениях между фраземами тематической группы «человек» генетически близкородственных языков, русского и украинского. Материалом для сопоставления послужили «Фразеологический словарь русского языка» А.И. Молоткова и «Фразеологічний словник» В. Д. Ужченка.

Изложение основного материала. «Антропоцентризм» проблематики современного языкознания обусловил направления исследований на установление связи возникновения языковых процессов с культурно-историческим бытием народа и человека во всех видах его деятельности, что отразилось во фразеологии многочисленными попытками изучения устойчивых единиц в широком, экстралингвистическом контексте (Шмелев Д., Селиванова Е., Степанов Ю., Вежбицкая А.).

Фразеологические единицы любой языковой системы четко фиксируют национальную специфику образного восприятия действительности носителем этой системы. В обоих языках они имеют интересную особенность: создаются и функционируют фраземы не столько для номинации, сколько для образной характеристики. Устойчивые сочетания называют далеко не все, что познается человеком, а только те моменты, которые, с точки зрения языкового коллектива, необходимо представить образно, ярко, иногда даже экспрессивно. Этим, вероятно, объясняется и количественная сторона фразеологического состава каждого языка отдельно.

Являясь единицей разноплановой, сложной по структурно-семантическим, генетическим, экспрессивно-образным, функциональным и другим признакам, фразеологизмам свойственны разного рода системные отношения [4, с. 310]. Так, в двух языках широко представлены парадигматические и синтагматические отношения. Синтагматические характеризуются сочетаемостью фразеологизмов с тем или иным кругом слов, зависят от степени сходства их обобщенно-образного значения, от стилевых и экспрессивно-стилистических свойств каждого [4, с. 334]. К примеру, фиксируются фраземы, сочетаемость которых с точки зрения языкового употребления является либо «замкнутой»: русск.-«забубенная голова» и укр.-«шибайголова», либо достаточно ограниченной: русск. – «втирать очки», укр. – «замилювати очі»; «завдавати шкоди /

болю». Вместе с тем, у значительного пласта фразеологического материала двух языков, отражающего народный опыт, бытовые условия, традиции, сочетаемость достаточно широкая.

Изучение фразеосистем языков в сопоставительном аспекте предполагает прежде всего анализ семантико-парадигматических отношений. В парадигму фраземы объединяются по собственно лингвистическим и по лингвостилистическим признакам. Художественно-образный строй фразеологизмов достаточно сложный, поскольку в их лаконичной форме скрыта максимально насыщенная содержательная база с глубинным подтекстом, коннотациями, многозначностью, оценочностью, экспрессией. Поэтому в создании образной основы фразеологизма используются разные композиционные приемы, такие, как: сопоставление, контраст, антитеза и др. Также для создания такой базы задействованы как разнообразные средства языка, так и художественные тропы, фигуры либо их комбинации. Особенной активностью отмечены способы метафоризации и метонимизации.

Рассмотрим парадигматические ряды фразеологических синонимов, объединенных по нелингвистическому признаку на основе обобщенной тематической группы «человек». В обоих языках фиксируются достаточно многочисленные гнезда фразем, частично соотносительных, разных структурных типов и семантических полей, которые формируются вокруг стержневых слов, обозначающих части тела человека или человека вообще. Их можно отнести к эмоциональной лексике, характеризующейся выразительностью, аксиологичностью, дополнительными смысловыми коннотациями. Поскольку многие традиционные для двух народов обычаи, культура и нравы совпадают, в тематической группе «человек» можно выделить наиболее общие семантичекие компоненты, в той или иной степени конкретизирующие «внешность» человека. Прежде всего, это семантические поля со значениями: 1) «выделяющийся из ряда других»: русск. – белая ворона, синий как пуп, не от мира сего; укр. – біла ворона, як пуп синій; 2) «физические особенности человека»: а) «красивый; сильный, здоровый» – русск. – кровь с молоком, как картинка, хоть куда, краса ненаглядная; укр. – кров з молоком, як намальований, як панська рожа, хоч з лиця воду пий; б) «слабый, физически ущемленный»: русск.- как с креста снятый, мокрая курица, никуда не годный, ни то ни се; укр. – ледве на ногах тримається, прямий як свинячий хвіст; 3) телосложение: а) «толстый»: русск.- в дверь не проходит, лопаться от жиру, поперек себя толще; укр. – мішок з половою; б) «худой»: русск. – талия в рюмочку, укр. – кістки торохтять, кості та шкіра, як пушинка; в) «стройный»:русск. – как березка; укр. – як тополя; г) «крепкий»: русск. – как дубок; укр. – і довбнею не доб'єш.

В родственных языках представлены семантические поля и с такими значениями: 4) «рост человека»: а) «высокий»: русск. – каланча пожарная; как шпала; укр. – плечима стелю підпирає, верства чугуївська, великий до неба; б) «низкорослый»: русск. – от горшка два вершка, с булавочную головку, короче птичьего носа; укр. – на корх заввишки; 5) « цвет волос»: русск. – черный как смоль, цвета вороного крыла; укр. – як лунь, братися молоком, сива голова; 6) «возрастные характеристики»: русск. – молоко на губах не обсохло; Божий одуванчик, старый хрен, не первой молодости, старая перечница; укр. – ще губи в молоці, під вусом; пісок сиплеться, в літах, не першої молодості.

Значения семантических полей тематической группы «человек» можно продолжить. Это: 7) «психические особенности человека»: а) «хитрый»: русск. – не лыком шитый, на двух стульях сидит; укр. – шпаками годований, лисом підшитий, крізь сито й решето пройде; б) « разумный»: русск. – имеет голову на плечах, с царем в голове; укр. – розуму палата; в) «глупый, легкомысленный»: русск. – клямки не работают, олух царя небесного, дубина стоеросовая, без царя в голове; укр. – без царя в голові, всі розуми поїв, з кіндратиком в голові, зайці в голові.

Семантически близки в двух языках ряды фразем, передающие такие значения, как 8) «особенности характера человека, его натуру, моральные качества»: а) «говорливый, въедливый»: русск. – за словом в карман не полезет, острый на язык; укр. – лепетливий на язик; б) «льстивый, лицемерный»: русск. – хоть на печь клади; укр. – має цукор на язиці; в) «проворный, работящий»:русск. – работать в поте лица; укр. – працювати у поті чола; г)«счастливый»: русск. – на седьмом небе; укр. – на сьомому небі; д) «растерянный»: русск. – как в воду опущенный; укр.- мов у воду опущений, сам не при собі и др.

Достаточно высокую степень сходства обнаруживают фразеологизмы с семой 9) «душевное состояние человека», его «определенные качества, приобретенные вследствие обучения, жизненного опыта»; а) «опытный»: русск. – собаку съел, стреляный воробей, тертый калач, молодой да ранний; укр. – собаку з'їв, стріляний горобець, світом бувалий, пройшов крізь сито й решето; б) «просвещенный, умный»: русск. – ходячий справочник, ума палата, розум семи палат; укр. – ходячий довідник, розуму сила, кований на гостро; в)« бюрократичный характер»: русск. – чернильная (бумажная) душа; укр. – чорнильна душа и др. Как видим, некоторые соотносительные фраземы двух языков имеют общую образную основу, внутреннюю форму. При этом степень расхождения компонентов фразеологизмов может быть различной при сохранении общего значения, что позволяет этим единицам в своем языковом ареале служить средством стилевой и собственно стилистической характеристики высказывания, т.е., выполнять стилеразличительные и собственно стилистические функции.

Проанализированный материал свидетельствует, что фразеологическая система близкородственных языков может быть выразителем и других отношений, в частности, гендерних. Термин «гендер» определяется как социальный пол человека, в отличие от биологического, представленного совокупностью анатомических и физиологических признаков. Гендерный пол- это совокупность социальных норм, ценностей и реакций, которые формируют отдельные черты личности, иными словами, это социокультурный пол человека.

Фраземы обоих языков представляют культурно обусловленные в речевом общении гендерные стереотипы, отражающие особенности национальной культуры, отношения между разнополыми представителями социума друг к другу. В большей части фразеологизмов обоих языков гендерный аспект не акцентируется, поскольку они не отражают различий по полу: русск. – казанская сирота, заячья душа; укр. – казанська сирота, заяча душа и др. Такие устойчивые сочетания всего лишь представляют номинацию характеристик, признаков либо действий, свойственных всем лицам, независимо от пола: русск. – умывать руки, проливать слезы; укр. – умивати руки, проливати сльози.

