

ПРОСТРАНСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Стихотворение «Ritratto di donna», написанное в 1993 г., относится к поздним произведениям И. Бродского и входит в его последний, оказавшийся итоговым, сборник «Пейзаж с наводнением». Стихотворение не входит в число широко известных и часто интерпретируемых. Вместе с тем немногочисленные интерпретации говорят о том, что его интерпретационное поле достаточно велико, включая как поиск литературных реминисценций, так и политических аллюзий.

Так, В. Семенов рассматривает стихотворение в рамках поэтики автобиографизма Бродского, которая, по его наблюдениям, предполагала соотнесение себя с актуальной литературной традицией, прежде всего, с культовым переводом шекспировского «Гамлета», принадлежащим Б. Пастернаку. При таком понимании Гамлет и Офелия у Бродского – устойчивые маски, за которыми скрываются сам поэт и его возлюбленная М. Басманова. В соответствии с этой гипотезой выстраивается и толкование интересующего нас стихотворения: «Портрет дамы, который мы здесь видим – это постаревшая Офелия, увиденная глазами Гамлета. Она держит в руках увядшие цветы («Один гербарий»). Ее нога в чулке «блестит, как будто вплавь пересекла / Босфор и требует себе асфальта...». Складчатость, характеризующая ее лицо и одежду, наводит на мысль о театральном занавесе. Автор посредством образа героини с камеей в низком декольте травестирует образ Офелии с полевыми цветами. Учитывая отождествление Бродским Стамбула с Ленинградом, можно предположить, что стихотворение – карикатура на М. Б. Оно представляет “нереализованное будущее” Офелии» [5, с. 52].

Достаточно поверхностным и ничего не проясняющим в произведении представляется и указание А. Ранчина на интертекстуальную связь образа минарета в чалме облаков в стихотворении Бродского с лермонтовским образом горы в шапке снега (имеются в виду «Спор» и «Демон») [4, с. 128].

В свою очередь, П. Вайль связывает смысл стихотворения «Ritratto di Donna» с эссе Бродского «Путешествие в Стамбул» («тезисы эссе словно прессуются в краткие стихотворные строчки» [3, с. 242]), приписывая автору устойчивый «мотив принципиальной – расовой – чуждости в связи со Стамбулом» и выдвигая предположение, что консул, о котором идет речь в стихотворении, это Константин Леонтьев, «умерший в тот год, когда Россия получила свободный проход через Босфор», и настаивавший на том, что «Россия должна править бесстыдно!» [3, с. 242]. П. Вайль основывается, надо полагать, на автоцитате Бродского, который использовал в стихотворении образ из своего эссе («минареты, более всего на-

поминающие <...> установки класса земля-воздух, и указывают направление, в котором собиралась двинуться душа» [2, с. 159]), а также на финальной строке шестой строфы, которая действительно может быть воспринята как резюме публицистического эссе.

Не вступая в полемику с подобными толкованиями стихотворения, скажем только, что они представляются произвольными, поскольку исходят, скорее, из установления внешних контекстов и не верифицированы имманентным анализом текста, который между тем, как всегда у Бродского, носит многоуровневый характер и допускает более широкое, нежели завуалированное литературными масками биографическое или прямолинейно публицистическое (в контексте историософских взглядов поэта) толкование. Важно и другое: насколько актуальны для Бродского в 1993 г. указанные внешние контексты стихотворения? В 1991 г. Бродский, женившийся годом раньше на Марии Соццани, пишет одно из последних стихотворений, адресованных М. Басмановой, «Подруга, дурнее лицом, поселись в деревне...»; в 1992 г. у него родилась дочь. «Карикатура на М. Б.», на наш взгляд, не соответствует психологическому состоянию поэта в 1993 г. То же можно сказать и о связи стихотворения с «Путешествием в Стамбул»: эссе написано в 1985 г., в другой исторической ситуации; его проблематика, судя по последним интервью поэта, не представлялась ему злободневной, более того, в последние годы жизни Бродского в большей степени волновала судьба искусства в современном мире. Нельзя не учитывать также и то, что автоцитирование в целом характерно для Бродского, который часто обращался к своим же образам.

