ПОЭЗИЯ РЫГОРА БОРОДУЛИНА В СИСТЕМЕ ХРИСТИАНСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Е.А. Игнатюк

Живописная выразительность евангельской темы в поэзии Р. Бородулина

Земную жизнь герой книги «Милосердие плахи» примеряет к «судьбе» природных образов. Эти образы в восприятии героя поэзии Р. Бородулина предстают как проявление трагизма бытия: «И от меня след останется, как на воде от мечтательного весла»[1]. «Срывается яблоко с сука, себя к нему примеряю»[2]. «Как туман, тоже растану утром»[3].

Однако отождествить себя с яблоком, оторванным от яблони, или с туманом, который тает, не означает быть только отщепенцем или мучеником. Внимательный глаз героя-наблюдателя зафиксировал момент перехода одухотворенной материальной формы с земного (реально-видимого) состояния бытия в инобытие. Земной материальный знак хочет перейти в сферу небесную, но оставить на земле неразрушимый след. В фантазии читателя след такого образа контурно вырисовывается в форме Евангельского цветка — *лилии*, которая красива необычной одеждой. В Евангелии от Матфея про лилию сказано: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не работают, не прядут; и Соломон во всей славе своей не одевался так, как каждая из них» (Мф. 6: 28–29).

Неслучайно, что некоторые образы в плане словесно-живописного рисунка, автором которого является «универсальный художник»[4*], отмечены орнаментальным знаком в виде цветка — лилии.

Лилия на поле мысленной фрески может быть показана в ракурсе с хорошо выявленным рисунком: желтовато-золотистая сердцевина, от которой веером расходятся лучики, придавая объем круглым лепесткам. Лилия видится такой, как в композиции «Распятие» на стене Пятницкой церкви Бельчицкого Борисоглебского монастыря XII в. (Бельчицкий монастырь утрачен, сохранились фрески, Пятницкая церковь имела богатую фресковую роспись).

Кстати, поэты и живописцы любят сравнивать женщину с цветком. Именно та героиня, которую автор определяет «красавицей», чаще показывает себя с неожиданной стороны — как образ мифологический, фольклорный: чтобы быть красавицей, ей надо превратиться в цветок. Нет цветка — нет и женского лица. Можно прочитывать женское лицо подобно художественному произведению, где все детали понимаются как проявление цветовых форм того или другого цветка (щеки краснеют *маками* или *пионами*; уста лепестковые, как *розы*; глаза — *васильки* или *подснежники*...). Лицу надо цвести — соответственно, как цветку...

Стихотворная героиня Р. Бородулина также уподоблена цветку. Символическая Мать-Мадонна идейно сближена с евангельской лилией как символам ценности Божественного дара. Такая женщина не только собрала вокруг себя почти всю христианскую тему Р. Бородулина (соединились религиозные и национальные образы — словно на ниточке одной бусинки), она же и обусловила герменевтический метод поэта — интерпретатора христианско-религиозных текстов. Рассмотрение евангельской лилии необходимо и для нашего конструктивного метода исследования словесно-живописных образов: ведь наш *универсальный художник* имеет задачу — ассоциативно перенести женский образ со стихотворного текста Р. Бородулина на условное иконографическое полотно. В результате текст собирается в конструкцию с лаконичных строчек-фресок, которые могут принадлежать

---

[1] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. Мн., 1998. С. 151.

[2] Там же. С. 148.

[3] Там же. С. 146.

[4*] В нашем опыте понятие *универсальный художник* имеет несколько значений: 1) художник-поэт — реальный поэт; 2) художник-живописец — условный живописец; 3) художник-читатель — интерпретатор текстов поэта; 4) художник-образ — предметный образ как первооснова художественности.

разным авторам (например, поэту Р. Бородулину и читателю-реципиенту — интерпретатору текстов Р. Бородулина).

Художественно подготовленный читатель может вообразить символическую женщину, которая держит в левой руке лилию. Лепестки цветка собрались в форму белехонького «сердечка», обведенного зеленым контуром. Эта цветовая форма объясняет соединение двух планов в содержании женского образа: религиозное (белое) и национальное (зеленое). Важно прочитывать цвет согласно с христианской цветовой символикой: зеленый — «напоминает о земной жизни Христа и о Его гуманной миссии ... белый — символ света со всеми его значениями: божественность, святость, чистота, вера, благо и др.»[5].

В 90-е гг. XX в. евангельская тема становится главной в поэзии Р. Бородулина. Лирический герой находится в поисках «божественной истины». Попадает на символическую «поляну», где благоухает лилия (поляна — символ духовных испытаний человека). Жизнь на поляне проходит по символическому календарю: прожить один день, что Бог дал, означает — узнать вечность, и вместе с тем, не соблазниться ею.

Р. Бородулин начал измерять свою поэтическую перспективу евангельской «поляной», тогда, когда переосмыслил глубинные возможности поэзии как вида искусства. Он соединил светскую поэзию с такими религиозными жанрами, как духовная музыка и псалмы; ввел в стихотворения евангельские образы, с помощью которых усиливал мысль об особенностях белорусского национального характера; некоторые стихотворения подчинил логике религиозно-христианского канона; придал своему христианскому мировосприятию апокрифичность. Поэзия Бородулина, хоть и направлена на использование христианских канонических сюжетов, однако не лишена вольной авторской трактовки библейских образов.

При этом Бородулин-художник шел к раскрытию образа Христа через поиски и использование специальных метафорических образов. Метафору, созданную Р. Бородулиным с помощью образа «креста» и выразительную своим графическим рисунком, назовем «крестообразной метафорой» (термин условный).

Некоторые символы (в стихотворениях «Зонтик», «Беларусь на кресте», «Заходит лето» и др.) словно переносят на себя Христову роль — распятия. Например, в стихотворении «Старики» («Стары распяць імкнецца парасон, / прысеўшы на краёк ламанай лавы. / І парасон свой адчувае скон — / не слухаюцца і яго суставы»[6]) ощущение конечности *человекам* и *зонтикам* есть, по сути, отрицание смерти. Здесь образы, что прочитываются как распятые на кресте, соотнесены с христианской темой «Воскресения».

Вот еще пример крестообразной метафоры, где красное «лето» словно положено на серый крест, сотворенный из «тумана» и «ветвей пересохших»:

Туман наклаў сырое вета
На вецця перасохлы ўзмах
І кроў зарэзанага лета
распырскаў шарахлівы мак[7].

Важно отметить, что именно с таких образов, которые графически напоминают крестики, может быть спланирован узорчатый орнамент на поле *иконы*, мыслимой нашим универсальным художником: на узоре — радостно-праздничное чередование позолоченных крестиков и желто-белых форм цветка — лилии.