Как свидетельствует фактический материал, определенная часть фразеологизмов соотносится только с мужским референтом. Ср.: русск. – блудный сын; вольный казак, сорвиголова; укр. – блудний син, вільний козак, урвиголова. К примеру, фразема сложить голову в русской культуре связана с традициецй воинского ораторского искусства на Руси. Эквивалент в украинском – лягти головою, зложити голову. Фиксируются устойчивые сочетания, имеющие показатель только на женский референт: русск. – держать под каблуком, старая дева, как мама родила, на сносях, писаная красавица; укр.- тримати під каблуком, стара діва, як мама народила, як пава, посивіти на пні и др. Маркерами гендерних отношений выступают антропонимы, привносящие в образную базу фразеологического оборота специфическую национальную окраску, например, по Ивашке рубашка. Имя Иван «Божье вознаграждение», « помилованный Богом» – символ русского крестьянина, простеца, недалекого человека стает модально-оценочной лексемой. Такими же представлены и другие устойчивые сочетания, за которыми закреплены личные имена, часто связанные с теми или иными свойствами человека:Фома неверующий, по Сеньке шапка, по Ермошке кафтан, куда Макар телят не гонял. В

украинской фразеосистеме такими национально ориентированными стали мужские имена Пилип, Хома, Гриць, Кузьма, Сава, Сидір и др. Например, як Хома невірячий, де Сидір козами роги править, вискочив як Пилип з конопель, по Савці свитка. Отметим, что источниками происхождения имен собственных, эксплицирующих во фразеологических единицах гендерне отнощения, стали мифология, Старый Завет, древняя символизация, пословицы, профессиональная деятельность, старославянский язык, заимствования, историко-культурные факты, а так же такие собственно русские и собственно украинские имена, как Ермошка, Николай, Палажка, Катерина и др. К примеру, в систему украинского языка давно вошел оним Катерина «с гр. – чистый, чистота» – Катерина, намальована картина.

При сопоставительном исследовании фразем обоих языков обнаруживаются единицы, которые по внутренней форме соотнесены с мужской деятельностью, но не исключают и женскую: русск – быть на коне, вылететь из седла, стрелять по воробьям, ловить рыбу в мутной воде; укр. – бути на коні, вилетіти з седла, стріляти по горобцям, ловити рибу в каламутній воді. Наблюдаются и факты, когда внутренняя форма фразеологизма соотносится с женским референтом, но сами единицы применимы к лицам обоих полов: русск. – базарная баба, вольная птица, прикинуться овечкой; укр. – базарна баба, вільна птаха, прикидатися овечкою, переїжджа сваха. Как видим, определенная группа соотносительных фразеологизмов в двух языках существенных различий в семантических отношениях не обнаруживает.

Однако, мы рассмотрели всего лишь небольшой пласт фразем, соотносительных по внутренней форме и образной базе. Большинство из них в каждом языке приобретают настолько своеобразный смысловой облик, что даже в родственном языке для них трудно подобрать эквивалент. Сравните, русск. – ободрать как липку; укр. – як муха в спасівку; піднести гарбуза и др. Такие расхождения обусловлены различиями в народных обычаях, ритуалах, материальной культуре и определяются традиционными для каждого этноса бытом, особенностями природных условий и др.

Выводы. Таким образом, в ходе сопоставления фразем двух генетически родственных языков выявлено как их определенное сходство, так и элементы, отражающие специфические черты каждого языка, что обусловлено внутренними процесами, происходящими в них. Общие и специфические признаки устойчивых сочетаний тесно связаны с их семантической мотивацией, внутренней формой. Являясь фрагментом языковой картины мира, они отражают знаковые понятия культуры народа, его национальный колорит, традиции, обряды, и, демонстрируя разные типы отношений, сохраняют собственную национальную специфику языка. И несмотря на то, что некоторая их часть эксплицирует смысловую, образную и экспрессивно-стилистическую эквивалентность, все же для фразеосистемы каждого языка характерным будет свой инвентарь фразеологических единиц, представляющих национально-специфические, уникальные понятия. Перспективным считаем анализ дальнейших сопоставительных исследований разных видов отношений фразеосистем близкородственных языков.

Литература:

1. Ангелова М. М. «Концепт» в современной лингвокультурологии. М.М. Ангелова. *Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики.* Сборник научных трудов. Выпуск 3. М., 2004. С.3-10.

2. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

3. Сопоставительное исследование русского и украинского языков. Лексика и фразеология / Г. П. Ижакевич, П. Е. Гриценко, В. И. Кононенко и др.К.: Наук.думка, 1991. 384 с.

4. Фомина М. И. Современный русский язык. Лексикология: Учеб. для филол.спец.вузов. М.: Высш.шк.1990. 415с.

КОНТЕНТ КОМПАРАТИВНО-КОНТРАСТИВНОЇ МЕТОДИКИ У ВИКЛАДАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ ДЛЯ АУДИТОРІЇ СПАНОМОВНИХ СЛУХАЧІВ ДОВУЗІВСЬКОГО ЕТАПУ ПІДГОТОВКИ

Наталія Гроссу
викладач
E-mail: grossu63@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4290-381X
Запорізький державний медичний університет
м. Запоріжжя, Україна

Лідія Бойко
викладач
E-mail: boiko.lidiia54@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1648-5586
Запорізький державний медичний університет
м. Запоріжжя, Україна

Компаративно-контрастивна методика ґрунтується на результатах досліджень у сфері лінгвістичного компаративізму та контрастивного мовознавства. Формування лінгвістичного компаративізму (порівняльно-історичного мовознавства) пов'язане з іменами таких науковців як Самуель Гармати, Франц Бопп, Якоб Гримм, Фрідріх фон Шлегель, Вільгельм фон Гумбольдт, Расмус Раск.

Контрастивну лінгвістику як напрямок загального мовознавства прийнято пов'язувати з першою публікацією у 1957-му році минулого століття праці Роберта Ладо «Linguictics across cultures: Applield linguistics for language teachers» [1] . Саме у цій праці були визначені принципи зіставного вивчення двох чи більше мов. Також цей напрямок – визначення відмінностей іноземної мови від рідної, а також типове зіставлення іноземної та рідної мов являють собою методичний підхід у викладанні мови як іноземної. На погляд деяких лінгвістів, принципи компаративно-контрастивної методики поліпшують викладання нерідної мови іноземним слухачам, оскільки дають можливість передбачити межу як транспозиції, так й інтерференції рідної мови та мови, яку вивчають, й з більшим розумінням оволодівати іноземною мовою.

Результати сучасних досліджень у напрямку компаративно-контрастивної методики розкриваються в роботах таких вітчизняних науковців як С. І. Алексеєнко [2], Л. І. Булатецька [3], Н. І. Євтушенко [4], Т. В. Сорока [5]. Перераховані дослідження мають вагоме значення у розробці цієї проблеми, проте як і раніше, тема залишається малодослідженою і є актуальною.

Компаративізм (від латинської «comparativus» – порівняння, співставлення), – визначає подібності мовних явищ двох різних мов і використовується як один з методичних прийомів у навчанні іноземних мов. Контрастивна методика – це зіставне вивчення мов. Ця методика застосовує контрастивний аналіз різномовних елементів, встановлює принципові можливості порівнювати їх, виявляє ступені еквівалентності контрастних ознак, що стає основою для порівняння.

Таким чином, порівняння, співставлення подібних явищ у двох мовах, а також зіставлення контрастів у рідній та іноземній мовах допомагають у розумінні й успішному оволодінні іноземною мовою. Ця методика зменшує явища міжмовної інтерференції та транспозиції, тому що навички рідної мови, як правило, дуже активно використовуються іноземними слухачами, особливо на початковому етапі вивчення іноземної мови.

