

Онтологическая аллегория на поэтическом «холсте» стихотворения Владислава Ходасевича «Слепой»

Ontological Allegory on the Poetic “Canvas” in the Poem by Vladislav Khodasevich *The Blind*

Ольга Вячеславовна Червинская — Татьяна Анатольевна Басняк
(Черновцы, Украина)

Abstract:

The poem by Vladislav Khodasevich *The Blind* (1922–1923) is regarded in this article in the context of its creation, the highest point of which was the émigré page of friendship with Andrei Bely. *The Blind* has been written due to the theoretical debates on poetry that constantly occurred between the two poets. Khodasevich saw the life of any creative person as a “lyrical improvisation” of being, whereas the questions that life posed to him, he mostly covered in a dramatic plot, thereby offering the reader a capacious metanarrative, *The Blind* (in a stanza format—nine-line nona) being a very vivid example. In accordance with the principle of dichotomy, the helplessness of a blind person is described through the co-presence of a sighted person who is deprived of any definite emotion. In this way, the “possible world” of the poem consists of two worlds, forming consequently a certain receptive impression. “Conceptual ordering” (the term introduced by Claude Lévi-Strauss) is manifested in all the poetological parameters of the text (meter, rhyme order, vocabulary, figures, etc.). The Ukrainian (B. Bunchuk), German (Kay Borowsky) and English (Peter Daniels) translations of the poem reveal the receptive resource of *The Blind*, which in its genre parameters is close to the eclogue.

Key words:

poem *The Blind*; Vladislav Khodasevich; ontological allegory; mediation center; translation; receptive resource; eclogue

В истории литературы привычно акцентируется «литературное одиночество» [BOČAROV 1996, 56] Владислава Ходасевича (1886–1939). Вопреки тому, что в свою эпоху поэт был одной из самых заметных фигур русского модернизма, затем серьезное внимание к его личности и поэзии на его родине пришло с большим запозданием — лишь в последние десятилетия прошлого века, благодаря книге Нины Берберовой «*Курсив мой*» с большими фрагментами о поэте и муже («Фигура Ходасевича появилась передо мною ... как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней» [BERBEROVA 1996, 165]), а затем — благодаря усилиям русского зарубежья, отмечавшего его столетие. В не меньшей степени важную роль сыграл его младший друг Владимир Вейдле, неоднократно, начиная с развернутой статьи о поэте («*Современные записки*, 1928»), призывавший к всестороннему изучению его многожанрового творчества.

Как большинство интеллигенции той поры, Ходасевич поначалу приветствовал Февральскую революцию 1917 г., сотрудничал с новой властью, но быстро охладел и уже в 1922 году оказался за границей. Еще до эмиграции он издал свои, по общему признанию, лучшие поэтические сборники «*Путем зерна*» (1920) и «*Тяжелая лира*» (1921). Итожит этот период знаменитое стихотворение «*Не матерью, но тульской крестьянкой*» (1917–1922), со страшными словами о времени, потерявшем смысл: «Года бегут. Грядущего не надо, / Минувшее в душе пережжено».

В эмиграции Ходасевич фактически завершает стихотворчество циклом с говорящим названием «*Европейская ночь*» (1927). По очень точному замечанию Павла Успенского, тут «смысловая доминанта словосочетания «Европейская ночь» сдвигалась от социальной оценки европейского мира в сторону всеобъемлющего экзистенциального отчаяния, охватывающего все мыслимые пространства и географические точки» [USPENSKIJ 2016, 92]. Тема времени, в своей бесконечности теряющего смысл, в дальнейшем варьируется неоднократно, хотя позже поэт именно от лирики отказывается, оставив затем меньше десятка стихотворений, в одном из последних (1937) звучит его откровенное признание о своем «сердце гордом, веселом и злом».

Ходасевич воспринимал жизнь творческой личности как «лирическую импровизацию» бытия и во многом вопросы, которые ставила перед ним жизнь, облекал в драматический сюжет, в этих случаях предлагая читателю емкий метанарратив, допускающий многовариантное истолкование.