Следует сказать о поэзии Р. Бородулина начала 60-х гг. XX в., когда она не могла обойти античную тему. Заинтересованность античностью пришла как раз в то время, когда *эстетическое* чувство поэта только начало усиливаться (в книгах «Новолуние над степью», «Зеленеть, цвести, наливаться», «Адам и Ева» и др.), начало оформляться живописно в виде картинок с возвышенным женским образом; систематизировалось в творческой программе как синтез двух культур — античной и средневековой.

Р. Бородулин-художник ориентируется на античную эстетику с ее законом гармонии. Однако... Что может предложить современному поэту сущность античного земного рая в условиях этого закона? Может, мысль, которую прочитываем в книге русского философа Василия Розанова «Люди лунного света»: «Ни у одного народа эта восторженность

[5] *Миронова Л.Н.* Учение о цвете. Мн., 1993. С. 120, 117.

[6] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. Мн., 1998. С. 345.

[7] Там же. С. 344.

внешним миром не измерялась так ярко, как у древних греков. Они смотрели на земную жизнь как на завершенное (замкнутое) целое и почти совсем не задумывались о жизни вечной»[8].

Если попытаться условно ввести героя книги «Милосердие плахи» в содержание этой розановской идиллической картинки, то вряд ли правдоискатель Бородулина будет чувствовать себя уютно в античном раю. Захочет ли, как гость на застолье, прославить античных богов символическим стихотворением, как это сделал великий Гомер, пропев славу богам?

Христианин Р. Бородулина понимает античное пиршество как факт наполовину совершенного бытия, где закон гармонии действует в границах этого символического *наполовину*: земная красота не имеет своего *небесного приумножения*. Не для того ли выделилась в поэзии Р. Бородулина христианская тема (в особенности в 90-е гг. XX в.), чтобы ее герой разомкнул *свое человеческое земное чувство* Божьим небом: и в своем саду посадил деревья, словно *небесные кресты*.

В текстах белорусского поэта образ *земного рая* показан не только в виде *античной картинки* («зубр» — «ровесник с греческим профилем»[9]). В основу его философии положено и восточнославянское понимание *надземного рая*. Рай в славянской народной традиции показан *страной солнца и вечной весны*. Рай у Р. Бородулина — это не царство теней (в отличие от философии буддистов-аскетов). Жизнь в подвале, где прячутся тени, неприемлема для лирического героя. Он живет в раю не только солнечно, но и богато. Рай — как пиршество. Здесь царствует сама «страна поэзия», что окрасила земное застолье в ассоциативный золотисто-синеватый цвет: поэзия «шліфуе бурштыны слова мовы матчынай. / І вершы гарластымі чайкамі вылецяць. / Іх крылы прапахлі глыбінямі, рыбаю...»[10]. «На застоллі — пачэснае месца зямным і надзённым богам займае жытні бохан»[11].

Христианин Р. Бородулина отыскивает *земной рай* и через распознавание *райского моря*. Такое же запоминающееся море нарисовал японский писатель Масахико Симада в рассказе «Дельфин в пустыне». Изгнанник рая — ангел, который принял облик сорокалетнего мужчины, когда «упал» на землю с неба, объясняет свой рай так: «Когда люди земли ставят передо мною не совсем скромный вопрос: “А что это такое — Небо?”, — я отвечаю, стремясь говорить на понятном для них языке: “Это что-то вроде моря. Ангелы же похожи на дельфинов, которые не умеют плавать”»[12].

Ангел в поэзии Р. Бородулина также просветитель-пропагандист, он похож на «раеведа» Симады, того дельфина-ангела, который достиг на небе большого мастерства в «переводе вселенской истины на язык земной логики»[13]. Миссия ангела-изгнанника у Симады — построить рай на земле, т.е. стать усовершенствованным человеком. Миссия ангела в поэзии Р. Бородулина — вернуть когда-то потерянный земной рай («Баяцца кветкі абразіць дол, / далей уцякае настрой панылы, / калі абнізіцца мусіць анёл, / каб нам напомніць / пра нашы крылы»[14]. У Симады *ангелы* похожи на *дельфинов*. В поэзии Р. Бородулина *ангел*, скорее всего, похож на музыканта, который «игрой на лютне»[15] возвращает человеку рай.

Бородулин-художник внимателен к цветовым формам образов. В воплощении христианской темы доминирует синий цвет. Он показывает на зависимость национально-белорусской идеи от христианско-библейских правил. Синий цвет также координирует путь в пространстве героя-верующего.

Можно по-разному идти к Богу: например, подняться на вершину горы, чтобы приблизиться к Небу. А можно, чтобы узнать Бога, пойти по долине.

Эти два варианта пути находим в стихотворении «Синий сон», а точнее — в двух контрастных пейзажах:

---

[8] *Розанов В.* Люди лунного света: Метафизика христианства. СПб., 1911. С. 22.

[9] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 1. С. 85.

[10] Там же. С. 82.

[11] Там же. С. 56.

[12] *Симада Масахико.* Дельфин в пустыне // Иностранная литература. 1993. № 5. С. 175.

[13] Там же. С. 176.

[14] *Барадулін Р.* Выбраныя творы. Мн., 2008. С. 209.

[15] Там же. С. 175.

Пейзаж перши

Авечак душныя каралі
У гор на жорсткай гарлавіне
У сне вятры перабіралі
І снілі сон свой
Сіні-сні.
Нібы ружанец на каране,
Ляжалі ў гор на гарлавіне
Авечак душныя каралі...

Пейзаж други

Сон сіні, снілі
Пастаралі
Што заблудзіліся ў даліне.
І рэчкі сінія, што бралі
Разбег збялелы на вяршыні[16].

Сравнивая эти пейзажи, можно заметить, что отличаются они своей географией — горный массив и равнинный ландшафт. Два пространства (как и две религии — Ислам и Христианство) переданы образом синего цвета.

Синеву, которая прочитывается в первом пейзаже, может культивировать религиозная и художественная чувственность Востока. Такую *синеву*, которую *забрали у неба горы*, тяжело назвать белорусской. Это могут быть, например, индийские Гималаи...

В подтексте второго пейзажного рисунка видно странника-пилигрима, который идет к Богу по равнине. Равнина похожа на долину. Герой стихотворения «Синий сон» уютнее ощущает себя в долине, где «заблудились пасторали». Бородулин отождествляет белорусский пейзаж с пасторальной библейской картинкой.

Читатель-художник заинтересовался пасторалями Р. Бородулина неслучайно. В видении читателя «пасторальная картинка» — это рисунок, где доминирует синий цвет и где национально-белорусский пейзаж обобщают такие образы библейского содержания, как *долина*, *небо*, *пастух* (*пастырь*), *овцы*.

