

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

РЕНЕСАНСОВИ И ЧЕРНОБИЛСКИ МАДОНИ. ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ КОНЦЕПЦИИ ОТ РЕНЕСАНСОВОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ТЯХНОТО ПРЕСЪЗДАВАНЕ В ПОЕМАТА НА ИВАН ДРАЧ *ЧЕРНОБИЛСКА МАДОНА*

Владимир Колев

Annotation: The article *Renaissance and Chernobyl's Madonnas. Aesthetic Conceptions from the Pictorial Arts and Their Transition in the Poem "Chernobyl Madonna" by Ivan Drach* analyses the interpretations of the biblical figure in the poem *Chernobyl Madonna* (1988) by the Ukrainian author Ivan Drach in aspect of the Renaissance art standards. The seven versions of the Mother of God, confirmed in Western Christianity, are depicted in the Ukrainian text, but in a different, distorted way. That is why there are simultaneously similarities and enormous contrasts between Michelangelo's, Da Vinci's, Della Francesca's art pieces and Drach's poetry model.

Keywords: Madonna, Ivan Drach, Renaissance, Chernobyl disaster

Една от закономерностите в изкуството е, че събитията, които дават тласък за неговото развитие, обикновено се определят като кризи, преломи, крахове. Така се появяват определени художествени еталони като Бокачовия „Декамерон” или Хашековият „Швейк” в литературата; като плод на обществени катаклизми и реакции се раждат и госпъл, джаз и рок музиката; бурята на обновяващото се общество от XX век е отразена в картините Пикасо и Дали. Ето защо не е случайно и търсенето на действителните образци на украинската литература именно в драматичните моменти от историята на страната.

Като едно от ключовите събития, дали тласък на творческия процес в Украйна през 80-те години на XX век, присъства аварията в Чернобил от пролетта на 1986 г. Чернобилската трагедия става причина за повдигането на множество въпроси относно бъдещето на човечеството. Именно тя дава тласък да се преоцени и осмисли наново поведението на обществото, за да се избегнат подобни катастрофи.

От ъгъла на общочовешкото Иван Драч разглежда аварията в Чернобил в поемата „Чернобилска Мадона” („Чернобилска Мадонна”, 1988²). Централен в нея е образът на майката. Чрез множеството си конкретизации тя се превръща по-скоро в обобщителен образ на

материнството, който е допълнително подсилен, като се поставя акцент върху неговата святост. Затова и в заглавието тя е наречена Мадона. Иначе казано, макар множеството женски персонажи тук да са назовани Мария, именно с името е артикулиран „интересът към *безименното*” (Станчев 2013: 275). По такъв начин образът препраща към християнската и по-точно към католическата представа за Божията майка с всички свои превъплъщения. А многообразието от сцени и роли в западноевропейската визия за нея е най-активно моделирано в изобразителното изкуство от епохата на Ренесанса. Изкуствоведите са отделили седем разновидности при претворяването на светата Дева, като всяка една от тях намира свой огледален инвариант в произведението на украинския поет шестдесетник. В „Чернобилска Мадона” е очертана класическата Богородица с Младенеца, позната от множеството източноправославни икони и католически скулптури. Тук намира място оплакващата сина си Мария, коронованата в небесното царство, бременната, получила Благата вест, както и всички останали видове Мадони. Но поемата се явява не само силно изкривено огледало, то е и изпочупено, с липсващи парченца, което изопачава отразения обект до степен на неузнаваемост.

Ликът на Богородица е безспорно най-често подлаганият на художествени интерпретации женски образ през всички векове от Средновековието до наши дни. Никоя друга жена не е била на толкова платна, дървени плочи, стени, гранитни и мраморни късове, колкото е тя. И никога тя не е присъствала толкова интензивно в съзнанието на творците, както е в епохата на Ренесанса. Обяснението за повечето учени и любители на изкуството се крие в особената ѝ функция в Библията, но и в специфичните търсения на епохата. Назаретянката е активна личност в Евангелието и в ролята ѝ на такава тя бързо се превръща в символ за християнска добродетелност, в образец за подражание, в модел на материнското. В същото време в изкуството от XIV век насетне все повече се обръща внимание на физическото като извор на естетика. Плътта и еротичното усещане от нея престават да се разглеждат като окови, възпиращи духовното извисяване. Именно затова и на Мадоната се е гледало като на медиатор между религиозната благопристойност от средните векове и изискванията на настъпващия нов културен прелом. Подобно твърдение се подкрепя допълнително от обстоятелството, че художниците от периода са възприемали обединяването на естетически красивото с моралното за специално предизвикателство. Тази тема става обект за не едно и две съревнования между водещи творци, за да се покаже кой е по-добрият.

