

Н.М. Куренная (Москва, Россия)

**Международный круглый стол
«Язык эмоций в литературе и искусстве славянских народов»**

N.M. Kurennaia (Moscow, Russia)

**International Round Table
“Language of Emotions in Literature and Art of Slavic Peoples”**

15 декабря 2020 г. в Институте славяноведения РАН в рамках проекта РФФИ № 20-512-00007-20 (на платформе zoom) состоялся международный круглый стол «Язык эмоций в литературе и искусстве славянских народов», в котором приняли участие ученые из Беларуси, Болгарии, России.

Проблема отражения эмоций в текстах самого разнообразного характера – одна из наиболее сложных в современной гуманитарной науке. Несмотря на довольно серьезную теоретическую разработку этой темы и существование многочисленных научных концепций, очевидна и необходимость рассмотрения проблемы эмотивности с учетом славянской специфики.

С.В. Колядко (НАНБ, Минск) выступила с докладом «Эмоция и эмотивность в истории и концепциях литературоведения», отметив, что эмоция, эмоциональный мир человека изучаются в различных научных дисциплинах, однако до сих пор они не стали отдельным предметом исследований в литературоведении. Обращение к изучению и отражению эмоциональной жизни личности долгое время имело спорадический характер и непростую историю. С античных времен вплоть до начала XIX в. приоритетные позиции в научном обосновании роли эмоции в жизни человека и общества занимали философия, теология, риторика, медицина. С XIX в. именно экспериментальные психологи вошли в число лидеров по представлению в научных трудах вопросов эмоциональной сферы. XX век в изучении эмоции также прошел в основном под знаком психологии. В последние десятилетия эмоции рассматриваются в смежных с литературоведением и далеких от него дисциплинах, а также их ответвлениях: психологии, философии, лингвистике, этнологии, социологии, педагогике, антропологии, медицине, психолингвистике, социолингвистике, стилистике и т. д. В то же время в рамках лингвистики выделилась отдельная отрасль исследований – эмотиология, или лингвистика эмоций. В РФ была создана Волгоградская школа эмоции, которую возглавляет доктор филологических наук В.И. Шаховский.

В то же время труды английского философа-идеалиста Ф.Г. Брэдли, англо-американского поэта, критика и теоретика литературы Т.С. Элиота в начале XX в. стали прорывными в переосмыслении объектно-субъектных отношений в художественном произведении, функций эмоции и ее роли как эмоции искусства. В 2010-е гг. внимание литературоведов вновь было направлено на изучение разных типов выражения авторской субъектности и субъективности лирического героя. С начала текущего столетия эмоциональные процессы изучаются зарубежными учеными на пересечении когнитивной психологии с нейробиологическими экспериментами, с одной стороны, и науки о литературе, с другой (Л. Заншайн, П. Хоган, А. Палмер). В интерпретации эмоциональных явлений в тексте актуальны научные достижения когнитивного литературоведения, как отечественного, белорусского, так и зарубежного. Особое внимание в докладе С. Колядко было уделено анализу работ, представляющих новое направление гуманитарной науки – литературоведческую эмотиологию, – обозначившее поворот к способам изображения «человека чувствующего». В 2000-е гг. в Волгограде и Москве издавались серийные сборники материалов, в которых названная диада осмысливалась преимущественно с позиций лингвистических. Эмоция попадает в фокус внимания белорусских исследователей в 1970–1980-е гг. Так, Р.М. Семашкевич в своих трудах обратился к поэтической эмоции как средству интерпретации, одному из критериев художественности поэтического произведения. В 1978 г. была опубликована монография А.К. Кабакович «Поэзия Максима Богдановича: диалектика рационального и эмоционального». Белорусские литературоведы в описании эмоций, как правило, выделяли следующие диады: чувство – мысль, мысль – эмоция, умственное – чувственное, интеллектуальное – эмоциональное, рациональное – эмоциональное.