Іспанська мова належить до великої сім'ї індоєвропейських мов, як і українська мова, але до різних груп: до романо-германської та слов'янської відповідно. Отже, різниця між мовами обмежується не тільки їх розподілом на групи. Розмовляти – значить

мислити, а спосіб мислення етносу формується століттями в різних історичних, економічних, географічних умовах. Але ж при всій різниці завжди можна винайти точки співставлення. Вивчення іноземної мови починається з абетки й фонетики. Абетки різні: латиниця, кирилиця, а у фонетичному аспекті чітка вимова голосних у середині слова й наприкінці слів, без редукування, можна віднести до подібності між мовами.

У граматичному аспекті співставлення утворення складеної (простої форми) відмінювання дієслів у майбутньому часі (додавання до інфінітива дієслова особових закінчень) теж може розглядатися як подібність, наприклад:

Українська мова:	Іспанська мова:
писати – я писатиму	escribir – yo escribiré,
ти писатимеш, він	tu escribirás
вона писатиме	el – ella escribirá
ми писатимемо	nosotros escribiramos
ви писатимете	vosotros escribiráis
вони писатимуть	vds escribirán

У контрастивному контенті важливо звернути увагу на морфологічні особливості української та іспанської мов: мова, яку починають вивчати іспаномовні слухачі довузівського етапу підготовки, належить до флективних мов: зміна закінчень в іменниках (відмінювання по відмінках), а їх в українській мові сім. У зіставленні з іспанською мовою, яка належить до нефлективних мов, іменники не мають форм відмінювання, вони не змінюють закінчень, а мають прийменникове управління. Утворення множини іменників в іспанській мові теж відрізняється від утворення множини іменників в українській мові. Ознакою множини іспанського іменника є додавання до закінчення іменника в однині літери -s. Родовий відмінок в українській мові: кого? чого? – в іспанській мові відповідно прийменник de + іменник у номінативі.

Для іспаномовних слухачів, мова яких належить до нефлективних мов, під час пояснення відмінкової системи української мови, правильним є не заучування напам'ять назви семи відмінків, що викликає труднощі у розумінні та у засвоюванні такої різноманітної палітри відмінкових закінчень української мови. Дуже влучно використовується у цьому випадку такий термін як «об'єкт» й порядковий номер відмінків, наприклад, тільки «називний відмінок» позначається як S – як суб'єкт, а решта цифрами від 2 до 7 (двох до семи).

Співставне, зіставне вивчення не можна недооцінювати і не переоцінювати – це давно відомий факт. Але ж при цьому необхідно зауважити схильність слухачів переносити знання рідної мови на іноземну. І саме цьому факту приділяється недостатньо уваги. Отже, слухачі вже мають теоретичні знання з рідної мови, яку вони вивчали у школі. І за цим стоїть мовознавча традиція рідної мови, яку вони переносять під час вивчення нерідної мови. Таким чином, відбувається інтерпретація процесу прямого перенесення мовних фактів рідної мови на мовленнєві навички мови, яка вивчається. Така інтерпретація виключає зі сфери інтерференції помилки, які не пов'язані з явищем прямого перенесення, але пояснюються принциповими типологічними відмінностями між рідною мовою та іноземною. Є підстави зробити висновки, що при такому підході недостатньо розглядається факт функціональної загальності мов. Але ж мова являє собою функціональну матеріальну систему, а за функцією – це засіб мислення й комунікації.

Виходячи з цього, суттю зіставного вивчення мов з метою викладання виглядає таким чином: «іноземна мова описується через призму рідної мови, предметом вивчення є іноземна мова, яка пояснюється за допомогою мовних категорій, відомих слухачеві з його рідної мови. І тут від викладача вимагається специфічний підхід до фактів іноземної мови у порівнянні з рідною». [6, с. 69] Уваги заслуговує не тільки питання про те, чи існує між

цілими явищами мов які співставляються чи зіставляються, подібність часткова чи повна відмінність, але ж і питання їх інтерпретації під час описування обох мов.

Використання контенту компаративно-контрастивної методики у викладанні української мови як іноземної для аудиторії іспаномовних слухачів довузівського етапу підготовки є ефективним і перспективним. Доцільним є створення двомовного українсько-іспанського граматичного довідника, який би ґрунтувався на даній методиці.

Література:

1. Linguistics across Cultures: Applied Linguistics for Language Teachers, by Robert Lado, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1957. P. ix–141.

2. Алексеєнко С. І. Зіставне мовознавство і методика мови. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/4074

3. Булатецька Л. І. Інтерпретативні стратегії предмету думки мовця та їх мотивації. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки : Філологічні науки. Мовознавство.* Луцьк: Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2017. № 3 (352). С. 163-166. URL: file:///Users/user1/Downloads/1-1-PB.pdf

4. Євтушенко Н. І. Контрастивний та зіставний аспекти досліджень у сучасній лінгвістичній науці. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. : Філологія. Мовознавство.* 2014. Т. 221. Вип. 209. С. 24-28. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufm_2014_221_209_7

5. Сорока С. В. Методологічні принципи зіставно-типологічного аналізу системи цінностей віддалено споріднених і неспоріднених мов. *Мова.* 2016. № 25. С. 15-19. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mova_2016_25_5

6. Forschungskolletktiv kmunikativ-funktionale Sprachgerichtung und Fremdsprachenunterricht. *Arbeitsbericht*. № 43. Halle. 1977. С. 69.

ВЧЕННЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ НА СЦЕНІ ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ

Ірина Кондратюк
магістрант
E-mail: ira.condratyuk68@gmail.com
Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Ізмаїл, Україна

Філософські погляди і творчий доробок видатного українського філософа, поета і педагога XVIII століття Г.Сковороди (1722-1794) становлять золотий фонд скарбниці національної культури. Митець вважається останнім представником епохи бароко в українській літературі, чому присвячена низка публікацій І. Іваньо, М. Корпанюка, Б. Криси, О. Мишанича, Г. Ноги, В. Сулими, Л. Ушкалова, Т. Шевчук та ін. учених. За останнє десятиліття цей корпус щонайперше становлять студії проф. Л. Ушкалова «Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду» (2001), «Есеї про українське бароко» (2006), «Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури» (2007).

Творчість Г. Сковороди широко представлена в шкільних програмах з української літератури. За рекомендацією МОН України глибоко вивчаються його байки, лірика і два діалоги, найбільш доступні для засвоєння школярами: «Благодарний Єродій» та «Убогій Жайворонок». Між тим, добре відомо, що ускладнена староукраїнська мова часів Сковороди важко сприймається школярами й існують певні складнощі із засвоєнням матеріалу учнями ЗОШ. Відтак белетризована версія життєпису Г.Сковороди бачиться актуальною і новаторською формою знайомства учнів з біографією мислителя. Важливим здобутком дитячої літератури про Г. Сковороду стала поява у львівському видавництві

книги «Сковорода від А до Я» проф. Леоніда Ушкалова, розрахована на віковий діапазон від 7 до 12 років. Ця книга вийшла в рамках серії книг-абеток для родинного читання з чудовими ілюстраціями і академічно вивіреним тестовим супроводом [2].

Іншим здобутком є поява на сторінках провідного українського часопису з літератури для ЗОШ («Дивослово», № 1, 2011) п'єси «Григорій Сковорода – шлях мудреця», орієнтованої на скромні зусилля шкільного театру. Її автором є професор Ізмаїльського державного гуманітарного університету, завкафедри загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури Шевчук Т.С. «Головною метою її створення, – відмічає автор у передмові, – було бажання донести в популярній ігровій формі відомості про життєвий шлях Г. Сковороди, його оточення й естетико-філософські погляди, відобразити відзнаки національної освіти XVIII ст., передати колорит української культури цієї доби» [2, с. 29]. П'єса складається з невеликих за розміром дев'яти актів, розрахованих на постановку від трьох до п'яти хвилин. Загальна тривалість дії – 45 хвилин.

У першому акті відображено сцену спілкування юного Григорія з батьками у рідному с. Чорнухи з проханням відправити його на навчання в славетну Київську духовну академію, яка нині відома як ЗВО «Києво-Могилянська академія». У маленьких діалогах відтворено історико-культурні реалії епохи, пов'язані зі втечами бурсаків з закладу, лютуванням чуми, карантинами і каральними заходами.

