

Новрузов Р.М., Новрузова Г.Ф. (Баку, Азербайджан)
Образ Мадонны в поэтическом восприятии Максима Танка и
Максима Богдановича

Каждый художник создавал образ Мадонны, сообразуясь своей концепцией красоты и ее свойств. Поэзия, обладая богатой палитрой, пыталась воспроизвести яркими и сочными красками прекрасный Образ, олицетворение божественных и земных совершенств. Изучение поэзии на указанную тему помогают понять идеалы автора, раскрывающие не только внутренний его мир, но и его виденье смысла человеческой жизни. Следуя именно этой традиции, мы предприняли попытку через сравнительно-сопоставительный анализ стихотворения Максима Танка “Ave Maria” и стихотворений Максима Богдановича “В деревне” и “Вероника” выявить схожие и отличительные особенности изображения Святого Образа.

В лексике цветообозначения стихотворения “Ave Maria” черный цвет занимает ведущее место. Так, “*стаи монашек*” “тянутся в *черном* своем облачении”, “*черные* очи”, “под траурной тканью *черной*”. Черный цвет создает в тексте сферу сгущения эпитетами *траурный, смуглый, мрачный, глухой*. Эти компоненты концептуальной сферы создают двойственную картину: с одной стороны, определяющий цвет создает в сюжете поэтическую атмосферу “угнетения”, “заточения”, “пространственной и временной ограниченности”, где отсутствует свет, присутствует исключительно темнота, мрак; с другой – он же, то есть черный цвет, ассоциируется с тайной, сокрытостью, сакральностью. Две стороны оппозиции, безусловно, отрицают друг друга, но вместе с тем они реально уживаются в контексте стихотворения. От ракурса прочтения текста зависит и понимание одного из указанных аспектов, или обоих вместе взятых. Что же касается замысла автора, то он, на наш взгляд, дает уникальную возможность читателю самому выбрать угол зрения, самостоятельно разобраться в матрице текста и найти интерпретацию, соответствующую духовным потребностям.

Стихотворение имеет строго продуманный сюжет. Шесть строф, каждая из которых состоит из пяти строк, кинематографически передают последовательность эпизодов, фиксирующих процессию монашек, шествующих на молебен. Первая строфа описывает начало процессии, где речь идет о разных возрастах “*стаи монашек*”, “*тянущихся*” на молебен. Словосочетания “*стаи монашек*” и “*печальные тени*”, безусловно, характеризуются отрицательной коннотацией, где присутствуют обобщения, исключаящие частности, индивидуальности. Однако в последующей строфе бросившийся в глаза (“*заметил*”) образ заставляет лирического героя

остановиться (“задержаться”) на миг. Этот образ монашки “пригожей”, “стройной”, выделяемой героем из “стаи”, имеющий не общее, размытое представление, а конкретный возраст (“больше семнадцати миновало”) и четкий нарисованный портрет (“черные очи, брови густые”). А далее дается описание образа, как говорится, во весь рост. Пристальный взгляд поэта замечает “под траурной тканью черной” “стан непокорный”, ножки, “которые на карнавале всех бы, наверное, очаровали”, ее “смуглые руки, груди тугие”. Женственность, физическая привлекательность лирической героини – вот, что является смыслом текста третьей строфы. Выхваченный из группы (стаи) других монашек, ее образ наделен строгими (“непокорная”, “смуглые”, тугие”) и вместе с тем загадочными чертами. Как поэт пытается решить заданную самим же загадку? А, впрочем, для него, казалось бы, нет загадки, есть убежденность в поклонении ей. Именно четвертая строфа подтверждает эту убежденность. Она начинается с дерзкого выпада к символу креста, на который “все смотрит набожным взглядом”. Поэт переводит символ на брови монашки, достойные, на его взгляд, божественного поклонения. Однако он не может понять “сестренку”, губящую молодость в заточении, в изолированности от мирской, полный ярких цветов, человеческих страстей, прелестей жизни. Вопросение в пятой строфе в первых трех строках переходит к явному упреку и призыву.