Украинският поет Иван Драч обаче не споделя същото мнение. Неговият ярък пиетет към философското, непрестанното му търсене на неконвенционалното го карат да погледне с други очи на Дева Мария и на хилядите ѝ обрисовки. За него тя не е просто предизвикателство в надпревара за майсторство. Той не я възприема единствено като логичен контакт между естетическо и добродетелно. При него тя се извисява далеч над представите за силно въздействие или за муза, породила изразително вдъхновение. Затова и в Пролога към произведението си той заявява:

Коли Вона приходять і робить з тебе перо.

Коли Вона нахиляється і перетворює тебе

в пензель, наповнений жахом,

Коли Вона бере тебе в руку як жезл

[...]

Ти намагався писати про Неї — Вона пише тобою... (Драч 2002: 305)³

Стиховете категорично заявляват, че пишейки за светата майка, авторът бива лишен от своето всевластие и вездесъщност, за да се превърне в средство за опоектизиране. Творецът губи контрол над своето произведение, посветено на Дева Мария, и така тя се превръща освен в обект на изобразяване и в субект, който изобразява.

Такова твърдение напълно естествено би могло да се прочете като възхвала и преклонение пред светостта на образа. Но себеотрицанието на аза тук съдейства и за издигането на по-висок пиедестал на жената светица, поради което тя престава да функционира като еталон за благонравие и красота и се превръща във висша и неконтролируема сила, в свето превъплъщение на всемогъщество.

Още в началото на Драчевата поема обаче нейната святост е проблематизирана. Произведението на шестдесетника започва с два цитата. Първият е от Шевченковата „Мария” (1859), където се поставя знак за равенство между Дева Мария и родната земя. Следващият цитат, зает от украинска народна дума, категорично отхвърля визията на Кобзаря, защото утвърждава майката като ненужна на своите синове.

Вътрешната конфликтност в майчиния образ се задълбочава във „Вариация върху банален киевски сюжет или Бабата в целофан е нашата майка” („Варіація на банальний київський сюжет, або Баба в целофані – наша мати”; Драч 2002: 310). Така между началното „Мадонна” и последвалото „Баба” се създава особено напрежение и усещане, че свещеното и девическото тук са безследно изчезнали.

Този проблем е широко дискутиран в изобразителното изкуство при образа на Богородица в сцената пиета (сваленото от кръста Христово тяло в скута на Девата), която винаги се изобразява в идентична на сина си възраст. Несъответствено млада по отношение на сина си е тя в „Пиета с Бог Отец” при Жан Малуел (от 1400-1410 г.). Такава е в „Пиета” на Пиетро

В буквален (подстрочен) превод:
*Когато Тя пристига и те прави на перо.
Когато Тя накланя се и теб превръща
в четка, напоена с ужас,
Когато Тя те хваща като жезъл във ръка
[...]
Опитваше се за Нея ти да пишеш – а Тя пише через тебе...
(Преводът под линия тук и до края е мой, В.К.).*

Перуджино (1494-1495) и в „Свалянето на Христос” на Бродзино (1540-1545), за да се стигне до прочутата скулптура „Пиета” на Микеладжело (1497-1499) в Базиликата „Св. Петър” във Ватикана, при която Дева Мария изглежда с повече от десет години по-млада от сина си. Специалистите по изкуството на Ренесанса твърдят, че младостта на Христовата майка е способ да се подчертае нейното свещено девичество⁴.