По мнению С.В. Колядко, 2010-е гг. можно считать своеобразной точкой отсчета, зафиксировавшей научный поворот к «человеку чувственному и эмоциональному» как объекту и предмету литературоведческого изучения. В соотношении умственного (рационального) и чувственного, интеллектуального и эмоционального видится сохранение гармонии в стихотворении, соразмерности его структурных частей, потенциал для усиления лирического воздействия произведения на мысль и эмоцию-чувство читателя. Мысль в поэтическом произведении всегда эмоциональна, если говорить о «крылатом» языке поэзии, который переиначивает сознание автора и читателя, а вот степень выраженности этой эмоциональности в тексте определяется процессами поэтизации, лиризации, метафоризации и многими другими.

С.В. Колядко считает, что для адекватного понимания того, как исторически изменялось отношение к эмоциональности в социуме и эмотивности в художественных текстах *PaxSlavia*, необходимо обратиться к истокам и основам этой культуры – христианскому художественному канону и христианской иконологии (здесь – учению о художественном образе).

Этот аспект проблемы осветила Л.В. Левшун (БГУ, Минск) в докладе «Эмотивный компонент категорий жанра и стиля в художественном каноне христианской культуры (на материале произведений средневековой книжности)».

Она отметила, что христианское богословие весьма сдержанно относится к сфере эмоций; согласно христианской педагогике, чувства / эмоции суть «болезни ума», импульсы души, противоречащие назначению человека. Вместе с тем эмоциональное несомненно присутствует в христианской культуре, поскольку признается соприродным человеку. При этом главная задача христианской педагогики определяется как «перенацеливание» свойственной человеку от природы эмоциональности

с «кажимостей» эмпирии (мира, который «во злѣ лежитъ», 1 Ин. 5:19) на истинность Божественной реальности («храмину нерукотворену, вѣчну на небесѣхъ», 2 Кор. 5:1). В результате такого «перенацеливания» происходит преобразование страстной, вожделеющей любви к «миру, лежащему в грехе», в любовь к Богу. В соответствии с таковыми представлениями отцы Церкви принципиально различали «умные чувства» («эмоции преобразования») и «телесные чувства» («эмоции внушения»); изображение первых оценивалось положительно – как способствующее духовному возрастанию человека, к изображению вторых отношение было резко отрицательным – как к инструменту манипуляции человеческими страстями.

По мнению Л.В. Левшун, эмотивность как инструмент духовного преобразования является обязательным компонентом христианской иконологии еще и потому, что в основе последней лежит убежденность в том, что высшее знание открывается человеку не в понятиях, а в образах и символах, т. е. скорее эмоционально, чем рационально. Но поскольку это «единое» для всех высшее знание воспринимается каждым конкретным человеком «в свою меру» (Еф. 4:16), то и стратегии «перенацеливания» естественной эмоциональности разных индивидов должны быть разными и претворяться в эмотивах разного типа и структуры.

Взяв в качестве примера фрагменты летописи, прологовой памяти и торжественной проповеди, в которых христианское просвещение уподобляется посеву и сбору урожая, Л.В. Левшун показала, что 1) эмотивный компонент в «поэтике Истины» PaxSlaviaOrthodoxa является общим для категорий «жанр» и «стиль», что объясняет последующее – в неканонических произведениях христианской культуры – отождествление этих категорий и объединение их в одну категорию «жанрового стиля» (Д.С. Лихачев), имеющего определенный эмотивный код; 2) в зависимости от характера адресата один и тот же предмет изображения может иметь в канонической жанрово-стилевой системе различный аксиологический статус с соответствующей ему стилевой маркировкой и, следовательно, продуцировать художественные образы, созданные с использованием разных эмотивных стратегий.

А.В. Брезгунов (НАНБ, Минск) в своем выступлении «Белорусская литература XVI века: между этосом, пафосом и эмоцией» отметил, что этос является результатом постоянного усвоения и воспроизведения бесконечным числом индивидов нравов и обычаев, устойчивых на продолжительном временном отрезке, а значит, традиционных и необходимых для успешной интеграции в определенный коллектив. Можно утверждать, что пафос – это этос, воспринятый конкретной личностью и обогащенный / приращенный в своем воспроизведении ее индивидуальными чувствами / идеями / аффектами. По мнению А.В. Брезгунова, такое понимание взаимообусловленности этоса и пафоса может оказаться весьма продуктивным при исследовании произведений древней белорусской литературы, поскольку позволит понять, каким образом во взаимодействии с традицией и в противопоставлении ей происходило становление авторских индивидуальностей.