У. Эко сомневался в том, что существуют некие общие принципы изучения переводческой практики (в этом плане исходя из собственного опыта), но, тем не менее, акцентировал необходимость точного воспроизведения по крайней мере «намерения текста»:

«перевод представляет собой одну из форм истолкования и, даже исходя из восприятия и культуры читателя, он всегда должен стремиться к тому, чтобы воспроизвести намерение — не скажу «автора», но намерение текста: то, что текст говорит или на что он намекает, исходя из языка, на котором он выражен, и из культурного контекста, в котором он появился» [ЁКО 2006, 16].

Можно проследить, как это осуществляется на примере конкретного поэтического текста «Слепой» (1922–1923) из последнего поэтического сборника Ходасевича, и как это может быть затем прочитано остранённым взглядом.

Следует помнить и учитывать тот событийный фон, в рамки которого вписывается рождение этого поэтического текста, четко хронометрированного самим автором: *8 октября 1922, Берлин — 10 апреля 1923, Saarow* [CHODASEVIČ 1996]. По воспоминаниям Берберовой этот период был для Ходасевича отмечен дружбой с Горьким, рядом эмигрантских событий и особым систематическим накалом дружбы с Андреем Белым, переживавшим одновременно и свой страшный кризис, и творческий подъем: «Белый любил Ходасевича. Быть может, в период сентябрь 1922 — сентябрь 1923-го не было человека на свете, которого бы он любил сильнее. [...] он был в тот период своего кризиса, как на смерть раненый зверь, и все средства казались ему хороши — делать больно другим, когда ему самому сделали так больно, — лишь бы выйти из него, все удары были дозволены» [BERBEROVA 1996, 191].

Среди кратких записей этого же периода у самого Ходасевича Берберова нашла отдельный листок «Встречи с Белым», где были отмечены и суммированы все даты этих встреч, начиная с берлинского июля 1922 г. и по берлинский сентябрь 1923 (ссора и отъезд Белого в Россию) — по скрупулезным подсчетам Ходасевича — 109 встреч [BERBEROVA 1996, 188–189]. В этом плане октябрь 1922-го оказался самым насыщенным — поэты встречались 20 раз, но 8 октября прошло у Ходасевича без Белого, именно в этот день и возникает «Слепой»:

Палкой щупая дорогу,
Бродит наугад слепой,
Осторожно ставит ногу
И бормочет сам с собой.
А на бельмах у слепого
Целый мир отображен:
Дом, лужок, забор, корова,
Клочья неба голубого —
Все, чего не видит он.

8 октября 1922, Берлин

10 апреля 1923, Saarow [CHODASEVIČ 1996]

Характерно, что в описании ссоры между Ходасевичем и Белым, которая произошла на прощальной вечеринке, Нина Берберова отмечала «почти белые глаза» разъярённого, утратившего способность видеть что-либо вокруг себя Белого. Перед нами предстает весьма экспрессивный образ отчаяния: «Белый поставил свой стакан на место и, глядя перед собой невидящими глазами [курсив наш], заявил, что Ходасевич всегда и всюду всё поливает ядом своего скепсиса и что он, Белый, прерывает с ним отношения. Ходасевич побледнел. Все зашумели...» [BERBEROVA 1996, 198].

Итак, стихотворение «Слепой» вписывается в период интенсивных, дружеских встреч, происходивших в тягчайшей эмигрантской обстановке, и вдохновительных диалогов двух поэтов. В отношении Андрея Белова этот период (третий 1920–30-е гг.) считают наиболее значимым в формировании его стиховедческих идей, когда он «задается целью привлечь внимание к минимальным элементам художественного языка» [FEŠČENKO, KOVAL' 2014, 166–167]. Отсюда, появление «Слепого» можно объяснить атмосферой теоретических дебатов о поэзии между поэтами.

В тексте Ходасевича, несомненно, прочитывается драматизм онтологической аллегории «слепота, незрячесть, одиночество». В подобном образе имманентно присутствует узнаваемое художественное обобщение, таким слепой наиболее выразительно изображался, например, в живописи — Рембрандтом (многократно), Исааком ван Остаде, Питером Брейгелем, из русских художников — Владимиром Ярошенко.

Стихотворение «Слепой» вызывает множество вопросов. На первый взгляд, оно не сложно для восприятия — бросается в глаза оправданная простота его ритма (четырёхстопный хорей) и рифмы, аргументированной смыслом рассказываемого: например — «ногу /дорогу» (нога для дороги); в рифмовке самым неожиданным созвучием выглядит эвфоническое утروение женской рифмы на «-ова»: сочетание «...слепого», «...корова», «...голубого». Тем не менее, рассказанное в этом стихотворении призывает усомниться в его простоте.