Цябе атрутню акалі,
Ружанца і рукі табе скруцілі,
Смялей перві ты яго, не бойся! [1, с. 88]

Тебя отравою опоили,
Четками руки твои скрутили.
Не бойся, путы порви смелее! [2, с. 127]

Для и ради чего, по мнению поэта, объект поклонения должен скинуть с себя указанные оковы? Здесь он дает свой ответ, выражаясь не обычной лексикой, а образной, подчиняющейся сравнению и уподоблению. В поэтической строке “Колосья в поле стоят, желтея” слово “желтея” следует, на наш взгляд, понимать, как созревшие колосья пшеницы, то есть рождение нового (семя рождает зерна; “дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его” (Быт. 1, 11–12). И далее, более приближенное к человеческому пониманию восклицание – “О, как бы кормили груди такие”, – зовущей к исходной, природной сути женщины, выраженную в материнстве. К сожалению, в русском переводе Я. Холемского две строфы оригинала подверглись сокращению и идея стихотворения на русском языке была застолблена и завуалирована. Первая

деталь “руки”, которые способны жать шумящие колосья (“У полі недзе шуміць калоссе... / О, як бы жалі рукі такія...”), вторая – “любовь”, которая, возникнув однажды, перешла бы в замужество за милого, и продолжалось в рождении и кормлении своего дитя (“А потым хутка прыйшло б каханне, / Страчала б з мілым свой золак ранні. / А потым стала б сваю дзяціну! / О, як кармілі б грудзі такія” [1, с. 88]).

То есть, как мы отметили выше, для женщины земная любовь и материнство должны являться смыслом жизни. Да, из этой формулы состоит личная молитва поэта, пытающегося посредством нее вернуть несравненный образ к жизни и тем самым выиграть неравную битву – битву внутри собственных чувств: физических и возвышенно духовных. Однако поэт заранее обречен на разочарование, тщетны его ожидания (“увы, позвали ее...”). Она выбрала свой жребий: “остаться под сводами мрачными и глухими...”. Но зададимся вопросом: кто ее позвал? На этот вопрос поэт отвечает многоточием, которое следует воспринимать, как зов веры, веры в Созидателя, посвящения себя неземным радостям, а любви и служению Богу. Такова логика поэтического мышления Максима Танка.

Несколько иной подход, другие краски мы обнаруживаем в стихотворениях Максима Богдановича из цикла “Мадонна”. Тематически они перекликаются со стихотворением Максима Танка. Но здесь, как уже мы отметили, иная трактовка темы. Естественно, что нас прежде всего интересует не только *что*, но и *как* описывает поэт избранный им традиционный образ.

Стихотворение “В деревне” начинается с латинского эпиграфа, взятого у А. Пушкина: “*Lumen coeli? Sancta rosa!*” (Свет небес, святая роза) [3, с. 122]. И первой строфой поэт включает читателя в замысел стихотворения:

Волнует нас сердца девичий облик милый,
И матери душа влечет нас чудной силой;
Но высший идеал – в живом слиянье их!
Художники не раз в творениях своих
Стремилась передать высокое единство –
В девичьем облике порывы материнства,
И символом его, мать-дева, стала ты, –
Под кистью ожили для нас твои черты;
С невольным трепетом на них теперь взираю,
А сердце между тем лежит к родному краю [4, с. 71].

Поэт говорит “о высшем идеале”, который он видит в слиянии женского облика и материнства, заложенного в ней земной природой. Однако именно в этом соединении он видит родство своей души с другими

художниками, олицетворяющее собою символ, возвышающий образ до божественной сути матери-девы. И далее следующий рассказ-воспоминание о днях минувших в деревне еще более приближает к светлому образу. Казалось бы, изначально рисуемый поэтом пейзаж, наполненный исключительно монотонными и тусклыми красками (*унылая череда, кривые и узкие улицы, серые и гнилые хаты, слепые окна, чернела... солома крыш худых, все разрушалось, все старело, отмирало*), ничего светлого и задушевного не предвещает. Вдруг услышанный поэтом крик ребенка по-новому заставляет его взглянуть на увиденную картину:

Я испугал его; со страхом второпях
Он, бедненький, пополз по травке
придорожной
К девочке лет восьми – защитнице
надежной.