В белорусской книжности рассматриваемой эпохи еще не было писателей как отдельной профессиональной группы. Так, Ф. Скорина посвятил себя книгоизданию и врачебной практике, Г. Пельгримовский – дипломатии, Я. Протасович – административной карьере, А. Рымша, С. и Б. Маскевичи – военному делу, А. Волян – правоведению и т. д. Опыт, обретенный названными авторами в не связанных со словесностью областях деятельности, равно как и принадлежность к определенным социальным группам, безусловно, влиял на характер их собственной литературной деятельности, ее идейно-эмоциональное наполнение.

В качестве примера исследователь выбирает польскоязычное произведение Андрия Рымши «Десятилетняе повесть о военных делах... Николая Кристофа Радзивилла» (1585). Несмотря на свой высокий художественный и идейно-эстетический уровень, повесть не снискала успеха, поскольку Рымша показал своего героя с точки зрения обычного воина (а значит, руководствовался этосом этой социальной группы), в описаниях часто низводил его образ с уровня представителя высшего сословия до служилого – отсюда сцены, в которых князь выступает обычным человеком. Во-вторых, несовпадение этосов поэт закрепил на идейном уровне (в условиях войны князь равен нам, воинам, ибо он такой же человек, как и мы). Соблюдение рыцарского этоса требовало не только прославления личности Н.К. Радзивилла, но и характерных для классического героического эпоса описаний, в большинстве которых так или иначе проявляется эмоциональная составляющая, во многом характеризующая мировоззрение автора. Например, при изображении противника, о внутреннем мире которого автору известно немного – в монологе Ивана Грозного, в плаче жителей Порхова, где А. Рымша прибегает к воображению, к прямому вымыслу.

А.В. Брезгунов отметил, что триггером для появления подобных произведений героического эпоса стали события заключительного этапа Ливонской войны, а именно освобождение Полоцка войском С. Батория и последующий поход в московские земли. Героический пафос произведения является результатом не только идейно-эмоционального отношения автора к предмету описания, но и его этоса, в данном случае воинского.

В докладе М.В. Петуховой (НАНБ, Минск) «Эмотивная палитра цикла “Плач Орфея над Эвридикой”» Франтишка Князьнина (1750–1807) прослежен сложный процесс выстраивания авторской системы эмотем и эмотивов. Это произведение Фр. Князьнина, опубликованное впервые в 1783 г., явилось своеобразным откликом на произошедшую в жизни Фр. Заблоцкого (друга Князьнина) трагедию – смерть его жены Екатерины. Типологически цикл относится к фunerальной поэзии, в основе которой лежат определенные эмотемы. Принимая во внимание их универсальность, повторяемость, стереотипность и воспроизводимость, эти эмотемы можно трактовать как топосы. К топосам-эмотемам относятся эмотема смерти, оплакивания, восхваления умершего, эмотема утешения. М.В. Петухова считает, что то, как развиваются данные топосы-эмотемы в тексте цикла, и определяет эмотивную палитру «Плача Орфея над Эвридикой».

Эмотему смерти Фр. Князьнин раскрывает в сентиментальном ключе: смерть превратила Франтишка-Дафниса в безутешного Орфея, Екатерину-Хлою в печальную Эвридику, идиллию – в трагедию. Изменилась и музыка Орфея: он больше не поет о любви, его лютня только плачет.

Эмотема оплакивания является обязательной в фunerальной поэзии. Это выражение скорби, связанной с утратой человека, и терапия для того, кто переживает смерть близкого. Данная эмотема в цикле «Плач Орфея над Эвридикой» реализуется при помощи эмотивов, которые имеют дополнительную характеристику «физическое проявление»: сердце сжалось, болит, разрывается; боль связывается с тяжестью; слезы льются, разливаются, не сдержать и т. д. Эмотив слезы – один из самых частотных в произведении Фр. Князьнина. Это воплощение горя Орфея, а также смысл его существования после утраты жены.