В подтексте стихотворений Р. Бородулина, которые даже перенасыщены информацией о синем цвете («Синий сон», «И только бесноватый ветер» и др.) прочитывается один и тот же сюжет: небо вроде сошло с горы рекою на равнину. Лирический герой, как пастух Авель из Священного Писания, пасет не только овец, но и «синий сон» ветров. Небо тоже выступает в роли пастуха — пасет долину.

Однако в таком сюжете царствует время «погостинцев». Это означает, что земное бытие в границах долины (равнины) с идиллическими пастухами — временное, мгновенное. Человек на земле только гость. И у него, как и у символического героя стихотворения «Погостинцы», одна забота: надо ли торопиться «домой», в особенности, когда земного «гостя» завлекает грибной бор:

У гасцях я,
Нібы ў бары
З сыраежкамі,
Баравікамі.
Не спяшацца дамоў прывыкаю,
Хоць вялікі дзень на двары[17].

Время «погостинцев» в сюжете стихотворения — время земной жизни лирического героя-христианина. Следует отметить, что в произведениях Р. Бородулина присутствуют все виды художественного времени, узаконенного поэзией: а) философское — биографическое время поэта; б) сюжетное — время жизни образа в произведении; в) абстрактно-эмоциональное — время непоследовательное, обратное.

Графика Р. Бородулина, в которой органически существуют христианско-библейские и фольклорно-национальные образы, уникальна своей линейной динамичностью. Интересно, например, наблюдать за особенностями графического почерка поэта в поэме «Слушая море». Графическая содержательность выражена через линейно-пунктирные изображения предметных образов. Они в тексте, словно следы, размытые символической водой: явились — и исчезают. Вот линейно-пунктирная печная «труба» («Мора белае разлівалася, гэтак, бывала, што толькі комін з хваляў тырчэў...»[18]), кажется, только на мгновение приподнялась над морем снега, чтобы вновь спрятать свою голову в снег. А вот пунктирный «забор», который похож на «плот» («Мора рунявое ад ганку да далягляду разлівалася і залівала, буяючы, сцежкі стаптаныя і платы, як плыты і грады»[19]), явился на поверхности зеленого моря травы, чтобы быть залитым зеленью.

[16] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. С. 197.

[17] Там же. С. 194.

[18] Там же. С. 157.

[19] Там же.

Динамика графических рисунков порождена эмоциональным, даже масштабным, титаническим действием образного моря. Море — символ жизненного роста, цветения. Море — все то, что растет: белое море растет снегом, зеленое море растет травой.

Сюжетно-композиционный план поэмы реализуется через организацию двух соразмерных перекрестных плоскостей: вертикальная плоскость — *море* — время жизненного действия; горизонтальная плоскость — *море* — место жизненного действия. *Время* моря словно перенесено в поэму из первой книги Моисея «Бытие», где повествуется о Боге, создавшем во второй день посреди вод небо. На третий день Он собрал воды под небом в *одном* месте, и тогда явилась суша... «И назвал Бог сушу землею, а собрание вод назвал морями...»[20]. Думается, что второй–третий дни создания Богом мира и есть *время моря* в поэме: вода направлена от небес к земле и от земли к небесам.

Цвет *моря* зависит от круговорота природно-календарных циклов: Зимы, Весны, Лета, Осени (янтарное *море* — августовское; зеленое *море* — весеннее).

В поэме природное соединено с фольклорным, а фольклорное — с религиозным. Примером такого объединения смыслов является женский образ, который вобрал в себя идеи:

а) деревенской женщины — аллегория Зимы (Зима — «сурьмяная тетка»);

б) Зимы — фольклорно-праздничный образ (в белом кожушке, в белом платке);

в) христианки, которая умеет ходить по символической воде, как ходил Христос.

Интересно, что в чисто графическом решении символического женского образа Бородулин использует тот же технический прием фрагментации рисунка, что и Джон Уэйн, автор романа «Странница». Английский писатель смотрит на женщину глазами своего героя Джорджа Линкса. Читаем в тексте Уэйна: «Он наблюдал за нею исподтишка, урывками... В промежутках он позволял взгляду блуждать по саду, поднимая его под самую крышу дома, заставлял пробираться сквозь ветви деревьев, опускал на землю, к своим ногам... Один пронизывающий взгляд на ее шею и в сторону. Еще один — на шею, и опять в сторону...»[21].

Герой поэмы «Слушая море», как и Джордж Линкс, смотрит на женщину «урывками» — словно фотографирует ее, повторяя детали (одежду, прическу, походку). Смотрит то на женщину, то на море, которое, словно «блуждающий сад» в тексте Уэйна, может подыматься к самой крыше дома, пробираться через ветви деревьев и опускаться на землю.

Автор поэмы «Слушая море» видится читателю не только художником-графиком, но и ученым-палеонтологом в отношении к объяснению женского образа. «Летавиня», кажется, вошла в поэму Р. Бородулина из пещерной композиции «Мезенские птицы» [композиция пещеры Ла Ферраси; Франция], где женщина наделена некоторыми чертами *птицы*. В тексте Бородулина «Летавиня» — «с перепелом в рукаве» и «с облачком на голове»[22]. «Перепёл» — символ роста природно-жизненной красы.

Такая вдохновленная связь воплощений женщины и птицы, что у Р. Бородулина, вызывает ассоциации с мифологическими картинами белорусского графика Николая Селещука. Женский образ как идеальная модель Вселенной в картине Н. Селещука «Тревоги путешественников» существует вместе с фантасмагорической птицей. Птица *путешествует* вместе с женщиной, претендует на роль тотема женской души, вызывает у зрителя сложные ассоциации: то ли жизни реальной, но трезво-горькой, то ли жизни идеально-сладкой, но короткой. Конфликт путешественников в произведении — это конфликт света и тьмы, как и несовместимость тонкой нежной лирики и язвительной иронии.

Конечно, символическая птица (у Р. Бородулина и у Н. Селещука) не содержит такого, обозначенного многослойной гравировкой, женского символа, как «мезенская птица», где графические знаки женственности («женские груди») симметрично наложены на плоскость фигурной птицы. Семантическое слияние двух символов (женщины и птицы) в произведениях «Слушая море» и «Тревоги путешественников» — скорее не прямое, а опосредованное — реализуется через образ женской души, соответствующей душе природного мира.

Синева неба, когда она висит в виде нимба над головой человека, перестает уже принадлежать только небу, а до краев наполняет собою человека. Герой стихотворения «Поочередно» хочет быть наполнен *небом*.

---

[20] Дзіцячая Біблія. Стакгольм,1992. С. 14.