Другий акт побудовано на розмові трьох видатних викладачів закладу – Георгія Кониського, Симона Тодорського, Варлаама Лащевського, які пізніше стануть викладачами піїтики, риторики, філософії майбутнього мислителя. В них відображено обговорення стану навчального процесу в академії 1730-х років на тлі загальної інформації про самих викладачів, яка озвучується ведучою.

У третій дії авторка змоделювала ситуацію, описану в архівних джерелах як заведений в академії звичай вести «калькулюс» – папір із занотованими помилками, яких допустилися студенти при вивченні латини після уроків. Підрахунки помилок ведуть самі студенти. Останній, в чиїх руках залишилася «чорна мітка», отримує догану від вчителя наступного дня. У художньому просторі п'єси власником калькулюса став Григорій Сковорода.

Четвертий, п'ятий і шостий акти у художній формі репрезентують аспекти відбору співаків до придворного хору імператриці Єлизавети Петрівни; її рішення відправити Сковороду до Угорщини у складі Токайської комісії та повернення філософа до стін Київської духовної академії. В вуста головного героя Тетяна Шевчук вкладає типову для нього лексику і вирази (О свобода! О наука! тощо), які зустрічаються у творчому доробку («Сон») та листуванні. З діалогу Сковороди і діючого на той момент ректора академії Георгія Кониського юні глядачі засвоюють біографічні відомості про митця, зокрема повний і хронологічно виверений перелік місць перебування з зафіксованими причинами їх залишання.

Наступний акт (№ 7) э найбільш популярним у вчителів літератури, які використовують п'єсу у позакласних заходах фрагментарно, розробляючи ту чи іншу дію зі школярами. Йдеться про педагогічні здібності Сковороди та особливості його спілкування з маленьким Василем Томарою в Ковраях, в якого він певний час був домашнім учителем. У Коврaї він потрапив за рекомендацією ректора Київської духовної академії Георгія Конисського за запитом полковника Степана Томари, представника потомственого переяславського козацького полкового роду, який і заснував це село, викупивши землі Гельмязевської сотні. Пізніше Василь Томара зробить блискучу кар'єру як російський дипломат, офіційний посол Російської імперії у Туреччині, сенатор, дійсний таємний радник. Цікаво, що до кінця життя він (як і решта учнів Сковороди) зберіг прив'язаність і любов до свого вчителя, що засвідчує лист, написаний ним в 1788 р., через тридцять років після описуваних подій: «Любезный мой учитель Григорій Савич! Письмо Ваше чрез корнета Кислаго получил я, с равною любви и сердца привязанностію моєю к

Вам. Вспомнишь ты, почтенный друг мой, твоего Василія, по наружности может быть и не несчастнаго, но внутренно болѣе имѣющаго нужду в совѣтѣ, нежели когда был с тобою. О, если бы внушил тебѣ господь пожить со мною! Если бы ты меня один раз выслушал, узнал, то б не порадовался своим воспитанником. Напрасно ли я тебя желал? Если нѣт, то одолжи и отпиши ко мнѣ, каким образом мог бы я тебя увидѣть, страстно любимый мой Сковорода? Прощай и не пожалѣй еще один раз в жизни удѣлить частицу твоего времени и покоя старому ученику твоему — Василію Тамарѣ» [1, с. 481].

Як відомо з нарису іншого улюбленого учня Сковороди, майбутнього генерал-майора, рязанського губернатора і куратора Московського університету Михайла Ковалинського «Життя Григорія Сковороди», під час навчання Василя Томари він обізвав учня «свинячою головою», що миттєво стало відомо батькам [1, с. 445]. Здавалося б – дійсно! Вчинок зовсім не педагогічний і не дивно, що вчителя позбавили роботи. Однак, фактом є й те, що через деякий час поміщик Томара був змушений просити Сковороду повернутися, оскільки маленький Василь не сприймав інших учителів і постійно благав повернути Григорія Саввича. Під час цієї вимушеної перерви між своїм перебуванням у Ковраях, Сковорода відвідав Троїце-Сергієву Лавру, на що є безпосередні посилання в аналізованому акті.

Про його харизматичність як вчителя збереглися спогади сучасника – педагога і журналіста Івана Вернета. Останній відмітив глибину його розуму («мужъ умный и ученый»; «magister dixit»; «онъ былъ необделанный дорогой камень, коему потребна рука искуснаго художника»), зокрема вказав і на «своенравие, излишнее самолюбие», запальність, пристрасність, різкість [цит. за: 4, с. 84]. Щодо стосунків Сковороди з учнями, Іван Вернет висловив неприкрите здивування: «Я не знаю, какъ онъ успелъ внушить своимъ ученикамъ такую привязанность к себѣ? Развѣ страхомъ, предубѣждением и силою привычки? О, нѣтъ ли тайного побужденія, от меня сокрытаго?» [цит. за: 4, с. 85].

В рамках п'єси для школярів Тетяна Шевчук у художній формі зробила спробу продемонструвати педагогічні здібності Григорія Сковороди [3, с. 31]:

***Дійові особи**: хлопчик* Василь, Григорій, слуга *і служанка, поміщики Степан Томара, Кочубеїха.*

Повертається Григорій. Слуги підглядають і підслухують

***Василь**: Нарешті ви прийшли, Григорій Савич, я все давно зробив. Як перевірите, розповісте мені іще про давню Трою?*

***Григорій**: Ну звісно ж, мій Василь. Але спочатку треба нам читати вправи.*

***Василь**: Григорій Савичу, мені не терпиться дізнатись, що сталося з Енеєм після бою…*

***Григорій**: Василю, хлопче мій, спочатку – вправи. Як вивчиш латинську мову, сам читати «Енеїду» зможеш, це ж просто – так, як дихати!*

***Василь**: Після занять підемо знов на річку, як учора?*

***Григорій**: Багато запитань. – Звичайно, так! (Василь тихенько хлопає в долоні). Читай!*

***Василь**: repetitio est mater studioram.*

Григорій**: Василю, ні. То треба STUDIOR**UM.

***Василь:** Так, зрозумів. Repetitio est mater studior**am**.*

Григорій**: Ах, ти, свиняча голова! Кажу ж тобі, що STUDIOR**UM.

Василь сміється. Слуги підскакують, руками закривають рот, хватаються за голову, обурюються. Кудись біжать.

Звучить перший удар церковного дзвону.

Василь:** REPETITIO EST MATER STUDIOR**UM.

***Григорій**: Добре, любий.*

Входять розгнівані поміщики Степан і Ганна Томара-Кочубей.

***Кочубеїха**: Що чую я?! Мій син – свиняча голова?! Як ти посмів, негідник, так казати?!*

***Степан**: Ганно, тише! Кажи, це правда?*

***Григорій**: опускає голову. Так. Але…*

***Кочубеїха**: Яке нахабство! Геть з дому в цю ж саму мить!*

***Степан:** Пробач, учителю. Мені шкода…*

***Кочубеїха**: Як він посмів! Мерзотник! Хам! Нахаба! Плітями б його сікти!*

Всі залишають сцену, виносять стіл і стілець. На сцені залишається Григорій на самоті стоїть кілька хвилин (звучить поки що рідкий, тривожний церковний дзвін), через хвилину з'являється зображення Троїце-Сергієвої Лаври на екрані, а церковні дзвони веселішають.

Григорій здивовано крутиться на сцені на фоні зображення Троїце-Сергієвої Лаври, потім з'являється декорація з українським селом.

В останніх, восьмому і дев'ятому актах п'єси відображено останні роки життя мислителя, спілкування з людьми і безкінечну до нього повагу з їх сторони. З метою засвоєння фактів біографії, у розмові з селянами (акт № 8) авторка вкладає згадку героя про роботу у Харківському колегіумі і причини звільнення. В останньому акті (№ 9) головний акцент зроблено на тезах філософії Григорія Сковороди у вигляді їх викладу у розмовах з друзями на тему «у чому полягає щастя».

Педагогічне значення п'єси «Григорій Сковорода – шлях мудреця» полягає в можливості легко засвоїти в ігровій художній формі особливості життєпису та основи етико-естетичних поглядів Григорія Сковороди, що робить її цінним джерелом для позакласної роботи вчителя ЗОШ, особливо актуальними напередодні 300-річного ювілею від дня народження митця.