Восхваляя умершего, авторы фunerальных текстов не только выражали свое уважение к ушедшему из жизни, но и формулировали идеал человека, описывая его правильные и добродетельные поступки. В меньшей степени авторы обращали внимание на внешнюю красоту героев, так как долгое время тело рассматривалось

лишь как временный сосуд для души. В «Плаче Орфея над Эвридикой» поэт описывает не только милый нрав, но и внешнюю красоту Екатерины-Эвридики. Плач III – «Хвост Эвридики» – деликатное прославление красоты героини через обращение к образу волос, который в контексте произведения становится ярким эмотивом.

Эмотема утешения получает в поэтическом цикле Князьнина достаточно парадоксальное развитие: еще в I Плаче – обращении к друзьям – лирический герой просит даже не пытаться его успокоить. В дальнейшем становится понятно, что не только утешение невозможно, но и сама мысль об этом вызывает у Орфея раздражение. Утешения в цикле Князьнина нет и по причине того, что Эвридика не находит покоя и в царстве Плутона: она измучена тяжелыми мыслями и переживаниями. А ведь именно вера в то, что после смерти близкий человек обретает счастье, должна успокаивать тех, кто остался на земле

В завершение М. Петухова отмечает, что цикл Франтишка Князьнина «Плач Орфея над Эвридикой» – способ выразить сочувствие и эмпатию Ф. Заблоцкому. Вместе с лирическим героем произведения автор и читатель переживают боль, шок, жалость, сожаление, злость, отчаяние, чтобы в итоге смириться и принять утрату.

Н.В. Злыднева (Исл РАН, Москва) в своем докладе «О визуализации эмоций: смех сквозь слезы в живописи XX в.» останавливается на проблеме разделения на эмоциональное и рациональное в культуре, в том числе и посредством понятий нейрофизиологии.

Фундаментальное и наиболее универсальное противопоставление модальностей эмоциональное / рациональное пронизывает все этапы истории культуры, то чередуясь, то взаимодействуя и сливаясь друг с другом (различается лишь степень их поляризации). Так, в истории искусства данная оппозиция может быть использована для общей типологической классификации смены художественных парадигм: Высокое Возрождение / барокко, романтизм / Просвещение, импрессионизм / реалистический академизм и т. п.

Извечные противопоставления алгебра / гармония и наука / искусство особенно остро обозначились в культуре XX в. В искусстве этого столетия происходила интенсификация (ускорение и гибридизация) процессов, и как следствие этого возникало обостренное взаимодействие членов оппозиции, т. е. эмоциональное и рациональное начала то характерно сближались, то разводились по крайним позициям. Это напряжение наиболее ярко проявилось в экспрессионизме (как в литературе, так и в живописи) с присущей этому направлению установкой на антиномию как свойство поэтики. В живописи экспрессионизма соединились две традиции: символизма рубежа веков и авангарда 1910-х гг. Символизм опирался на чувственно-семантическое начало, в то время как кубофутуризм, супрематизм и возникший позднее конструктивизм – на начало аналитическое, начало прева-лирования языка формы, в которой синтактика возобладала над семантикой. Экспрессионизм в русской / советской живописи (сравнительно недавно открытое явление конца 1920-х гг., заявившее о себе необычайно ярко, но в силу исторических обстоятельств прерванное в своем естественном развитии) выступил как смесь экстатической эмоциональности содержания и аналитической автономизации выражения, что проявилось на всех уровнях организации художественного высказывания (мотив, композиция, цвет и рисунок).

Изображения смеющегося человека в живописи 1910–1920-х гг. могут служить примером такого рода значимого совмещения эмоционального и рационального в живописи. Мотиву смеха в русской поэзии символизма и авангарда всегда сопутствовала тема слез и печали (ср. Блок, Маяковский). Эта дуальность основных

проявлений эмоциональности восходит к глубинной европейской традиции – парным персонажам античной философии Гераклиту и Демокриту, первый из которых постоянно плакал, сокрушаясь над несовершенством человеческой природы, а второй смеялся, над нею же потешаясь.