Добрался – и в подол спасительный скорей
Уткнулся с плачем он, и сам прижался к ней;
И, словно на ветру склоненная березка,
К ребенку девочка нагнулась, чтобы слезки
Смахнуть, и начала о чем-то толковать
И успокаивать – совсем, совсем, как мать.
И в образе живом сливалось воедино
Тот облик матери и девочки невинной,
По-детски тоненькой. И в этот миг она,
Казалось мне, была все до краев полна
Такой широкою, родною красотой,
Что, помню, я на миг помолодел душою.
Но нет, не красота влекла к девчурке той
В убогом платьеце, и хилой, и худой, –
А нечто высшее, что Рафаэль великий
Старался передать в Мадонны светлом лике [4, с. 73].

Вот это высшее, светлое, напоминающие Мадонну Рафаэля, есть и символ материнства.

Те же черты Рафаэлева образа – девичья красота, материнские черты, составляющие единое целое – занимают Богдановича и в стихотворении “Вероника”. Здесь поэт также возвращается к детским годам, вспоминает дочку соседа Забелы, выросшую на его глазах:

И только разглядел тогда я,
Что рядом тихо подрасла

И внешним цветом расцвела
Соседей дочка молодая.
Тогда впервые в тишине
Родился стих живой во мне [4, с. 77].

Однако на “свое творенье”, посланное соседской дочке, поэт так и не дождался ответа. Лишь неожиданная встреча дает пояснение происшедшему:

И вдруг я с нею повстречался,
Заговорил, как в полусне.
Она в лицо взглянула мне;
Внезапно с губ ее сорвался
Такой невинный, чистый смех,
Что на него сердиться грех [4, с. 78].

Это уже не наблюдаемый со стороны эпизод жизни, а чувства поэта, заставляющие его по-новому оценить ситуацию, изнутри, всей душою выразить отличительные свойства очаровывающего образа:

И материнский образ тонко
В ней проступил, когда она,
Тревожной ласкою пошла,
Ко мне склонилась как к ребенку,
По-новому передо мной
Живой сиял красотой,

Где с первой прелестью девичьей
Сливались матери черты,
О, как ты дивно, красоты
Двойной слиянное обличье!
Казалось, вечный оживал
В ней Рафаэля идеал!

И перед высокою красою
Пронизан, зачарован ей,
Склонился я душой моей,
Благоговеющей душою;
А в сердце было так светло,
В нем затаилося тепло [4, с. 79].

Поэт утверждает красоту, ключевые слова которой состоят из “*прелести девичьей*” и “*матери черты*”. Таким образом, “*двойное слияние*” активизирует красоту, придает ей непреходящую истинность, достойную поклонения и божественной сути.

Наше исследование было бы неполным, если мы не вернулись бы к рефрену “Ave Maria” в одноименном стихотворении Максима Танка, потому что именно в нем отражены основная формула и идея. Так известно, что католическая молитва “Аве Мария” обращена к Деве Марии, получившее также название “ангельское приветствие” (*angelico salutatio*) от первых фраз, сказанных архангелом Гавриилом Марии в момент Благовещения. Учитывая значимость содержания молитвы для нашего умозаключения, считаем уместным вспомнить фрагмент ее как в латинском оригинале, так и в переводе на русский язык:

Ave, Maria, gratia plena; Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Радуйся, Мария, благодати полная; благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева твоего Иисус. Святая Мария, Матерь Божия, молись о нас, грешных, ныне и в час смерти нашей. Аминь.

Как видно из молитвы, “радость” приветствия заключается в той вести, что Она есть Божья Матерь (*Mater Dei* (*Domina*)) (в стяженном виде “Мадонна”), и именно в материнстве Ее святость. Вот эту святость, увиденную Максимом Танком в земной любви и материнстве, Максимом Богдановичем – в девичьей красоте и материнстве, возносят поэты, создавая свою молитву в честь Святой Женщины-Матери.

Литература

1. Танк, М. Лірыка / М. Танк. – Мінск : Маст. літ. – 1982. – 206 с.
2. Танк, М. Избранное / М. Танк. – Минск : Маст. літ., 1999. – 398 с.
3. Богдановіч, М. Зорка Венера : творы / М. Багдановіч. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 462 с.
4. Богданович, М. Избранные произведения / М. Богданович. – М. : Худож. лит., 1953. – 295 с.