Если исходить из известной мысли У. Эко о том, что в любом случае всякий текст описывает или предполагает некий Возможный Мир, то в стихотворении Ходасевича такой мир специфичен тем, что это мир слепого. Для незрячего путника недоступность очевидных предметов трагична своей необратимой безусловностью. Образу беспомощного слепого отданы первые четыре строчки — они, что закономерно, автологичны, их драматизм заключается в очевидности самой ситуации. Основное качество слепого — незрячесть, бытие в темноте и ничего другого. Это почти аллегория и ее смысл ограничен. Имеется ли в тексте наблюдатель? Безусловно: помимо абстрактного читателя, здесь

предполагается имплицитный зритель, заглянувший в бельма и уловивший бормотание (какое оно: беспомощное? сосредоточенное? молитвенное? или еще какое-то другое?). По принципу имманентной дихотомии беспомощность слепого предстает в соприсутствии лишенного какой-либо определенной эмоции зрячего, «возможный мир» стихотворения, таким образом, складывается из двух миров, формируя и определенное рецептивное впечатление.

В строфическом смысле этот поэтический текст логично организован по принципу девятистишной ноны, которую на два симметричных фрагмента делит осевая (пятая) строка «А на бельмах у слепого...». Она является композиционным стержнем противопоставленных друг другу миров: замкнутого своей незрячестью в самом себе (слепого) и окружающего его пространства, видимого другому (зрячему). Стихотворение завершается обобщающей фигурой зевгмы: «Все, чего не видит он». Этот выразительный пуант возвращает к слепому: поэтический текст идеально закрывает местоимение «он».

К.-Л. Стросс, рассматривая стихотворный текст в значении «концептуальной упорядоченности», вместе с тем признавал, что «поэтическое произведение уже содержит в себе свои собственные варианты, организованные по оси, которую можно представить себе как вертикальную, ибо она сформирована из накладывающихся друг на друга уровней — фонологического, фонетического, синтаксического, просодического, семантического и т. д.» [JAKOBSON, LEVI-STROS 1975, 232].

Итак, опыт прочтения лирического произведения может быть многовариантен, что наиболее убедительно проступает в практике перевода, т. к. эта форма рецепции стимулирует более глубокое проникновение в первоисточник, в его «метаязыковую проблематизацию слова» (если воспользоваться выражением А. Жолковского, подавшего пример рецептивной поэтики в прочтении многих стихотворений Ходасевича [ŽOLKOVSKIJ 2014, 187], исключая, однако, «Слепого»).

Для наглядности на следующей странице мы приводим три версии прочтения данного текста в отдельных характерных иноязычных переводах: украинском (Б. Бунчука), немецком (Kay Borowsky) и английском (Peter Daniels).

Уже начиная с ритмической (условно — хореической) организации текста, мы обнаруживаем его принципиальную, мотивирующую все уровни текста, двухчастность с сильным первым слогом: «Пáлкой щúпая дорóгу, / Брóдит наугáд слепóй...». Инерция двухчастного ритма, как правило, сохраняется и переводчиками, за исключением К. Боровски, который, по его признанию,

1 Рукопись данного перевода любезно предоставлена автором, ученым-стиховедом и поэтом Борисом Бунчуком.

*Сліпий*¹

Мацає ціпком дорогу,
Бродить навмання
сліпий,
Обережно ставить ногу,
Бурмотить собі самий.
А на б'ільмах у сліпого
Проступає світ вдогін:
Дім, лужок, паркан,
корова,
Клапті неба голубого —
Все, чого не бачить він.