Література:

1. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-х т. Т.2. Київ: Наукова думка, 1973. 576 с.
2. Ушкалов В. Сковорода від А до Я. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. 72 с.
3. Шевчук Т.С. Григорій Сковорода: Шлях мудреця: П'єса. *Дивослово*. № 1. 2011. С. 29-32.
4. Шевчук Т. С. Г. Гесс де Кальве і Г. Сковорода: Історія літературознавчого міфу. *Слово і час.* 2009. № 8. С. 83-89.

РЕЦЕНЗІЇ

СКАРБАМИ ПОЗНАЧЕНИЙ КРАЙ

рецензія на альбом *«Художники Бессарабії»*

(Дрогобич: Коло, 2020. 132 с.)

Микола Зимомря
заслужений діяч науки і техніки України,
почесний професор Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Перше враження завжди містить елемент неповторності. Таким воно видалося і на цей раз, власне, коли потрапило до рук розкішне видання «Художники Бессарабії». Йдеться про капітальний альбом, виданий до 10-річчя Ізмаїльської міської організації Національної спілки художників України. Він водночас свідчить і про розмаїтість наукових змагань і мистецьких устремлінь доктора філологічних наук, професора Ізмаїльського гуманітарного університету Тетяни Шевчук, якій належить і редакція, і загальне упорядкування книжки. Варто виокремити такий примітний факт: альбом побачив світ 2020 року у відомому Дрогобицькому видавництві «Коло», яке в останні десятиріччя, тобто на зламі XX–XXI століть, завоювало прихильність не тільки в Україні, але й далеко за її межами. До слова, директор видавництва та його засновник Микола Походжай, відомий громадсько-культурний діяч Дрогобиччини. До того ж це авторитетне замовлення реалізоване у Франковому краю невипадково, бо ж завдяки ректору Ізмаїльського державного гуманітарного університету, професору Ярославу Кічуку був підписаний договір про співпрацю з Дрогобицьким Храмом науки імені Івана Франка. Ці «заспівні» рядки продиктовані важливістю виховання любові до Вітчизни загалом – і отчого краю – зокрема. Адже сприйняття орієнтиру та його зміцнення в розумінні стрижневої ідентичності має прецінь визначальне значення для різних вікових категорій людей, у першу чергу, для молодого покоління. У цьому сенсі така книжкова новинка, як «Художники Бессарабії», викликає неабияке зацікавлення, у т.ч. з проекцією на освітній процес. Показовою тут видається збірка текстів з досвіду роботи педагогів Закарпаття «Скарби рідного краю» (Ужгород, 2020, 368 с.), яку бездоганно уклали відомий педагог Ольга Тимофеєва та краєзнавець Іван Тимофеєв. Звідси – детальний аналіз згаданого альбому, що є першим виданням у ділянці регіонального образотворчого мистецтва Ізмаїльщини. Регіонального і, водночас, показового, бо він репрезентує праці 28 членів Ізмаїльської міської організації Національної спілки художників України. Ця громадська творча організація об'єднується рівнем професійних уподобань як безпосередньо художників, так і мистецтвознавців, і народних майстрів. Вони плідно діють на території півдня Одеської області, що охоплює Південну Бессарабію. Одне слово, рецензована книжка зримо й вагомо представляє Буджак – будьмо певні – крізь світоглядну й мистецьку призму двадцяти восьми митців. Їхній художній доробок засвідчує таке розмаїття голосів, де годі віднайти окремо «сольний». Та, мабуть, і нема потреби шукати, бо багатьом можна б адресувати побажання: варто продовжувати освоювати навколишню красу з урахуванням духовних запитів і змагань… Останнє можна відчитати у вітальних статтях Ізмаїльського міського голови Андрія Абрамченка та заслуженого художника України Олександра Кари, голови ІМО НСХУ, якими й відкривається альбом. Демонстрації його безпосередніх носіїв передує розлога стаття «Художні світи митців Бессарабії» з-під пера Тетяни Шевчук (с. 7-12). Вона для автора цих рядків постає в новій

іпостасі, сказати б, в шатах «людини-оркестру». Назву бодай один промовистий факт: широкий розголос викликали її концептуально новаторські дослідження спадщини Григорія Сковороди (1722-1794). Відрадно, що вона очолює виконання проєкту МОН України «Регіональна література і живопис як засіб формування колективної ідентичності локального соціуму» (2019-2021). А тут – осмислення ужинку уродженців багатьох міст Південної Бессарабії (Ізмаїл, Арциз, Кілія, Рені), які досягли в галузі живопису, акварелі, графіки, декоративно-прикладного мистецтва суттєвих успіхів. За її аргументованим твердженням (до слова, від 2017 року вона – мистецтвознавець Національної спілки художників України), що міститься на сьомій сторінці, «регіональна самобутність і полікультутність» – це провідні ознаки творчості двадцяти восьми членів спілки, а їхні коріння нуртують біля етнічних джерел. Адже вони – нащадки колоністів Бессарабії й органічно пов'язують в одне ціле самобутні начала українського, російського, болгарського, гагаузького, молдавського, грецького, албанського й німецького народів. Дослідниця чітко робить вододіл там, де цього вимагає «погляд в середину» посутньої справи. Приміром, стосовно Олександра Кари та Івана Шишмана. Обидва – болгарського походження, обидва удостоїлись звання Заслужений художник України.

Напрошується запитання: чому жіночі образи Олександра Кари набули оціночного забарвлення у визначенні «бессарабські мадонни»? До слова, однойменний короткометражний документальний фільм про митця у 2001 р. приніс перемогу Ірині Федоровій на конкурсі міжнародного фонду Україна-300. Впадає в око відповідь Тетяни Шевчук: «Сюжетна основа творчих композицій митця (Олександра Кари – *М.З.*), написаних у техніці енкаустики, базується на болгарському фольклорі, знанні й повазі до культурних традицій свого етносу («Хоро», «Золота лоза», «Причастя», «Небесні гості на Різдво»). Вона слушно увиразнює акцент: художник прагне писати свої образи плоскісно, сягаючи символічності, локальності колірних плям, «де одночасно присутня музикальність і пластичність лінії». Власне, звідси – гармонійність образів Олександра Кари.

Натомість художні розмисли під пензлем Івана Шишмана позначені сакральною конкретикою, тяжінням до монументального вирішення композиційних з'ясувань живописного характеру. Ні, не буде перебільшенням, коли скажу: кожне оціночне судження Тетяни Шевчук заслуговує на детальне прочитання. Згадати б династію Чакір (Петро Чакір; 1931-2012), Ларису Чакір-Узун та Аллу Чакір-Гриценко; пейзажі Івана Коцофляка, що творять «атмосферу інтелектуального спілкування автора і глядача».

Без сумніву, все це – яскрава спонука ознайомитись з творчими надбаннями Тетяни Мітакі, Олени Андреєвої-Сичової, Валерії Левенцової, Катерини Лемешевої, Галини Сапунжі, Ольги Друмової, Володимира Дудника, Миколи Федяєва, Павла Македонського, Михайла Пейкова, Сергія Костова. У цьому контекстуальному зрізі мимоволі привертають увагу цікаво закроєні твори арцизьких митців – Володимира Афанасьєва, Тамари Ткач, Дмитра Дьошина, Дмитра Скулинця, сюжети яких органічно пов'язані з місцевим колоритом. Важливо, що окремі члени успішно працюють у галузі декоративно-прикладного мистецтва, зокрема, Анатолій Гусаков, Валентин Бєлий, а також Надія Генріхівна Ільїна, родинні корені якої в'яжуться з нащадками німецьких колоністів Бессарабії. Не оминути б діяльність Миколи Седніна, якому належить розробка програми «Лікування мистецтвом», художніх напрямів «DI-ART», «Геліографіка» і багато інших досягнень.