[21] *Уэйн Джон.* Странница. М., 1997. С. 108.

[22] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. С. 157.

Для примера, напомним стихотворный рисунок:

Спачатку славім мы жар-птушку,
Узняўшы ў небе зорны пыл.
А потым –
Палку-падпірушку,
Каб свой падперці небасхіл[23].

Человек на жизненном пути встречает два духовных пространства: первое небо — внешнее — звездное покрывало ночи, ослепительно-яркое, словно сияние *жар-птицы*, а второе небо — внутреннее — «небосвод» человека. Два неба, как два уровня морали: божественной и человеческой. Человек держит на себе небеса, склоняясь к земле от их тяжести, как несет свой крест, и одновременно небеса держат человека, они как надежная «палка-подпорка» для него.

Р. Бородулин, акцентируя внимание на христианской морали — поисках гармонизации души человека через измерение ее Божественным небом, при этом выражает себя как художник-график: образы *человека-небосвода* и *палки-подпорки* в стихотворении «Поочередно» прочитываются как графические знаки. Их синтетическое единство можно пояснить так: «небосвод» человека + «палка-подпорка» = ассоциативный «зонтик».

Возвращаясь к цветовым формам рисунка, подчеркнем, что в ассоциациях читателя внутреннее небо (душа) героя видится в форме *синего зонтика*. Однако зонтик вызывает не только ассоциацию синего цвета, он и в цвете ночи, освещенной «звездами жар-птицы». Такое небо яркой ночи символизирует счастливую судьбу героя-христианина.

Мотив небесного и земного в поэзии Р. Бородулина звучит и как нежная мелодия бирюзового цвета. Этот цвет — итог синтетического смешивания зеленой (земной) и голубой (небесной) красок. Бирюзовый цвет в отношении к нашему живописанию словом — выразитель Божия рая. Важно отметить: бирюзовый цвет высоко ценился мастерами иконописи XVI–XVIII вв. Например, иконный образ «Богоматери Одигитрии Неувядаемый цвет» (первая половина XVII в.) весь светится бирюзовым цветом; мы видим Богоматерь в голубовато-зеленом хитоне. Бирюзовый цвет усиливает мысль, что Богоматерь — царица Земли и Неба. В левой руке св. Наталии — бирюзовая веточка (трехстворчатый складень: «Наталия. Богоматерь Одигитрия. Рафаил», 1760 г.). Наталия (*греч.* природная) много страдала ради христианской веры.



Наталия. Богоматерь Одигитрия. Рафаил
(*Трехстворчатый складень, 1760*)

О поэзии Р. Бородулина можно сказать, что в ее палитре очень важен бирюзовый цвет. Обратимся к тексту стихотворения «Смолистые стихи»:

Вершаліны –
Смалістыя вершы, якія
Разгайдалі
Падумку лясную ў нябёсах.
Не апусціць іх дол
Да жабрачага кія,
Лепей хай аблачына
Прыдбае на посах.
Вершаліны ідуць
Долам неба,
І цені
У ваім жа губляюцца
Перапляценні...[24]

Р. Бородулин отождествляет свою поэзию с поэзией деревьев, которые «идут долом неба». Поэзия зеленых деревьев, синтезированная с поэзией небес, подарила поэту, как и его лирическому герою, а вместе с ними и читателю, ощущение бирюзы. В ассоциациях читателя цвет смолистых деревьев — зеленый (земной), а цвет их поэзии — голубой (небесный), тогда когда сама поэзия Р. Бородулина видится бирюзовой.

Задача бирюзового цвета в поэзии Р. Бородулина почти тождественна бирюзовым фантазиям совре-

[23] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. С. 308.

[24] Там же. С. 269.



Богоматерь Одигитрия. Неувядаемый цвет
(*Первая половина XVII в.*)

менного белорусского графика Владимира Савича в пейзаже «Зима. Старый гостинец» (1988).

Савич-график, в отличие от Бородулина, рисует поэзию не летних, а зимних деревьев, которые сбежались вдоль пирамидально-философичного гостинца бирюзовой стеной с выразительно обозначенными на ней почти фресковыми фигурками *божьих* людей. Поэзию зимних деревьев создают символические веточки. Они вроде букв, из которых составлена тайнопись исторического былого.

Духовному небу Р. Бородулина принадлежит еще один символический цвет –васильковый. Запоминающийся рисунок стихотворения «Васильки»:

Пялёстка-ветраковы
Нятленнасці і васілёк –
Вясёлы плён
нябыту.
Ў зялёным жыце
ясны вугалёк,
З якога ўзыдзе полымя блакіту[25].

Поэт метафорически отождествляет цветок василек с пламенем синевы. Голубые *васильки* переносят на себя роль пламени. Психологическая содержательность голубовато-василькового цвета следующая: синева синтетически слита с красным цветом (пламя создает ассоциацию красного цвета). Как итог синтеза — фиолетовый цвет, который придает васильком характер «космоса глухого» — вечного.

Васильки исполняют роль *пламени* (огня) с его христианско-миссионерской задачей: соединять *земное и небесное*. «Васильки-угольки», как и огонь, проповедуют Бога на земле, возвышая национально-белорусскую идею к Небу. Усиливает христианскую мысль в стихотворении и крестообразная метафора: «васільковыя цвікі, ўкрыжавалі млявую лагоду».

Гасподзь апоўдні гляне з-пад рукі
На незабытную сваю гаспоту
І ўбачыць васільковыя цвікі,
што ўкрыжавалі млявую лагоду.
Маіх азёр вушацкіх васількі –
Відаць, блакітным робяць
Позірк Бога[26].

Обращение Бородулина-поэта к евангельским темам, образам, сюжетам (тема Божия суда — стихотворение «Взор»; сцена причащения в церкви — «Я церковь в душе ношу»; мотив благословения жизни человека ангелами — «Поклон»; тема сотворения Богом мира — стихотворение «Бог сначала небо создал»), выделение библейских имен (Мария — «Дым»; Пётр — «Этот звон», Ной — «Это, наверное, планировал и Ной»; Иоанн Креститель — «Vita»), почитание христианских праздников (Рождества — «Святки», Пасхи — «Боговейное», Крещения — «Крещение») — все это соединило поэзию белорусского мастера с иконографическим жанром. Стихи, согласно своей идейно-духовной задаче, образно-композиционному плану похожие на икону, их можно отнести к *иконографической поэзии*, отличающейся рисунком, в котором соединились религиозная вера поэта и его художественно-фантазийное мышление. Такой рисунок также обусловлен действием того или иного библейского правила.