Русская живопись XX в. представлена двумя типами изображения «человека смеющегося». В творчестве Ф. Малявина конца 1900-х – начала 1910-х гг. мотив смеха как радостного приятия жизни определяет набор выразительных средств: динамичная форма, рваный силуэт, превалирование красного в палитре в сочетании с контрастным зеленым («Смех», 1899). Впоследствии именно эта модель будет воспринята соцреализмом 1930–1940-х гг. Напротив, в живописи экспрессионизма конца 1920-х гг., во многом наследующей опыт немецкого экспрессионизма предыдущего десятилетия, в репрезентации *homotidens* превалирует мотив смеха сквозь слезы (С. Некритин, С. Адливанкин, В. Садков, М. Сарьян и др.). В гротескном изображении хохочущей толпы царит ужас энтропии, а смеющиеся помещены в среду карнавальных переворачиваний – здесь и тень смерти, и маска, и пьяный экстаз. В противовес торжествующему оптимизму реалиста Малявина в трагедийном смехе экспрессионистов модальность выступает как функция «языка»: освобожденные от предметности еще на этапе исторического авангарда цвет и форма (контрастный колорит, пастозный вьющийся мазок, «прыгающий» силуэт) определяют противоречивость эмоционального состояния персонажей. Линия «смеха сквозь слезы» прослеживается в русском искусстве XX в. вплоть до социально-критической живописи 2000-х гг. (В. Шульженко).

В докладе Н.М. Куренной (Инслав РАН, Москва) «Трансляция эмоций: от автора к читателю» анализируется проблема взаимоотношений автора и читателя. Эмоциональный контакт, который возникает или не возникает между ними, лежит в основе «успешности» или «неуспешности» произведения, в первую очередь имеется в виду проникновение в авторский замысел, так как читатель, зритель или слушатель никогда не остается пассивным. Возможно, он не сразу вникает в авторский посыл, но благодаря эмоциональному соучастию, если таковой возникает, выбирает из текста наиболее созвучные ему отрезки текста. Такой контакт всегда глубоко осознавался и был желательным для творцов.

Читательскому проникновению в текст, «вхождению» в круг авторских эмоций во многом способствует и авторская интонация, которую читатель, как правило, слышит. Художественное произведение порождает в сознании читающего различные ассоциации, чувства, эмоции, которые задаются и самим текстом и индивидуальным опытом читающего, как в эмоциональной, так и в рациональной сфере.

Н.М. Куренная считает, что одной из существенных характеристик текста является степень его эмотивности, которая одновременно и средство репрезентации эмоций, и канал, оснащенный разнообразными, в том числе и лингвистическими способами трансляции чувств. Значительную роль в повышении степени эмотивности играют ключевые слова, которые можно считать устойчивыми компонентами поэтики.

Эмотивность, как правило, яркая стилевая черта многих текстов, зависящая от творческих пристрастий и целей их авторов. Маркером эмоциональных состояний нарратора или персонажей произведения, разнообразных авторских стилей могут выступать различные языковые средства. Самая распространенная лексика эмоций обычно связана с психологическим состоянием человека – с радостью, грустью, смехом, гневом, плачем и др.

В докладе А.Н. Красовец (Инслав РАН) «Выражение эмоций в межкультурном и межъязыковом пространстве: на примере литературы авторов-иммигрантов в Словении» прослежен процесс появления и развития новых тем и мотивов в современной словенской литературе. Особое внимание было уделено языку иммигрантов как своеобразного социального маркера.

С середины 1960-х гг. начались активные процессы миграции в Словению из других республик бывшей Югославии, сегодня выходцы из Сербии, Хорватии, Боснии и Герцеговины, а также Македонии составляют около 12 процентов населения страны. Данное явление начинает получать отражение в литературе только в 2000-е гг.

А.Н. Красовец обратилась к произведениям четырех авторов-иммигрантов второго и первого поколения: роману Горана Войновича «Чефуры вон!» («Čefurij raus!», 2008), сборникам рассказов Дияны Маткович «От имени отца» («V imenu očeta», 2013) и Зорана Кнежевича «Земноводные умирают дважды» («Dvoživke umirajo dvakrat», 2014), а также роману-автобиографии Феликса Плохла «Все мои грехи» («Vsi moji grehi», 2019). В фокусе внимания А.Н. Красовец оказались стратегии, которые разрабатывают авторы для выражения эмоций в транскультурном и межъязыковом поле. В романе Войновича – это смешанный язык второго поколения иммигрантов, а также их двуязычие. Язык родителей – область наиболее интимных вещей, а также защитных и преимущественно негативных ощущений. Тогда как смешанный язык, представляющий собой так называемый эксцессивный социолект (по терминологии А.Е. Скубица) и являющийся принадлежностью молодежной субкультуры переселенцев («чефуров»), обладает повышенной экспрессивностью благодаря взаимодействию лексической, морфологической и синтаксической систем словенского, сербского, хорватского и боснийского языков, а также активному использованию языковых инноваций и вульгаризмов. Последние не столько знак непристойности и грубости, сколько один из редких способов выразить чувства, разочарование и накал переживаний.