Хто в Ізмаїлі не знає про міжнародні мистецькі фестивалі, приміром, «Дунай – ріка дружби», або арт-проєкти «Новорічна феєрія», «Ніч у музеї»? Риторичне запитання, бо кожний відповість – це заслуга директора Ізмаїльського телебачення, галериста і мистецтвознавця Ірини Федорової…

Отож, розкриймо альбом, щоб помилуватися світом краси в образах: «Бессарабська осінь», «Бессарабське весілля» Олени Андреєвої-Сичової; «Покровителька» Алли Гриценко (Чакір); «Бессарабський лицар» Дмитра Дьошина; «На хвилях душі»

Олександра Кари; «Фрагмент первозданності» Сергія Костова; «Молитва» Валерія Левенцова; «Ніч» Павла Македонського; «Болгарське весілля» Михайла Пейкова; «Бессарабський натюрморт» Галини Сапунжі; «Виноградна мадонна» Тамари Ткач; «Україночка» Миколи Федяєва; «Моя Бессарабія» Лариси Чакір-Узун; «Народження нової зірки» Івана Шишмана та ін. Завершують видання лаконічні біограми усіх членів ІМО НСХ України.

Впадає в око, що деякі праці нагадують ремінісценції геніального українського художника-самоука Никифора Дровняка (1895-1968), якому належить індивідуальний стиль з ознаками «недільного настрою». Окремі вміщені твори – це буквально ілюстрації до славнозвісних «Ідилій» Петка Тодорова (1876-1916), якому судилося вписати чимало вагомих сторінок в історію болгарсько-українських взаємодій, завдяки співпраці з Іваном Франком, Володимиром Гнатюком, Ользі Кобилянською…

Рецензоване видання збагатить кожного, хто останнім часом поповнив свою бібліотечку краєзнавчою літературою («Вони змінили історію. 125 вихідців із Південної Бессарабії» (2019); «Культурний простір бессарабських болгар» (2018); документи та матеріали до історії болгар, греків, молдаван Південної Бессарабії тощо.

А недоліки? Ні, радше про побажання. Шкода, що альбом має тільки цупку обкладинку, бо тут пасувала би тверда… У наступному перевиданні можна б ширше закроїти мову про типологічні особливості й відмінності в творчості бодай найбільш вагомих митців, які репрезентують край, що пахне хлібом і вином…

Рецензія на монографію Леслави Кореновської *«Грані таланту семи»*

(*Lesława Korenowska Грані таланту семи. Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków. 2021. 147 s.*)

Надія Сподарець
д. філол. н, завкафедри української та зарубіжної літератури
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

Леслава Кореновська – знаний дослідник слов'янських літератур. Її книга «Грані таланту семи» долучає нас до фахової аналітичної роботи, як у царині авторських художніх світів сучасних українських письменників, так і у моделюванні парадигм літпроцесу України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Літературна свідомість письменників перехідної культурної ситуації порубіжжя характеризується інтинсивністю пошуків індивідуально-творчої та національно-культурної ідентичності. Саме висока філологічна культура Леслави Кореновської в цій різновекторності літературних практик дозволила зробити концептуально осмислений вибір об'єктів літературознавчої аналітики, розгорнути методологічно актуальний дослідницький дискурс.

У передмові до монографії Леслава Кореновська зазначила намір сформувати уявлення чітачів про сучасну українську літературу на підставі саме особистісного дасвіду прочитання творів письменників та спілкування з ними. Дослідниця наголошує, що ці автори ще не вийшли на перші шпальти, але «володіють даром мудрого, чистого та художньо досконалого слова». Мова йде про творчий доробок Світлани Антонишин, Євгенії Божик, Ольги Яворської, Надії Ковалик, Юрія Коваля, Володимира Бондаренка, Петра Сороки як «калейдоскоп жанрового різноманіття, яке експлікує оригінальними творчими стилями, суґестивністю вербальної тканини, яскравістю художніх засобів та гострою актуальністю насущних проблем» (с. 3). Згодна з Леславою Кореновською, що «творчість названих авторів цілком охоплює сучасний літературний процес» (с. 4).

Системному аналізу творчості кожного із зазначених письменників в роботі передує короткий огляд історіографії сучасної української літератури, у контексті якого методологічно вмотивовано Леслава Кореновська розгортає і свою типологічну характеристику стану літературного порубіжжя.

Вочевидь, що дослідниця зорієнтована на постструктуралістську оціночну опцію сучасних творів та літературного процесу взагалі, що позначено виходом за межі текстоцентричної аналітики з урахуванням широкого поля контекстів творчості українських письменників.

Леслава Кореновська переконлива у визначенні екстралітературних факторів, а саме – політичних та економічних змін в Україні 90-900-х років, які вплинули на формування нових аксіологічних парадигм українських письменників. Дослідниця звертає увагу на багатовекторність їх концептуального та поетикального пошуку і відповідну багатоформатність типологічних вимірів цих процесів у сучасному літературознавстві. Доказова своєю аргументацією і критична оцінка, яку дає пані Леслава окремим типологічним концепціям науковців, зацікавленим українським літпроцесом сьогодення.

Кореновська переконлива у міркуваннях про те, як непросто, а інколи і драматично формувався творчий шлях багатьох українських письменників перехідної доби. Абрис загальних тенденцій в розвитку сучасної української літератури в монографії став підгрунтям для конкретизації особливостей літературної творчості семи письменників, кожному з яких присвячений окремий розділ книги.

Констатуємо послідовність авторка монографії у загальних принципах аналітики літературного доробку українських письменників. У кожному розділі книги дискурс творчої біографії обраних літераторів органічно переходить у формат концептуально-поетикального аналізу їх знакових творів.

Відповідність інтенціям перехідної культурної ситуалії кінця ХХ – поч. ХХ1 ст. в монографії системно прослідковано на рівні втілення домінуючих мотивно-образних комплексів авторських художніх світів. Семантичне поле цих комплексів моделюється дослідницею в процесі актуалізації архетипної та інтертекстуальної складової текстотворення. Така аналітична процедура свідчить не тільки про семантичну емкість сучасних текстів українських письменників, розглянутих у монографії, а й про спроможність Леслави Кореновської відкривати прецедентні феномени світової культури, в діалозі з якими й формувалися мотивно-образні ряди цих митців. Розглядаючи, наприклад, в поезіях Ольги Яворської функціонально-семантичні особливості мотиву "відірваного листка", пані Леслава прослідковує літературну генезу цього мотиву в широкому контексті: трагедія «Egmont» (1788) Йоганна Ґете, поема «Мцирі» (1839) Михаїла Лєрмонтова, роман «Ідіот» (1869) Федора Достоєвського та ін.

У розділі «*Лісова лірика Володимира Бондаренка* » розглянуто творчість поета-науковця, що «закоханий у лісовий простір, якому присвятив все життя » (с. 24). Своє буття Бондаренко окреслює образами двох доріг – наукової та поетичної. Вони сплетені в одну, «яка і творить неповторний авторський стиль поета ». Дослідниця цитує:

«Як літній лад, як слід крила
Одна дорога пролягла
Світами книг. Серед лісів,
Де шум дерев не шум, а спів
Дорога друга коліює,
Прямує, плутає, дивує » (с. 25).

Підкреслено: письменника бентежать не стільки картини природи, скільки її стани, що конкретизується індивідуальними авторськими рефлексіями, топосами та локусами змодельованих картин.

У Богдаренка «образ лісу виступає як книга мудрості, яку він навчається читати» (с. 27). Для поета «перебування в лісі – це свого роду пізнання... власного внутрішнього світу» (с. 29). Вірші Бондаренка дослідниця інтерпретує як авторське філософське

розкодування таємниць життя. Дискурс дослідження відповідає формату екокритики «як науки про вивчення відношення між літературою і навколишнім середовищем, а семе – лісовим» (с. 30).

Монографія Леслави Кореновської показова спроможністю її авторки проводити аналітичні практики у царині як інтертекстуальних, культурологічних кодів, так і в сфері мікропоетики текстів. В плані методичної доцільності ця книга є прекрасним тренінгом для засвоєння низки літературознавчих методів, які уможливлюють експлікацію сучасних філологічних дискурсів.

Підкреслимо здатність Л. Кореновської формувати дослідницьку точку зору на межі індивідуального та типологічного семіозису сучасного літпроцесу України, що свідчить про широкий горизонт її філологічного мислення.

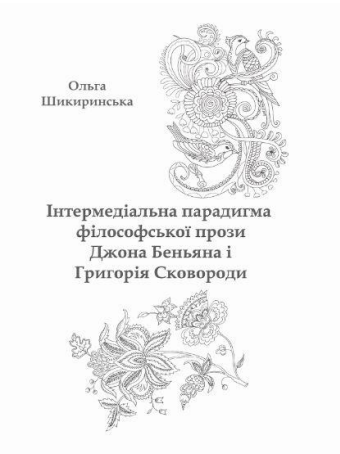
Вдячна Леславі Кореновській за можливість познайомитися з її монографією.