В Евангелии от Матфея сказано: «Кто ударит тебя в правую щеку, обороти к нему и другую» (Мф. 5: 39). В одном из стихотворений Р. Бородулина это правило звучит так:

Я па чарзе зняволенай вадзе
Па-хрысціянскі падстаўляю шчокі.
Новодліў б'е струмень,
Пачаўшы скокі,
І ад яго халоднасці нідзе.
Я не схаваюся ні на зямлі,
ні пад зямлёй...[27].

[25] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. С. 281.

[26] Там же. С. 281.

[27] Там же. С. 348.

Лирический герой «подставляет щеки» воде, которая переносит на себя грехи человека, причем вода несет ответственность перед Небесами за земную жизнь человека. «За всех, кто умолк, говорить воде»[28], — читаем в том же стихотворении. В Евангелии вода — образ оживляющего Божия благословения, и образ духовного очищения от греха, и символ испытаний, страданий. Важно учесть, что в поэзии Р. Бородулина преобладает небесный цвет — цвет «божественности, вечности», в чем убеждают следующие строчки:

А верш з усім няўлоўным воблікам
На вышыні на глыбіні
Больш падабенства мае з воблакам
У Госпада на далоні...[29]

Однако *цвет воды* второй по значительности — как цвет озерной родины — Ушацкой земли (Витебская область). В одном интервью поэт пояснил тягу к воде так: «Тяга к морю, воде у меня природная. Во-первых, я родился в районе, где 251 озеро. Во-вторых, по гороскопу я рыба».

Возвращаясь к особенностям иконографического почерка Р. Бородулина, следует выделить образы, которые выступают в качестве религиозных символов («Свечка», «Молитва», «Икона») и с помощью которых лирический герой разговаривает с Богом. Выразительно стихотворение «Взор» — в смысле соединения в нем задач двух видов искусства (поэзии и живописи) и синтеза в нем двух жанровых программ: программы *пейзажа* как поэтического жанра и программы иконописного рисунка, соотнесенного, к примеру, с византийской иконографией периода «Македонского Возрождения» (IX–X вв. — вспомним мозаики храма св. Софии в Салониках (около 885 г.) — с эмоциональностью, народностью образов, ясностью орнаментики и символики). Думается, что этой второй программе принадлежит главная мысль стихотворения, обобщенная в названии «Взор». В стихотворении слово «икона» встречается только один раз — в строчках «бессмертный взор икон». Этого, кажется, достаточно, чтобы отнести произведение к иконографическому жанру: слово *икона* берет на себя всю идейно-смысловую программу стихотворения, в том числе и живописную. Подстрочное прочтение таких образов, как «икона», «холсты путей», «сухие васильки», «небеса», помогает читателю-реципиенту увидеть живописную композицию. Это может быть пейзажное полотно, а может быть — иконографическая композиция. Читатель может перенести детали стихотворного пейзажа на плоскость, обусловленную каноническим жанром. Так, «выбеленные холсты земных путей», что ассоциирует поэт с *белорусскими рушниками* (*полотенцами*), в границах *иконы*, созданной в воображении читателя, больше соответствуют представлениям об историческом облике Божией Матери одного из вариантов иконографии «Знамение». Например, «Оранта», мозаика Софии Киевской, где Богоматерь участвует в акте Боговоплощения; на ее поясе — полотенце, которым, по народному верованию, она утирает слезы простых людей. Под ногами Девы Марии может лежать коврик (отметим ярославскую «Оранту»), символизирующий космичность служения Богородицы, которая просит Бога за весь род человеческий.

«Сухой василек» на условной иконе может быть сегментом и обозначать серо-голубой «небосвод», как и в стихотворении «Взор». Здесь «века» сравниваются с «васильками». Повторяют «небесную грусть не тая». Читателю видятся цветовые формы, как и в пейзаже «Радуга» (1915) русского художника-символиста Константина Сомова. В пейзаже К. Сомова дуга чародейной радуги приподнялаокруглила своей голубой стороной серо-розовое небо — над лугом с голубыми коровами, палисадом с декоративными цветками, так, что пространство неба стало похоже на купол ослепительно яркой беседки. «Сухой василек» небес в стихотворении Р. Бородулина словно взят с такой ярко счастливой декоративной жизни, как на картине К. Сомова, и одновременно принадлежат они — *васильки небесной грусти* — «иконе», украшенной выбеленными полотенцами, как «холстами земных путей».

А вот стихотворение «Спасибо Господу за разрешение». В нем, как и во «Взоре», соединены две задачи: национально-художественная и христианско-просветительская. Напомним строчки стихотворения:

Дзякуй Госпаду за дазвол
Папрысутнічаць на бяседзе,
Дзе на ўсіх засцілаўся стол,
Дзе прыткнуўся я з боку недзе[30].

[28] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. С. 348.

[29] Там же. С. 232.

[30] Там же. С. 271.

Из подтекста видно, что «Застолье» идейно проникнуто Нагорной проповедью. В Евангелии от Матфея написано: «И сказал народу возлечь на траву и, взяв пять хлебов и две рыбы, глянул на небо, благословил и преломив дал хлебы ученикам, а ученики народу. И все ели, и все насытились...».

Хотя герой «Застолья» — самый обычный человек («на застолье приткнулся со стороны где-то»), но Р. Бородулин хочет видеть его в роли творца — поэта-пророка.

Как известно, Иисус говорил с народом о Царстве Божием, молитве, об отпущении грехов и о Себе... Бородулин-поэт хочет говорить с читателем о христовом милосердии, молитве, святых апостолах, ангелах, о себе, своей матери и о Беларуси с той символичной весны, в которой слились явь и сон: «Беларусь — ты мой сон велікодны, / Сон, што сніцца анёлам вясной»[31]. Здесь Бородулин ставит рядом такие понятия, как Беларусь, Мать, Мадонна — образ *Беларуси* для него неотделим от образа *Матери*, облик которой возвышен до образа *Мадонны*.

Вот одно из воспоминаний Р. Бородулина о матери — Акулине Андреевне: «Она была для меня всем: и радостью моей, и печалью, и моими глазами, моими ушами, моей совестью, моим словарем». Из текста видно, что к реальной матери поэт относится как к богине. Такая *неземная* она в стихотворениях «Богиня», «Ковчег» и др.

Духовная задача христианки передана через оригинальный лексический «словарь матери». Подчеркнем, что мать — талантливая писательница. Язык ее собственных произведений разнообразен в формах (молитва, верлибр, песня, поговорка), богат стилистически. Например, «Библия слова маминого», как отмечает герой стихотворения «Не зная теории свободных стихотворений», написана верлибром:

Не чуўшы нічога
Пра факт існавання авангардызму,
Мама
Лісты мне пісала верлібрам
Без знакаў прыпынку,
Без абавязковых вялікіх літар.
Падчас у радок
Прарываліся самі рыфмы,
Як вецер зімовы ў комін...[32]

Литературный талант матери благословлен евангельской строкой: мать научила героя стихотворения «Спасибо! Прости...» «креститься и поклоняться святой недельке» тогда, когда «Боженька» научил его быть Поэтом.