В рассказах Маткович прослежен путь взросления главной героини, одна из самых важных ролей принадлежит фигуре отца, который оставил семью, когда она была еще ребенком. Принятие отцовской части себя происходит постепенно, в том числе и с принятием его родного языка, т.е. сербского, посредством которого на поверхность выходит нечто потаенное, крайне интимное и бытующее на уровне бессознательного.

Кнежевич и Плохл, в отличие от Войновича и Маткович, представляют первое поколение авторов-иммигрантов, выучивших словенский во взрослом возрасте, но решивших обратиться к читателю именно на нем. Их героям формирование транскультурной идентичности дается нелегко. Происходит более жестокая конфронтация двух миров, что также увеличивает эмоциональный накал их текстов. Если Кнежевич уходит от двуязычия и активного внедрения сербского или боснийского языка в свои рассказы, предпочитая обращаться к ярким художественным образам, передающим сложные чувства, то Плохл активно использует транслингвизм, отражающий его номадическую идентичность. Главным же способом показать непростой житейский и эмоциональный опыт и пережитые травмы становится юмор.

Доклад Наталии Няголовой (Университет им. Св. Кирилла и Мефодия, Велико Тырново) «Художественное пространство и эмоциональный мир героя в литературе и кино (“Дороги в никуда” Богомила Райнова и “Белая комната” Методи Андонова)» посвящен важной культурологической проблеме – судьбе художественного произведения в другом виде искусств, в кинематографе.

Спустя полстолетия после создания повести и фильма произведение Богомила Райнова почти забыто, но фильм Методи Андонова давно вошел в болгарский кинематографический канон второй половины XX в. Разная судьба обоих произведений связана с их принадлежностью к разным эстетическим парадигмам. Поэтика Райнова в большей части его творчества несет некий внешний «шик Запада», который восходит к массовой культуре 1940–1950-х гг. Несмотря на отсутствие детективного сюжета, в повести «Дороги в никуда» можно рассмотреть черты поэтики «крутого детектива», характерной для целого ряда произведений писателя. Несимметричная гендерная модель данного жанра, ее подчеркнутая маскулинность проявляется и на уровне художественного пространства повести системой локусов, которые имеют подчеркнута гендерную специализацию: строгие, «рациональные» кабинеты Александрова, Стоева, Гешева, высокопоставленного лица и комнаты-будуары, отражающие стихийность, эмоциональность, чувственность поведения своих обитательниц (Рина, Мила).

В фильме из развернутой кабинетной цепи повести устранен кабинет начальника полиции 1940-х гг. Николы Гешева. Зато особые коннотации приобретает кабинет «высокопоставленного лица», появляющегося в начале и в конце фильма. Он метафорическим образом «поглощает» своего обитателя – и Александров во сне, и Васил наяву, после смерти героя, разговаривают с человеческой фигурой без лица, сидящей за огромным письменным столом в бюрократическом кабинете. Решение данных сцен напоминает о безнадежных сюжетах Гоголя, об абсурдистской фантастике, клеймящей бесчеловечную иерархию всех империй и эпох. В картине Андонова из жизни главного героя не только исчезает роман-утешение с Милой, но и десемантизируется пространство кабинета как пространство интеллектуальной и рациональной жизни персонажа. Зато его место занимает белая больничная палата со всеми ее семантически-символистскими проекциями пространства хаоса и человеческой ничтожности. Таким образом, эпатажная атмосфера и пессимистические интонации повести Райнова превращаются в флюидный метафорический кинонарратив о драме невозможности «выживания и невмешательства» героя экзистенциалистского типа. Личная свобода для Александрова в фильме является единственной основой его моральных ценностей в духе философии Сартра и Камю.