Der Blinde

Mit seinem Stock den Weg
ertastend
geht der Blinde aufs
Geradewohl dahin,
vorsichtig setzt er den Fuß
und murmelt mit sich
selbst.
Auf seiner Hornhaut aber
Ist die ganze Welt
gespiegelt:
Haus, Pfütze, Zaun, Kuh
und Fetzen des blauen
Himmels –
alles, was er nicht sieht.
[CHODASSJEWITSCH
1985, 90]

Blind Man

With a cane he feels his
way,
blind man on a random
walk,
carefully he plants a foot
and mumbles something to
himself.
In the whiteness of his eyes
a universe reflected back:
a house, a field, a fence,
a cow,
patches of a pale blue
sky—everything that he
can't see.
[KHODASEVICH 2021]

намеренно конвертировал поэтический текст в подобие прозы, безусловно оставив в композиционном формате девять строк, то есть, не нарушая строфическую модель ноны. Тем не менее, стихотворный ритм в немецком переводе поначалу также звучит как ямбы, но затем превалирует так называемый дольник. В английском варианте очерёдность ударных, естественно, полностью не могла быть восстановлена, однако переводчик хореическую основу ритма в целом воспроизводит.

Наиболее точно ритмический рисунок повторен в украинском переводе Б. Бунчука — хотя, естественно, полное совпадение иктовых / ударных позиций недостижимо, и это подсказка к тому, что стихотворение Ходасевича в ритмическом плане может интерпретироваться и как тактовик (имитирующий неуверенное постукивание палки «бродящего наугад»). Акцентируя смысловую значимость ритмической структуры поэтической речи, Андрей Пидпалый уточняет важное: «Различные факторы содействуют как смысловой дискретности, так и смысловым связкам, но в свободном порядке, не заданном определенными схемами. Это позволяет значительно больше варьировать информативностью (за Лотманом), нежели в симметричной форме, разрешая сопоставлять, отождествлять, распознавать аналогии, противопоставлять прежде не доступные для традиционных форм уровни, слова, смыслы» [PIDPALY 2017, 46]. Интересно, что Н. Костенко, рассматривая в плане поэтики образцы украинского тактовика, как одного из наиболее «продуктивных и активных размеров» периода, соответствующего написанию «Слепого», подчеркивает

со ссылкой на исследования М. Таспарова, что в русской поэзии той же модернистской эпохи эта метрическая форма оставалась «крайне редкой» [KOSTENKO 2017, 12–13]. Но в данном случае, в «Слепом», мотивируемая смыслом, она очевидна.

При переводе следует иметь в виду, что, «в естественном языке форма выражения избирает некоторые элементы, относящиеся к континууму (или материи) всех возможных озвучиваний, и заключается эта форма в фонологической системе, в лексическом репертуаре и в синтаксических правилах» [ЁКО 2006, 45]. На этих, обозначенных теоретиком уровнях, при переводе также закономерны девиации смыслов.

Что касается рифмы (AbAbCdCCd), то, за исключением украинского перевода, немецкий и английский переводчики от повтора ее схем отказались, отдавая предпочтение трансляции общего смысла описываемого события. В данном случае можно повторить сказанное А. Жолковским по поводу другого стихотворения Ходасевича («Перед зеркалом»), что важнейшей из потерь при переводе стихотворения, является пренебрежение «композиционным контуром» поэтического текста, метром и особенностями рифмы, в результате чего «одна из бесспорных жемчужин русской поэзии в переводе не сверкает» [ŽOLKOVSKY] 2016, 142].

В лексической обыденности текста мы обнаруживаем непривычные для лирической речи слова «палка», «бельма», «корова», что предполагает их особое в функциональном смысле качество. Открывая стихотворение словом «палка» (эту позицию сохраняют немецкий и английский переводы), автор тем самым акцентирует своеобразный анти-лиризм текста. Однако в украинском переводе, подчиняясь заданному первоисточником хореическому метру, тут осуществляется инверсия, а палка превращается в посох: «Мацає ціпком / щупає посохом». За счёт омонимического звучания этой украинской синтагмы выразительный прозаизм стихотворного зачина первоисточника, тем не менее, в общем контуре воспроизведен.

Важна ключевая лексема — «бельма». Характерно, что в немецком переводе «бельма» переведены как «роговицы» (Hornhaut, хотя имеется и более близкий аналог — Hornhautfleck!). В английском могло бы появиться буквальное «wall-eyes», но переводчик, во имя сохранения ритмической тождественности первоисточнику, употребляет «whiteness» (белизна). Однако эти замены «гасят» троповую интерпретацию ходасевической лексемы. У Ходасевича именно «бельма» выступают символической метонимией, подсказывая образ своеобразного художественного полотна-подрамника, на котором «целый мир отображен» (однокоренное с «образ»!), но не просто «отражен» (однокоренное с «разить»!). В немецком же варианте перевода употреблено «ist gespiegelt»,

в английском «reflekted back», что скорее соответствует именно причастию «отражён». От немецкого глагола «spiegeln» — «отражать, блестеть, сверкать», английская конструкция «reflect back» может означать «отразиться, мысленно возвратиться, (и даже) вспомнить. Таким образом, своеобразное усиление метафорического истолкования бельма как художественного холста утеряно.