Образ матери не только собирает вокруг себя христианскую тему, он еще указывает на мастерство Р. Бородулина в построении синтетических художественных моделей. Характер образа матери выражается через соединение в нем внешних (больше земных) и внутренних (больше небесных) начал. Как итог такого синтеза — некоторая сосредоточенность женского образа на себе. Ведь для матери жить согласно собственной теории бесконфликтности — означает лишиться черт безысходности и неравновесия в характере.

В целом в поэзии Р. Бородулина образ христианки праздничный: она часто показана в дни христианских праздников. В стихотворении «Боговейное» молоденькую христианку Доминику видим на фоне «пасхального солнца». Поэт сравнивает «солнышко» с «пасхальным яичком». Такое соответствие образов снова направляет мысль поэта, как и читателя, к синтезу Горнего и дольнего. Праздник Пасхи искренне перенесен фантазией поэта с земли на небо, о чем говорят строки: «Сонейка (чырвонае яйка) знесла святая раніца ў аблокі». Доминика словно сошла ангельскими шагами с облаков, поэт хочет видеть ее ангелочком. И читателю девочка представляется с нимбом в форме солнечного *свянцоного* яйца.

Синтез жанров, принадлежащих двум видам искусства (поэзии — портрет, живописи — иконографическая композиция), может помочь *универсальному художнику* определить взаимосвязь внутреннего и внешнего на плоскости, взаимосвязь содержания и формы в образе. Внутреннее наполнение нашей композиции прежде всего зависит от портретного плана главного женского образа — Матери-Мадонны.

Поэт рисует мать в облике Мадонны не только словом («воскресла мама», «Евангелие от мамы», «пречистая мама»), а также цветовыми формами (разноцветными сегментами, крестиками, цветками и нимбами) и при этом помогает читателю такую женщину додумывать и дорисовывать на живописном холсте.

[31] *Барадулін Р.* Збор твораў. Т. 2. С. 322.

[32] Там же. Т. 1. С. 454.

Влияние иконографии на поэзию Р. Бородулина. Иконографическая композиция «Мадонна с цветком»

Для словесного живописания важно выделить некоторые правила построения иконографической композиции.

Правило первое: организуем композицию по образцам Изографа (для древнерусского художника иконографическим справочником были также и святцы). Нередко и на страницах церковного календаря можно увидеть изображения святых, детали их одежды (графические и цветные рисунки помещались под соответствующими буквами; эти миниатюры помогали живописцам правильно ориентироваться в написании иконы).

Читатель-художник может воспринять цельный текст Р. Бородулина как справочник по созданию словесно-живописных композиций на материале стихотворений евангельской тематики, когда крестообразные метафоры Р. Бородулина можно интерпретировать как буквы-рисунки в святцах.

Универсальный художник также в своей практике соединения иконографии со словом может сослаться на искусство иконописцев белорусской школы XVII в., когда *иконопись* наиболее точно передавала христианскую мифологию, которая обобщилась в канонических темах с множеством религиозных сюжетов, образов. А темы разные... Тема истории земного бытия и чудес Христа («Преображение», 1648; икона выявлена в Николаевской церкви, г. Малорита), тема пророков, ангелов («Успение», 1650; икона выявлена в Святопреображенской церкви, с. Олтуш, Малоритский р-н), тема Девы Марии («Рождение Богоматери», 1649; икона выявлена в Успенской церкви, г. Могилёв) и др.

Второе правило: читатель-реципиент ориентируется на христианские апокрифы (например, «Деяния апостолов»). Слово апокриф означает «секретное, тайное писание». Апокрифическое понимание религиозной темы нашим *универсальным художником* способствует внесению в ее трактовку частичку чего-то скрытого, субъективно-личностного. Искусствовед Майя Яницкая в статье «Введение в свет христианских образов» отметила: «Иконографические каноны [после падения Константинополя. — *Е.И.*], со временем нарушались художниками, как Востока, так и Запада под воздействием реалистических начал в искусстве и влияний их творческой индивидуальности»[33].



Богоматерь Опека
(*1751 г.; Брестский р-н*)



Богоматерь Опека
(*XVIII в.; Пинский р-н*)

Можно вспомнить и барочные композиции XVIII в. Западного Полесья, где приемы создания иконографических образов «больше соответствуют общему восточно-европейскому идеалу рококо»[34]. В произведениях появляются современники-донаторы (см. икону «Богоматерь Опека», 1751 г., Брестский район). Искусствовед Виктор Шматов пишет: «Может, среди паненок и кавалеров, которых покрывает своей мантией Богоматерь, изображен король Август III со своей женой»[35].

Сосредоточим внимание на важной для этого рассуждения взаимосвязи *поэзии и религии*. Безусловно, термин «иконографическая поэзия» — условный и на первый взгляд не совсем правильный, поскольку такие явления и понятия, как поэзия и религия неоднозначны и нетождественны. Христианские философы убеждены, что *канонические церковные произведения* (*Священное Писание*, *икона*) *лишены черт*, *характерных для чистой поэзии — грез*, *фантазий*, *вымыслов*. Философ В. Розанов, например, в статье «Поэзия и религия» отмечает: «Цель Библии — сквозная цель библейского повествования: сообщать факт, событие и только...». Однако дальше ставит вопрос: «Откуда

[33] *Яніцкая М.* Уводзіны ў свет хрысціянскіх вобразаў // Мастацтва. № 7. 1999. С. 39.

[34] Іканапіс Заходняга Палесся XVI–XIX ст.ст. / саст. В.Ф. Шматаў, Э.І. Вецер, М.П. Мельніка і інш. Мн., 2002. С. 181.

[35] Там же. С. 181.

же поэзия?». И отвечает: «А она сообщается через «святой дух», который «веет над страницами»[36].