А.Г. Шешкен (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва) в докладе «Поэзия мысли и чувства: философская лирика М. Богдановича» обратилась к анализу поэзии одного из классиков белорусской литературы, особо остановившись на мотиве поэтического бессмертия, который рассмотрен на примере ряда стихотворений последних лет жизни безвременно умершего поэта и эпилога к поэме «Вероника». Мотив «памятника», идущий от Горация, преломленный через пушкинскую традицию, связан у белорусского поэта с оценкой его единственного сборника стихов «Венок». Подчеркнуто также свойственное М. Богдановичу, вопреки неизлечимой болезни, светлое и жизнеутверждающее мировосприятие, отразившееся в том числе в присутствии в его творчестве анакреонтических мотивов, прославлении солнечного света, голубого неба и радости жизни. Это отразилось на природе эпитетов и характере метафор его поэзии.

В докладе «Неистовство любви в лирике П.М. Андреевского» П.Д. Гавриловой (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва) проанализирован сборник любовной поэзии «Дениция» (1968) одного из самых известных македонских поэтов Петре М. Андреевского (1934–2006). Вошедший в литературу на рубеже 1950–1960-х гг., он начинал творить в русле сюрреализма – течения, получившего широкий отклик во

всех литературах Югославии в этот период. Перу поэта принадлежат высшие образцы национальной любовной лирики, к числу которых относится и «Дениция». Он использовал яркие, необычные метафоры, часто обращался к мотиву снов, вдохновенно прославлял животворящую силу любви, делая это с почти языческим поклонением женщине. П.М. Андреевский широко использовал образы воздуха, огня, воды и земли, основополагающие в различных магических ритуалах, связанных с плодородием, а образ женщины, матери, богини являлся центральным и воспевался в каждом стихотворении этого сборника.

Т.А. Кленова (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва) в докладе «Гимн героям и свободе как выражение коллективного чувства (македонская партизанская лирика)» подчеркнула, что, поднявшись на борьбу за освобождение своей родины, «За свободную Македонию», македонский народ во время войны завоевал право на признание своей идентичности. Этот процесс отразился в народной поэзии 1941–1944 гг., которая создавалась в партизанских отрядах, в авторских песнях. В центре партизанских песен А. Шопова, С. Яневского, К.Чашуле, М. Богоевский и др. находится герой-партизан, смелый и отважный, подпольщик, жертвующий своей жизнью. Ярким представителем партизанской поэзии был Владо Малеский (1919–1984) – участник Народно-освободительной борьбы, начавший свой творческий путь с публикаций стихотворений, призывавших к борьбе за освобождение народа и воспевающих его подвиг. Одно из них – «Денес над Македонија се раѓа ново сонце на слободата» («Сегодня над Македонией рождается новое солнце свободы») – во время войны приобрело широкую известность, а с 1991 г., после того как Македония стала самостоятельным государством, это государственный гимн.

В стихотворении сконцентрированы основные гражданственные мотивы поэзии той эпохи, звучат очень близкие и понятные каждому македонцу слова. Автор неоднократно использует особо значимый постоянный эпитет (по частотности употребления приближался к фольклорному) к слову Македония – «свободная». Это заветное словосочетание, которое часто звучало на тайных собраниях, присутствовало в мыслях каждого македонца, во время войны наконец стало реальностью. Важно подчеркнуть, что появление в поэзии названия еще не образовавшегося государства – Македония – свидетельствовало и о том, что у македонцев уже сформировалось национальное самосознание, и они себя идентифицировали именно как македонцев. Главной метафорой в песне-гимне Малеского является рассвет, восходящее солнце свободы. Рассвет – символ рождения новой жизни и национальной свободы. В песне тесно взаимодействуют поэзия и фольклор, что вообще было свойственно партизанской лирике в целом. Заострена также социальная направленность, что стало отличительной чертой формирующейся македонской литературы. В. Малеский, будучи участником Народно-освободительной борьбы, очень хорошо понимал и чувствовал настроения того времени.

Сведения об авторе:

Наталия Михайловна Куренная,
доктор филол. наук
ведущий науч. сотрудник
Институт славяноведения РАН

Natalia M. Kurenayaya,
Doctor of Philology
Leading Researcher
Institute of Slavic Studies RAS

ikurennoy@gmail.com