Очевидно при Драч е налице отказ от подобно качество. Отхвърлените от автора святост и непокътнатост в „Чернобилска Мадона” задържат фокуса върху друга нейна характеристика – материнството, което е изстрадано и което се е отпечатало трайно върху женската фигура. Това вече не е Микеланджеловата Дева от прословутата му Пиета, в която тялото, ръцете и лицето ѝ са пример за идеални форми на млада жена. Драчевата мадона е „баба” с превит гръбнак и бродеща из околностите на Чернобил. Тя е онази, която отмъщава на синовете си за делата им чрез собствената си саможертва. Именно синовете са виновници за нехуманното, неетичното и агресивното в света. Именно това е и причината поетът да ги утвърди като антихристи.

В частта „Майката и христопродажниците” („Мати і христопродавці”; Драч 2002: 315) присъства сцена с окъпването на Мария с дъждовна вода. В християнската обредност (а и не само в нея) измиването е своеобразен акт на пречистване. Радиационният дъжд обаче преобръща тези асоциации, за да приеме значението на поемане на чужда нечистотия, а оттам и на приемане на чужди грехове. Макар само по себе си действието на изкупването на чужда вина чрез саможертвата да представлява изземане на основния смисъл на Христовото земно съществуване, окъпването с радиационна вода всъщност има своите основания. От една страна, Мария от векове е надхвърлила значението си на родилата Божия син (особено за католиците). От друга, в поемата тя ражда не Исус, а антихрист, Псевдохристос, поради което синовната мисия се прехвърля върху нея („— Марія, Марія... Та Марія не та.//Та зродила Христа,//ця — антихриста!..”; Драч 2002: 314⁵).

В средновековната художествено-естетическа мисъл актът на съпреживяване на чужди грехове от страна на Божията майка е известен като състрадателната Дева, ходене на Богородица по мъките, или на Запад като *Madonna della Misericordia*. Изкуството познава множество текстове и картини, които изразяват съпричастието ѝ към човешките мъки и тегоби, съпричастие, което прераства в желание тя да поеме чуждата вина. Такива са католическите и униатските интерпретации на църковнослужебната песен „Пречиста Дево, възрадвай се”, както и източнославянският апокриф „Ходене на Богородица по мъките”.

Тук трябва да отбележим, че отклонение от правилото има и то се открива във фреските на Пиета от църквата „Св. Пантелеймон” в с. Горно Нарези, днешна Македония, от средата на XII век, както и картината със същото име на Ел Греко от края на XVI век, при които Дева Мария е изобразена като по-стара от Исус Христос.

В буквален превод: „— Марія, Марія... Тази Марія не е онази.//Онази родила Христа,//а тази — антихриста!..”

Разделът „Трактористка” прехвърля вниманието върху друга библийска тема – Благовещение. Както е с всички образи на Мария при Драч, тук той също е преобърнат. Информацията, която жената получава, тя определя като лъжа, но все още чувства мисията си на жена, която следва да има поколение.

Прошу єдине —
Бодай не брешіть.

Розумієте, трактористка я, трактористка.
Чернобильська трактористка.
Мені ще треба родити. (Драч 2002: 319)⁶

В „Пиршество по време на СПИН, или Скитска мадона” („Банкет в пору СНІДу, або Скіфська мадонна”; Драч 2002: 325) мисията на материнството е вече в процес на осъществяване. Предопределената за свещеното дело на раждането жена отказва да изпълни функциите си заради содомията около нея, която не престава въпреки полово предаваната болест. Затова и задържа в утробата си напирашото да излезе дете. Налице е сблъсък между материнската мисия и агресивната действителност, породена от амбивалентните „смилотворящи напрежения между неопределимата отделеност от света и между съприкосновението с него” (Станчев 2011: 134). В поемата изобщо не може да става и дума за спокойствието, което носи *Madonna del Parte* от картината на Дела Франческа.

Сходен е подходът на изображение на Богородица и в останалите части на „Чернобилска мадона” на Иван Драч. В „Кръстна мадона” („Хрещатицька мадонна”; Драч 2002: 333) наситеността на черното безусловно препраща към мотива с оплакването на Божия син („*Compianto*”), за да се стигне в Епилога до една своеобразна пиета, при която Дева Мария отново е положила в скута си Христос точно както го е направила при раждането му. Така цикълът е завършен.