Религиозные символы, которые выделил в поэзии Р. Бородулина подготовленный читатель для создания иконографического рисунка, организуются в «хоровод». Последний может зависеть и от церковного канона, однако избранные образы все же предстают облеченными в иллюзорно-фантазийных одеждах и синтезируются в некий словесно-живописный образ не только Бородулиным-поэтом, но и читателем-художником. Так, например, образ Акулины, условно перенесенный со строчек «А мама багіняй была. / Куліна — Багіня кухні. / Устаючы да святла, / Багоўнічала ля катла... / Мы — гэта я, певень, кот, / карова, парсюк ды казкі...»[37] (стихотворение «Богиня») на иконную плоскость, становится фактом религиозного содержания: мать готовит символическую еду своему роду, своему Богу. Она — Земная и Небесная. Такое чувствование бытовой жизни Акулины, матери поэта, можно соотнести с подробностями интерьера комнаты Девы Марии в композиции «Благовещение», исполненной нидерландским художником Робером Кампеном (1378–1444), где воспроизведена реальная обстановка бюргерского дома XIV–XV вв. Однако «...предметы несут полагающуюся сюжету символику; висящее полотенце, рукомойник в нише, цветок лилии в кувшине — символы чистоты Марии; раскрытая книга символизирует Божественную мудрость»[38].

Две темы у поэта существуют параллельно: духовно-христианская и национально-белорусская. В композиции, созданной *универсальным художником*, они определены как две идеи в многоликом женском образе (Беларуси — Матери — Мадонне). Это важно, поскольку идейный смысл словесно-живописного рисунка — женщина. Здесь, как на настоящей иконе, видятся ее портретные черты — мягкие черты лица; ясные, немного печальные глаза... Сверхзадача такого портретного образа в приобретении черт святости — внутренние и внешние



Христова невеста
(*1887 г.; М.В. Нестеров*)



На горах
(*1896 г.; М.В. Нестеров*)

черты во многом совпадают, они малоконтрастны, неконфликтны, а их выделение — один из факторов создания портрета женщины.

Портретную композицию назовем «Мадонна с цветком». Ее компановку начнем с текстового плана образа, а точнее — с осмысления аннотаций к образу *матери* (см. схему).

Внешние черты женского портретного образа:

Национально-белорусский (духовно-земной) образ: «Працавітая, што вада, / Не ведала мама ні ўседу, ні ўлогу. / Хоць першы паспытак рабіла бяда, / Ды ўшацкай багіні кухні яда, / Я веру, прыйшлася до смаку / Богу»[39].

Внутренние черты женского портретного образа:

Религиозный (духовно-небесный): «Схілілася нада мною святое / Святам свянцонае / Маміна слова»[40], «Мама — мая небадарная біблія»[41].

Сюжетно-действенный: «А для мамы / У космасе адкрытым / Бязважкага не было нічога. / Усё здабывалася / Потам, бяссоннем, спрытам...»[42].

В отношении к пониманию сверхзадачи образа матери интересно обратиться к некоторым особенностям картины «На горах» русского живописца

---

[36] *Розанов В.* Религия и культура. М., 1990. С. 43.

[37] *Барадулін Р.* Выбраныя творы. С. 139.

[38] Живопись Нидерландов. Франция и Германия XV–XIV веков // *Панас К.И.* Художественный музей Метрополитен. М., 1962. С. 114.

[39] *Барадулін Р.* Выбраныя творы. С. 140.

[40] Там же. С. 218.

[41] Там же. С. 200.

[42] Там же. С. 80.

М. Нестерова. Приведем строки И. Никоновой, автора монографии «Михаил Нестеров»: «Мотив [картины] несложен. Изображена женщина, стоящая на высоком берегу, за которым простирается река и противоположный, подернутый дымкой берег. Но женщина не смотрит на... манящие дали. Ее взгляд, полный затаенной печали, обращен в сторону, в ее руке — пучок яркой рябины — символ осени, грусти...»[43].

Эстетические идеалы героини картины «На горах» находят выход в религиозных устремлениях, а религиозные — соединены с общественными идеалами. «Мадонна» Р. Бородулина, как и «Христова невеста» М. Нестерова, не отделяет свою религиозную веру от веры в эмоциональную красоту родины. Замысел создания иконографической композиции ведет к выделению основных этапов идейно-художественных поисков, а именно поисков ясного колорита, локализации национально-религиозной темы.

Прежде чем начать живописать *Мадонну с цветком*, желательно осуществить техническую работу, как это когда-то делал настоящий средневековый «богомаз», через следующие этапы:

1) определить цвет иконной доски;
2) покрыть золотом фон;
3) обозначить нимб — свечение вокруг головы;
4) смоделировать одежду Мадонны и т.д.

Важно сосредоточить внимание на использовании линейной орнаментики как технического приема. Цвет в иконописной традиции свидетельствует, что нередко поле и фон иконной доски (у богатого средневекового господина) закрывались серебряными ризами, украшенными бирюзой или басмой. Можно попробовать использовать бирюзовый тон в качестве основной обводки-рамки рисунка: условно обведем иконную доску бирюзовой полоской. А еще бирюзовую плоскость украсим орнаментальными знаками в виде цветков-лилий, они на бирюзовой плоскости могут чередоваться с золотистыми крестиками.

Позолотить фон для авторов синтетического рисунка (поэта и читателя) означает — присоединиться к практике средневековых мастеров. Однако, в отличие от древнерусского живописца, который часто обрамлял-украшал иконный образ цветками из фольги, читатель-художник больше акцентирует внимание на золочении одежды «Мадонны с цветком», видит ее одежду окропленной золотистой пылью.

Все средневековые иконные персонажи, конечно, обладали нимбами — цветовыми свечениями у головы (нимб — символ божественности, название походит от лат. nimbus — облако, нимб по форме чаще круглый).

Символический нимб в отношении к героине нашего синтетического рисунка (Мадонне с цветком) хотелось бы прочитать как символ не только религиозный, но и национально-белорусский. Фантазия читателя переносит на золотисто-желтый диск (нимб) фиолетово-голубой венок из белорусских васильков, взятых из текста «Васильки».

Важно помнить при создании иконографической композиции и о христианском мотиве *распятия-воскрешения*, который в тексте Р. Бородулина выражен через действие крестообразной метафоры, а на рисунке *универсального художника* он подтвержден символическим петушком — красно-желтого цвета. Петух возле ног «Мадонны с цветком», в левом нижнем углу картины, будит человека и природу цветовой яркостью к пасхальному празднику. Отметим, что в произведениях русских средневековых мастеров петух — символ Воскресения.

Бородулин в целом поэтически постигает *национальное* в искусстве. Национальное — это и красота женщины, и красота одежды, и прелесть белорусской природы, и обязательная яркость природного колорита. Все эти компоненты *национального* в структуре синтетического словесно-живописного рисунка способствуют раскрытию главного иконного образа — Мадонны. Как известно, художественный язык иконописи — условно-символический. Героиня Р. Бородулина выступает в трех условных обликах: а) матери (крестьянки); б) невесты (Беларуси); в) святой женщины (Мадонны). Такая многоликость женского образа сообщается ему с помощью соединения в нем религиозных и национальных начал.