Рецензія на монографію Ольги Шикиринської
«Інтермедіальна парадигма філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди»
(Ізмаїл:Ірбіс, 204 с.)

Галина Олейнікова
к. філол. н., доц., завкафедри англійської філології
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Проблема інтермедіальності набуває в останні роки рекордної популярності в літературознавстві, цілком виправдовуючи твердження 2007 року італійської дослідниці Маддалени Пунці про перехід від «епохи Гутенберга» до «епохи інтермедіальності». І хоча вивчення інтермедіальності широко представлене в роботах як зарубіжних, так і вітчизняних учених, воно й надалі потребує свого теоретико-прикладного втілення в конкретних площинах творчості письменників.

Постаті, обрані для дослідження, є однією із сильних сторін монографії О. Шикиринської. Якщо творчість Г. Сковороди загальновідома в Україні, то фігура англійського письменника Джона Беньяна (Баньяна), якого на батьківщині називали Шекспіром серед проповідників, маловідома, а твори ще не перекладені українською. Тому теза автора, що «творчість протестантського проповідника XVII ст. була маловідомою в СРСР, у дореволюційний час доробок українського митця потребував загального наукового опису в різних напрямах, адже був малодоступний….» (с. 15-16), цілком відповідає теперішній ситуації в Україні. Цей факт робить дослідження необхідним і цінним внеском у міжлітературний процес, відкриваючи шлях подальшим дослідженням рецепції творчості Д. Беньяна в Україні.



На сьогодні твори Д. Беньяна перекладені більш ніж двомастами мовами світу, у Росії переклад його роману з'явився ще в 1782 році. Тому дисертантка в подальшому може зайнятися перекладом творів Д. Беньяна українською мовою, ліквідуючи цю лакуну в українському літературознавстві.

Доволі влучно і в темпоральному плані підібрано об'єкт дослідження, оскільки саме бароко тяжіло до синтезу мистецтв, йому притаманні поліфонічність, діалогічність, що робить цю епоху привабливою для розгляду з позиції інтермедіальних парадигм, на чому неодноразово акцентує авторка. Важливим є і той факт, що традиційно більше уваги приділялось у літературознавстві аналізу твору Д. Беньяна «Шлях паломника», натомість О. Шикиринська проаналізувала майже всі його твори, навіть його духовну автобіографію «Милосердя, що приходить на голову грішника» (1666), яку авторці слід було внести в

об'єкт дослідження, адже вона неодноразово до неї звертається.

З огляду на це є всі підстави вважати монографію актуальною, своєчасною і корисною. У книзі представлена ґрунтовна теоретична основа: праці з порівняльного літературознавства, дослідження вітчизняних учених з давньоукраїнської літератури, теорії літератури, зарубіжних фахівців з давньої англійської літератури, українських теоретиків у галузі міждисциплінарних досліджень і зарубіжних з теорії інтермедіальності.

Поставлені завдання, об'єкт і предмет студії зумовили чітке структурування монографії, яка містить три розділи.

У першому розділі «Теоретичні аспекти вивчення творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди» авторка обґрунтовує доцільність зіставлення творчості письменників, тим самим надаючи роботі концептуальної спрямованості. Вона цілком слушно стверджує, що порівняння їхнього доробку «дозволить з'ясувати збіги й розбіжності в естетико-філософській моделі світу обох митців; концепція ідеальної особистості у творчості Д. Беньяна і Сковороди стала унікальним явищем і для англійської, і для української літератури; кожний з аналізованих авторів завершує у національній літературі своєї країни духовні пошуки барокової доби» (с. 17).

У підрозділі 1.2 «Естетико-філософські погляди Д. Беньяна і Г. Сковороди в контексті духовних пошуків англійської та української літератури XVII-XVIII ст.» окреслено місце митців у культурно-історичному процесі тогочасної Англії й України. Розгляд філософської прози як художнього феномену риторичної епохи в підрозділі 1.3 дозволило Ользі Борисівні дійти висновку, що «спадщина Д. Беньяна і Г. Сковороди відноситься до різновиду філософсько-релігійної прози» (с. 17), зосереджуючись згодом на специфіці функціонування філософської релігійної прози.

У другому розділі «Інтермедіальні студії в контексті методологічних засад порівняльного літературознавства» дослідниця розкриває теоретико-методологічні засади дослідження інтермедіальності, обґрунтовує виникнення передумов цього явища, а згодом терміна. Треба віддати належне авторці, у підрозділі 2.1 «Міждисциплінарні праці в історичному розвої» подано глибокий і ретельний аналіз передумов появи інтермедіальності як явища, увага приділена розкриттю класифікацій і сучасних поглядів на інтермедіальність, зокрема, О. Шикиринська зупиняється детально на поглядах класиків інтермедіальної теорії, серед яких Ааге Хансен-Льове, Єнс Шрьотер, Вернер Вульф, Стівен Пол Шер.

Безперечною перевагою третього розділу «Міжвидова інтерполяція часово-просторових мистецьких кодів у прозі Д. Беньяна та Г. Сковороди: Театр – Музика – Танок» є переклади О. Шикиринської уривків з текстів Д. Беньяна українською мовою, які, до речі, варто було подати разом з мовою оригіналу і, взагалі, зазначити авторство. Натомість наведене в тексті посилання відсилає до англійських текстів у списку використаних джерел (посилання 248). Постійне звернення дослідниці до текстів українського й англійського письменників ефективно допомагає проілюструвати театральний характер прози митців, розкрити музикалізацію художнього дискурсу Д. Беньяна і Г. Сковороди, а також надає чітке уявлення про функціонування у їхній творчості хореографічних лексем.

Найбільш цікавими і новаторськими за науковими спостереженнями вважаємо третій і четвертий розділи книги: «Міжвидова інтерполяція часопросторових мистецьких кодів у прозі Д. Беньяна та Г. Сковороди: Театр – Музика – Танок» та «Просторово-зорові літературно-мистецькі взаємодії у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди: Архітектура – Живопис – Емблема». Вони розкриті в контексті естетичної рефлексії над культурними універсаліями «світ як театр», «світ як музичний інструмент», «життя як сон», двійництво» (Розділ III) та «світ як храм», «людина як храм», «людина як місто», «духовна мандрівка», «memento mori» (Розділ IV). Приємно, що книга вийде напередодні 300-річчя з дня народження Г. Сковороди, святкування якого розглядається як справа

національного значення.

ПРОЄКТНІ ВИДАННЯ КАФЕДРИ ЗАГАЛЬНОГО МОВОЗНАВСТВА, СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ ТА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Тетяна Шевчук
д. філол. н., професор,
завкафедри загального мовознавства, слов'янських мов
та світової літератури, керівник проєкту
Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Термін виконання міжкафедрального наукового проєкту МОН України в ІДГУ «*Регіональна література етнічних груп Українського Придунав'я як засіб формування колективної ідентичності локального соціуму*» (2019-2021) добігає кінця. Приємно відзначити, що до 30-річного ювілею незалежності України автори проєкту реалізували усі поставлені перед собою завдання. На сьогодні опубліковано:

- альбом «*Художники Бессарабії*» (2020), який містить твори членів Ізмаїльської міської організації НСХУ;
- три випуски серії «Поезія Буджака», серед яких:
  - *«Поміж Дунаєм і Дністром»*, куди увійшли твори україномовних поетів регіону (Вип. 1, 2020. Укладач – проф. Райбедюк Г.Б.);
- двомовні випуски:
  - «*Две люлки, две родини / Дві колиски, дві Батьківщини*» (Вип. 2, 2021. Укладачі – проф. Шевчук Т.С., викл. Берестецька О.П.)
  - «*Ecoul Bugeacului / Відлуння Буджака*» (Вип. 3, 2021, у друці. Укладачі: проф. Шевчук Т.С., проф. Райбедюк Г.Б., адміністратор Інформаційного центру Румунії Урсу Н.Г.).