За разлика от евангелската история, в която цикълът от майчиния скут и новородения Исус до скута ѝ и вече мъртвия Христос, който заявява, че той е роден, за да умре в името на човечеството, при Драч идентичният цикъл се пренасочва към вечния кръговрат, при който човек трябва да изкупва първородния грях и никога да не успее да го направи до край. Затова и змията бели ябълковата кора по спирала, асоциирайки я с вечната цикличност в „Размишления по време

на открития Чернобилски съд в затворената зона върху една стара тема: Ирод и Пилат” („Роздуми під час відкритого Чорнобильського суду в закритій зоні на стару тему: Ірод і Пилат”; Драч 2002: 322) на Драчевата творба „Чернобилска мадона”.

Змията в края на поемата прави и нещо друго. Тя разрязва забранения плод на две, както се дели атомът в ядрен енергоблок. Впоследствие Ева разделя половинката на две, за да даде и на Адам. Сравнението на ябълката от Еден с атома недвусмислено поражда усещането за изначална Божия възбрана. Така ябълката от райската градина и деленето на атома стават тъждествени едно на друго и всяко едно от тях придобива смислите на другото.

Коли Змій чистить яблуко
Перед тим, як Єві його віддати,
Він шкірку зрізує по спіралі —
Зелений виток з-під ножа його плине
І зветься він пізнанням...
Змій яблуко ріже надвоє
І витинає ядро з половинок,
Вилущує нутрощі із насінням —
І тільки тоді Єві його дає.
Сва ділиться із Адамом... (Драч 2002: 323)⁷

Настоящата кратка интердисциплинарна съпоставка недвусмислено посочва, че поемата „Чернобилска мадона” на украинския писател Иван Драч е своеобразно гледище на един трагичен за човечеството от съвременността момент през призмата на световните културни постулати. В нея категорично се затвърждава идеята, че настъпва нова епоха за европейската цивилизация и тя никак не може да се определи като благоприятна. Изкуството вече не е в състояние да осмисля света антропоцентрично, тъй като индивидът нарушава всички изконни божествени възбрани, тъй като подобно на Стълпотворението хората се стремят да изземат функциите на сътворителя на света, но опитите им довеждат до разруха и унищожение. Стремешът за обединяване на етика, естетика и религия при ренесансовите творци е неосъществим в късното социалистическо настояще, защото религията е отхвърлена. Липсата на вяра неминуемо води до криза в морален

В буквален (подстрочен) превод: *Когато Змията почиства ябълката
преди да я даде на Ева,
обелва кожичката Тя спираловидно —
зелена завръткулка под ножа ѝ плава,
нарича се познание...
Змията ябълката реже наполовина,
ядрото от двете части изважда,
изстъргва семето от тях —
тогава чак подава я на Ева.
А Ева дели я с Адам...*

аспект, а естетика без вяра и етика съществува само в сферата силно деформираното, изкривено и разпокъсано мислене.

Библиография:

Бондаренко 1999: Бондаренко, Ю. Поема Івана Драча „Чорнобильська Мадонна” у шкільному вивченні. – В: Дивослово, №5, 1999, с. 34-39.

Драч 2002: Драч, І. Чорнобильська мадона. – В: Анатомія блискавки. Поезії, проза. Харків: Фоліо, 2002, с. 304-335.

Жулинський 2010: Жулинський, М. Осінній Драч з вогненним жалом весняної кропиви. – В: І. Драч. Твори у трьох томах. Т. 3. Київ, 2010.

Підмогильна 2000: Підмогильна, Н. Епітетарна картина світу в поезії І. Драча – В: Актуальні проблеми літературознавства. Том 2. 2000, с. 99-102.

Станчев 2011: Станчев, Х. Екранът на кожата в пиесата на Димитър Динев *Кожа и небе*. – В: Шеста конференция на млади учени във Факултета по класически и нови филологии. [Съст. К. Сярова]. София: УИ Св. Климент Охридски, 2011, с. 129-136.

Станчев 2013: Станчев, Х. Митологична перспектива в *Маси и власт* на Елиас Канети. – В: Нобеловата награда за литература – мост между културите. [Ред. М. Григорова]. Велико Търново: Ивис, 2013, с. 271-278.

Информация за автора:

Владимир Колев – главен асистент, доктор в Софийския университет „Свети Климент Охридски”; преподавател по украинска литература и език и по славянски литератури.

e-mail: v.kolev@slav.uni-sofia.bg