Портретная «Мать-Мадонна» Р. Бородулина в ассоциациях читателя-художника напоминает героинь портретов, написанных русским художником Василием Суриковым (портрет А.И. Емельяновой, 1902 г.; портрет Н.Ф. Матвеевой, 1909 г.). Портретная женщина у Бородулина — величественно-красивая, смотрит на мир чистым взорам и вся золотится цветом. Напомним организацию цветовых форм,

[43] *Никонова И.И.* Михаил Васильевич Нестеров. М., 1979. С. 66.

что в произведении «Портрет А.И. Емельяновой» В. Сурикова. Она такая: «...гармоничное сочетание серебристо-голубого платка с синими, малиновыми, золотыми полосками и коричневатого темного фона с золотистым осветлением около головы»[44]. Эта цветовая гамма соответствует колориту в отношении к портретной Мадонне, исполненной *универсальным художником* (поэтом и читателем). Идея женской красоты у В. Сурикова — это поэзия цветовых форм, предназначенная для национально-религиозного контекста. Красота многоликой Мадонны Бородулина близка тем идеалам красоты, что в произведениях В. Сурикова. Поэтическая праздничность, христианская мудрость, национальная величественность — вот главные черты характера женщины, которую видим одновременно и на полотне В. Сурикова, и в поэзии Р. Бородулина.

Отдельно нужно сказать о богатом колорите изображения «Мадонны с цветком», о программе символических цветов: синего, голубовато-васильковго, бирюзового, зеленого, красного, белого, желто-золотистого, фиолетового, коричневого. Названные цвета имеют образно-ассоциативную природу.

Синий, голубой — цвета небес; также ассоциация синего цвета создает образ воды.

Зеленый — цвет земной природы.

Бирюзовый — цвет христианского Рая; цвет узорчатой рамки иконной доски получается в результате смешивания цветов — светло-зеленого и голубого.

Красный — цвет религиозного праздника — Пасхи; ассоциацию красного цвета создают образы: «пасхальное яйцо», «солнышко», «петушок». Цвет выражает мотив Воскресения.

Желто-золотистый — цвет нимба; украшает-золотит одежду Святой женщины, символизирует жизненную праздничность, радость.

Коричневый — цвет интерьера «ковчега-дома»; «ковчег-дом» символизирует Родину.

Фиолетовый — цвет планетарно-космический.

Голубовато-васильковый — цвет огня с его миссионерской задачей: проповедовать Бога на земле.

Далее следует уточнить технику последовательной работы с красками, пользуясь, например, цветоведческой грамотой древнерусского иконописца. Нанесем контуры и начнем «расцветку»: сначала расчертим все «долинное» (до лица) — одежду, «позем» (условное обозначение земли), детали пространственного фона. Потом уже — пишем лицо.

«Мадонна с цветком», которую создает *универсальный художник*, может быть одета в синий хитон, украшенный по стороне горловины и в рукавах охристым подзором, и в зеленый гиматий на голубой подложке. Именно через такое цветовое соединение в одежде передан мотив *возвышенного и земного*. Читатель-художник цветовые формы женского костюма может ассоциативно соотнести с красочной картинкой религиозного праздника — Благовещение. Как свидетельствует Евангелие, ангел возвестил Марии о рождении Иисуса. «Мадонна» Р. Бородулина, в интерпретации читателя-реципиента, может держать в левой руке Евангелие, на которое словно наложено *Евангелие* от матери поэта — Акулины, где сообщается, например, о появлении Музы в творчестве поэта. Напомним: «Мать» научила поэта и его героя поклоняться «евангельской строчке», а «евангельская строчка» научила Р. Бородулина быть Поэтом.

В *духовных* стихотворениях Р. Бородулина *небесное и земное* соединены пространственным морем. В христианской литературе понятие «море» нередко понимается как «мир познания Божественной истины». В связи с этим можно процитировать средневековый апокрифический текст «Разговор трех светителей» — точнее, фрагмент разговора Василия Великого с Григорием Богословом:

Василий спросил: «Какой город стоял между Небом и Землей?»

Григорий ответил: « Ноев Ковчег»[45].

В тексте Р. Бородулина символический «ковчег» уподоблен крестьянской избе как спасительнице белорусских национальных достояний от разрушения («потопа»).

Читателю-художнику важно нарисовать «Мадонну с цветком» в интерьере именно такой избы: с одной стороны, реальной крестьянской, с деревянными коричневыми стенами и желто-золотистым огоньком свечки, а с другой стороны — символической, идеальной — как «ковчег» на море Божием. Поэтому для портретного иконного образа подбирается фон или коричневый, или сине-бирюзовый.

Цветовой фон может быть определен через замещение коричневого цвета в интерьере крестьянской

[44] *Капланова С.Г.* От замысла натуры к произведению. М., 1981. С. 66.

[45] Беседа трех светителей // Златоструй. Древняя Русь: X–XIII вв. М., 1990. С. 264.



Богоматерь с младенцем (*VI в.*)

избы на золотисто-желтый цвет нимба над головой Мадонны. Золотисто-желтый цвет соединяем с бирюзовым фоном иконной доски.

Цвет можно организовать подобно оформлению византийской рукописной книги, где особое значение имеет цветовая палитра: «...теплый желтоватый тон пергамента, коричневые (железистые) чернила, золото, богато введенное в декор,– служат впечатлению художественного единства»[46]. (Миниатюра «Вознесение Христа. Сочинения монаха Якова», XII в.)

Для живописания «Мадонны с цветком» используем и традицию полоцкой иконописной школы XI в., где иконопись сохранила греко-византийские художественные особенности: мягкость линий, свечение и яркость красок («Благовещение», «Дева Мария», «Молельня Ефросиньи Полоцкой».) «Мадонну с цветком» пишем фронтально, в рост. Руки ее приподняты до уровня груди; в правой руке держит белую лилию, а в левой — Евангелие (Святая благословляет Евангелием). В границах иконы, мыслимой нашим *универсальным художником*, соотнесение *небесного* и *земного* видится как единство религиозного и национального. Земля придает образу Мадонны национальный облик, а Небеса — религиозное чувство. Кажется, что «Мадонна с цветком» наделена той чувственной красотой, которая отражена в глазах иконной «Богоматери с младенцем» (VI в.) из монастыря св. Екатерины на Синае.

Однако есть и второй вариант понимания чувственной красоты портретной героини: это соединение лика Мадонны с теми светлыми женскими образами, которые в произведениях белорусских писателей являются воплощением национального характера (*Ганна* Якуба Колоса, *Павлинка* Янки Купалы, *Ганна* Ивана Мележа)...

© Игнатюк Е.А., 2010

[46] *Лихачёва В.Д.* Искусство Византии IV–XV вв. Л., 1981. С.183.