Согласно структуралистской поэтике, бельма, прежде всего, выступают здесь так называемым медиативным элементом [JAKOBSON, LEVI-STROS 1975, 253], центром симметрии стихотворения. Это и водораздел, и зеркало, но, прежде всего — своеобразный холст, заполненный едва ли не пасторальным экфрасисом «Двор, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого». Но только в украинском переводе Б. Бунчука (в силу языковой близости) это важное слово «бильма» оставлено, сохраняя свою семантическую значимость и функциональное напряжение, однако перевод следующей поэтической строки переведен не совсем прозрачно: «проступає світ вдогін».

Если в целях проверки адекватности семиотического перевода прибегнуть к некоей «шкале обратимости» (как это практиковал У. Эко в своих переводческих студиях [ЁКО 2006, 72]), т. е. попробовать снова перевести полученную строчку на русский язык, мы увидим отклонившуюся от первичного смыслового наполнения «целый мир отображен», инверсию: «проступает мир вослед». Притом, очень близкие по значению полисемантические «мир» (русск.) и «світ» (укр.) тут не совпали: «целый мир» точнее было бы перевести как «увесь/цілий світ», но именно такая очевидная несогласованность приводит нас к выводу об онтологической всеохватности отображенного на бельмах (квази-полотнах) в тексте Ходасевича, в отличие от украинского перевода. В немецком так же существует несколько эквивалентов слова «мир», использовано нейтральное, имеющее самое широкое значение «Welt» (мир, свет, вселенная), а могло бы быть «Umwelt» (окружающий мир). В английской версии стихотворения, при наличии более широко употребляемого «world» (то же самое, что немецкое «Welt») использовано слово «universe» — мироздание, Вселенная, сфера, мир, жизнь, что, безусловно, значительно точнее передает смысл первоисточника.

В стихотворении Ходасевича изображенное на этих условных «холстах» выполняет хронотопическую функцию, в первую очередь указывая направление слепого. Отталкиваясь, по принципу симметрии, от словесного ряда «дом, лужок, забор, корова», мы четко видим, куда лицом направлен калека, и видим в обратной перспективе: во-первых, это сначала корова (мычание которой для него вполне может быть привычным ориентиром), затем забор, за забором лужок и, наконец, дом (скорее всего, это и есть цель слепого). В немецком переводе, однако, это изображение приобретает новые коннотации, ибо «лужок» (Wieslein) переведен как «лужа» (Pfütze), что существенно меняет

впечатление даже о погоде дня, и немецкому читателю следует встревожиться за слепого, которому предстоит вступить в эту лужу.

Сюжет вписан в картину неподвижного, всеохватного пространства — от земли до неба. В соответствии с общим композиционным принципом текста логично, что этот экфрастический элемент в описании пространства ожидаемо двухчasten: «Дом, лужок, забор, корова» — автологичный асиндетон (в изображении земного) и замечательная метафора «клочья неба голубого», понуждающая взглянуть на небо. Даже цветопередача в разных переводах в этой метафоре, воспроизведенной довольно точно (клочья интерпретируются приблизительно как обрывки, лоскутки) производит иное впечатление, чем метафора Ходасевича: русская романтическая синтагма «небо голубое» передана как немецкое «blau» (синий) — это насыщенный цвет неба в жаркий день, английское «pale blue» (бледно-голубой), как правило, сопряжен с покоем и уравновешенностью.