Розроблені матеріали розглядаються як практичне підґрунтя для вчителів-словесників на уроках літератури рідного краю та позакласних заходах. Поетичні збірки проілюстровано Заслуженим художником України, доцентом ІДГУ Олександром Кара.

Вихід книг у світ супроводжувався їх презентаціями в Ізмаїльській картинній галереї (альбом «*Художники Бессарабії*») та невеликих районних центрах і селах Бессарабії (Арциз, Рені, Котловина й ін.); у приміщенні ізмаїльської типографії «Ірбіс» із запрошенням нечисленної групи учасників з дотриманням заходів безпеки спілкування («*Поміж Дунаєм і Дністром*»).

До першого випуску «Поміж Дунаєм і Дністром» (серія «Поезія Буджака. Вип. 1 увійшли твори україномовних поетів нашого регіону Михайла Василюка, Валерія Виходцева, Таміли Кібкало, Галини Лисої, Володимира Реви, Володимира Сімейка. Появі цього виконаного на академічних засадах і ошатно оформленого видання передувала серйозна дослідницька робота: наукові публікації, керування кваліфікаційними роботами з естетичної проблематики регіональної поезії з призовими місцями у конкурсах національного рівня, опрацювання різних джерел: раніше друкованих збірок, альманахів, часописів, періодики. Цілісне сприйняття цього видання довершують короткі відомості про біографію та мистецьку ідентичність кожного автора. Для встановлення біографічних відомостей поетеси Галини Лисої проф. Галина Райбедюк робила офіційний запит з подальшим отриманням копії свідоцтва про народження.

Значну частину вміщених у книзі поезій присвячено регіональній проблематиці. Для назви запозичено фрагмент вірша ізмаїльського поета-кобзаря Михайла Василюка «Земля,

що квітне рушником», в якому праукраїнську минувшину осмислено крізь призму буджацького хронотопу:

Поміж Дунаєм і Дністром
До моря горнеться степами
Земля, прозвана Буджаком
Турецькомовними вустами.

Книга відкриває перед широким колом читачів унікальну грань національної культури в її багатстві та розмаїтті. Авторами проєкту видання планувалось як посібник-хрестоматія під час вивчення літератури рідного краю в освітніх закладах півдня України.

Під час презентації значну частину тиражу було подаровано Відділу культури та Відділу освіти Ізмаїльської міської ради, ізмаїльській бібліотеці імені І. Котляревського, бібліотеці та задіяним у проєкті кафедрам ІДГУ.

Поетична збірка «Дві колиски, дві Батьківщини. Поезія бессарабських болгар в українських перекладах» знайомить читача з художнім доробком українських поетів болгарського походження, представленим у паралельному перекладі українською мовою. У книзі розміщені як відомі поетичні твори, так і нові вірші поетів молодого покоління. Спільним стрижнем творчості бессарабських болгар є щира любов до двох країн: історичної Батьківщини та українського регіону Буджак, де понад двісті років мешкає найбільша болгарська діаспора. Це дуальне тяжіння відразу до двох держав увиразнено у назві збірки, якій послугували рядки однойменного вірша поетеси Анни Терзивець. Презентація другого випуску «*Две люлки, две родини / Дві колиски, дві Батьківщини*» відбулась під час роботи міжнародного форуму в ІДГУ «Болгарська громада України: історія, сучасність та перспективи розвитку в нових соціально-економічних умовах» («*Две люлки, две родини»).* На форумі були присутні аташе з питань культури Посольства Республіки Болгарія в Україні Олена Слатинська-Ованезова, народний депутат України Тетяна Плачкова, радник Генерального консула Болгарії в Одесі Ангел Ценов, співробітники ІДГУ, керівники болгарських культурних товариств Ізмаїла: Микола Іванов, Георгій Чилік й ін. Збірка поезій бессарабських болгар в паралельних перекладах державною мовою вийшла за фінансової підтримки Ізмаїльської болгарської громади імені Святої Софії.

Презентацію третього випуску серії «Поезія Буджака» «*Ecoul Bugeacului»,* також підготовленого двома мовами (румунська, українська), заплановано на жовтень поточного року в Інформаційному центрі Румунії при ІДГУ. Книга знайомить читача з художнім доробком румуномовних митців слова південної Бессарабії, представленим у паралельному перекладі українською мовою. До збірки увійшли твори членів поетичного угрупування «Відлуння Буджака» (Ecoul Bugeacului), яке очолює Іон Бику. В цій добірці віршів увиразнено як загальне тяжіння румуномовних поетів південної Одещини до осмислення свого етнічного коріння та національного надбання, так і їх звернення до вічних, наднаціональних цінностей. Фінансові витрати на видання цього тому взяла на себе Ізмаїльська виконавча влада.

Слід зауважити, що укладачі збірок зробили значно більше, ніж передбачалося у плані реалізації проєкту. Занурення у художній світ того чи іншого митця та усвідомлення естетичної вартості їх творчості, спонукало авторів проєкту з ентузіазмом виступити укладачами нових поетичних збірок регіональних митців: Валерія Виходцева «Музика серця» (Г.Б. Райбедюк, 2019); Іона Бику «Strigătul tăcerii /Крик мовчання» (2020, Н.Г. Урсу), Івана Дерменжи «Вітер Бессарабії» (2021, Т.С. Шевчук). Усі видання супроводжуються фаховими коментарями, примітками, літературознавчими оцінками.

«Вітер Бессарабії» Івана Дерменжи представляє собою цикл поезій про міста, села, фестивалі та свята бессарабських болгар у перекладі з російської мови оригіналу відразу на п'ять мов: українську, болгарську, гагаузьку та англійську. У підготовці цього видання були задіяні: Леся Зюбак (україномовна версія); Лілі Спасова (болгарська за редагуванням д-ра Красимири Колевої); Анатолій Мілков (літературне редагування російськомовного оригіналу); Ольга Кулаксиз (гагаузька); Світлана Кожевникова (літературне редагування англомовних перекладів, зроблених студентами ІДГУ та учнями спеціалізованої школи № 1 м. Ізмаїл). Книга присвячена 200-річчю з заснування Болграду, а відкриває її український блок з поваги до 30-річного ювілею української державності. Презентація книги відбулася в ІДГУ та Болградській гімназії імені Г.С. Раковського, бібліотека якої отримала примірники усіх підготовлених видань проєкту «Регіональна література і живопис».

Приємно, що підведення підсумків реалізації проєкту припадає на славну річницю 30-річчя незалежності України. Досягнуті результати відчутно резонують зі стратегіями українського державотворення, адже поетичне слово етнічних спільнот регіонів в перекладах державною мовою є фактором єднання українського суспільства. Крім цього, поширення виданих збірок сприяє створенню позитивного туристичного іміджу Бессарабії; культурному обміну між регіонами України; розвитку вітчизняної школи художнього перекладу, зокрема залученню регіональних авторів і творчої молоді в загальноукраїнський літературний процес.

ДЛЯ НОТАТОК

Збірник наукових праць

Українською, болгарською та російською мовами.

Матеріали V Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції «Слов'янські читання», присвяченої Дню слов'янської писемності та культури» *(25 травня 2021 р.).* Збірник наукових праць. Ізмаїл. 2021. 110 с.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:
Я.В. Кічук,
доктор педагогічних наук, професор, ректор Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Упорядники: О.Є. Мартинчук

Верстка та дизайн: О.Є. Мартинчук

Матеріали доповідей подані в авторській редакції. Відповідальність за зміст, технічні помилки, грамотність, достовірність інформації та точність викладених фактів несе автор та науковий керівник (за наявності).

Зважаючи на свободу наукової творчості, редколегія бере до публікації статті й тих авторів, думки яких не в усьому поділяє.

Матеріали конференції розміщенні на офіційному сайті Ізмаїльського державного гуманітарного університету за адресою **http://idgu.edu.ua**.

Підписано до друку 15.01.2021. Формат 60х90/8.
УМ. друк. арк. 9,5. Тираж 100 прим. Зам. № 565

Віддруковано в редакційно-видавничому відділі
Ізмаїльського державного гуманітарного університету

Адреса: 68610, Одеська обл., м. Ізмаїл, вул. Рєпіна, 12, каб. 208
Тел.: (04841) 4-82-42
E-mail nauka_idgu@ukr.net