Наконец, скажем также о жанре. Вопреки тому, что, по общепринятому мнению, умерший жанр эклоги в русской поэзии возрожден И. Бродским [Èkloga 2001, 1596], следует видеть в стихотворении «Слепой» еще более ранний пример актуализации этого жанра. Здесь, в стихотворении «Слепой», имитируется буколический пейзаж (дом, лужок, корова, облачное небо), и наличествует драматическая сюжетика. Притом, в русской поэзии соответствующего периода можно найти и другие образцы этой формы: например, как эклогу можно интерпретировать и перекликающееся с нашим примером стихотворение С. Есенина «Шёл Господь пытать людей в любви...» (1914), где фактически выполнены все жанровые условия эклоги — пейзаж, бытовая сценка (встреча нищего с Господом) и вытекающая отсюда моральная максима.

В завершение вновь подчеркнем богатый семантический потенциал «Слепого» — весьма простого, на первый взгляд, не сложного для восприятия по своей фактуре стихотворения Ходасевича, но которое, тем не менее, обладает способностью вывести воображение и мысль читателя за пределы обыденного мировосприятия.

Библиография:

- BERBEROVA, N. (1996): *Kursiv moj. Avtobiografija*. Moskva.
BOČAROV, S. (1996): «Pamjatnik» — Chodaseviča. *Vstupitel'naja stat'ja*. In: CHODASEVIČ, V. F.: *Sobranije sočinenij: v 4 t. T. 1: Stichtovorenija. Literaturnaja kritika 1906–1922*. Moskva, s. 5–56.

- Èkloga (2001). In: NIKOLJUKINA, A. N. (red.): Literaturnaja ènciklopedija terminov i ponjatij. Sankt-Peterburg, s. 1596.
- ÈKO, U. (2006): *Skazat' počti to že samoje. Opyty o perevode*. Sankt-Peterburg.
- FEŠČENKO, V. V., KOVAL', O. V. (2014): *Sotvorenije znaka: Očerki o lingvòstetike i semiotike iskusstva*. Moskva.
- CHODASEVIČ, V. F. (1996): *Sobranije sočinenij: v 4 t. T. 1: Stichotvorenija*. Literaturnaja kritika 1906–1922. Moskva.
- CHODASSJEWITSCH, W. (1985): *Europäische Nacht. Ausgewählte Gedichte. Das russische Gedicht*. Tübingen.
- JAKOBSON, R., LEVI-STROS, K. (1975): «Koški» Šarlja Bodlera. In: *Strukturalizm: Za i protiv*. Sbornik. Moskva, s. 231–255.
- KHODASEVICH, V. (2021): *Collection of poems. Literary Society «Triangular table»*. <<https://www.hodasevich.su/poems/blind-man.html>>. [online]. [cit. 21. 04. 2021].
- KOSTENKO, N. (2017): *Ukrajins'kyj taktovyk. Problema metryčnoho statusu. Rytmični formy (na materiali ukrajins'koji poeziji 1920-ch rr.)*. In: *Viršoznavčyj seminar. Ukrajins'kyj toničnyj virš: typolohija form: Zbirnyk naukovych prac'*. Uporjad. Kostenko, N. V., Havryljuk, N. Ī., Brosalina, O. H. Kyjiv, s. 7–21.
- PĪDPALYJ, A. (2017): *Variatyvnist' toničnych form i struktura verlibru*. In: *Viršoznavčyj seminar. Ukrajins'kyj toničnyj virš: typolohija form: Zbirnyk naukovych prac'*. Uporjad. Kostenko, N. V., Havryljuk, N. Ī., Brosalina, O. H. Kyjiv, s. 45–53.
- USPENSKIJ, P. (2016): *Kompozicija Jevropejskoj noči V. F. Chodaseviča: Kak èmigracija opredelila strukturu sbornika?* *Russian Literature*, 2016, 83–84, s. 91–111.
- ŽOLKOVSKIJ, A. (2014): *Poètika za čajnym stolom i drugije razbory*. Sbornik statej. Moskva.
- ŽOLKOVSKYJ, A. (2016): *Net slov. K perevodam «Pered zerkalom» Vladyslava Chodasevyča*. *Russian Literature*, 2016, 83–84, s. 129–151.

About the authors

Olga Vyacheslavovna Chervinska, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Philology Faculty, The Department of World Literature and the Theory of Literature, Chernivtsi, Ukraine, o.chervinska@chnu.edu.ua

Tetiana Anatolijwna Basniak, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Faculty of History, Political Science and International Relations, The Department of Foreign Languages and Translation, Chernivtsi, Ukraine, t.basniak@chnu.edu.ua