Попытаемся обосновать свою интерпретацию. Итак, сюжет стихотворения – описание увиденной на улице Стамбула сцены: немолодая («не первой свежести») женщина позирует уличному художнику. Стихотворение строится как описание двух героев, при этом нарратив следует законам построения живописной композиции: повествование воспроизводит движение взгляда по полотну. Тщательно прописан облик героини: карие глаза, увядшие цветы в руках, бордовая тафта платья, «каменя в низком декольте», кружево и незагорелая кожа возле кружева на груди. Все детали фона акцентируют неопределенное положение героини между Европой и Азией, между «вчера» и «завтра»: не сложившаяся в России женская судьба; поездка в Стамбул, в чужое пространство – последний шанс, попытка «обнаружить механизм ходьбы / в заросшем тупике судьбы». Мотив последнего шанса присутствует и в упоминании об Амуре на столике: «всего с одной стрелой в колчане». Описанная сцена типична для 90-х годов прошедшего века, как типично отношение к русским женщинам («ухмылки консула») и враждебность к ней окружающего про-

странства («настырный гул базара», «минареты класса земля-земля», «другая раса»).

Эскизно, но тоже выразительно намечен облик второго персонажа – сидящего перед героиней художника, «болтуна с палитрой»: «шляпа типа лопуха в провинции и цвета мха». Здесь очевидна смысловая игра на уровне тропа: либо «шляпа» – головной убор, в таком случае «типа лопуха в провинции и цвета мха» – его визуальная характеристика; либо это синекдоха, обозначающая характеристику человека, и тогда «типа лопуха в провинции и цвета мха» предполагает метонимический перенос: художник – такой же неудачник («лопух»), как и героиня, старый («мох» → «замшелый»). Семантику старости закрепляет характеристика кресла: «Англичане такие делали перед войной», а также упоминание о «ковре с кинжалами», на фоне которого позирует женщина. «Ковер с кинжалами», кроме того, привносит восточный и одновременно провинциальный колорит, и в свою очередь «рифмуется» с мотивом враждебности пространства.

Присущая Бродскому поэтика взгляда создает целостный образ картины, которая строится по принципу визуально-живописной композиции. Движение взгляда воссоздает как детали видимого предметного мира, так и собственно их восприятие. От предмета к его восприятию и, наоборот, от первого впечатления к его обоснованию предметными деталями – такая логика повествования обозначает ценностную иерархию произведения. Для Бродского эта ценностная иерархия определяется наличием предметного (земного) мира, не одушевленного искусством, и мира, одухотворенного усилием творца.

Так, бытовую зарисовку уличной сцены Бродский разворачивает в иной сюжет, решающую роль в оформлении которого играет временная организация стихотворения, которая включает упоминание о прошлом («тогда»), настоящем («теперь», «сейчас», причем «сейчас» фигурирует в двух планах – как характеристика настоящего актуального и неактуального) и будущем («потом») героини. Будущее при этом фигурирует как перспектива не столько изменений в жизни героини, сколько как воплощение в памяти, отрицание посмертного небытия. Именно «жажда будущего», желание избежать смертного распада, присущее всему живому, в том числе героине и цветам, которые она держит в руках, видит Бродский на лице женщины и на ее портрете. «Полотно – стезя попасть туда, куда нельзя попасть иначе», возможность сохранить свой образ навсегда – финал стихотворения переводит конкретный эпизод в размышление о назначении искусства.

Таким образом, дополнительный смысл стихотворения сводится к утверждению мнемонической функции искусства, которое передает будущему исчезающий образ реальности и таким образом противостоит тлению и смерти, в результате стихотворение подключается к лейтмотивной для Бродского теме ухода и небытия. Соответственно можно говорить о том, что Бродский идет от визуального образа к его толкованию.

В стихотворении, однако, присутствует еще один план, который выявляется в результате анализа названия. Сноска «женский портрет (*unt.*)» услужливо подсказывает читателю перевод названия «*Ritratto di donna*», как бы намекая, что этим все содержание заголовка ограничивается. Между тем использование итальянского языка в названии не случайно: поскольку название текста всегда выступает как один из отмеченных его элементов, выбор иноязычного варианта необходимо рассматривать как сигнал, отсылающий к некоему контексту. Это тривиальное с точки зрения структурного анализа утверждение подкрепляется неизбежным соображением о причинах выбора итальянского языка в стихотворении, событие которого связано со Стамбулом, – немотивированность такого выбора представляется очевидной и в свою очередь побуждает искать ему объяснение.

Между тем, на наш взгляд, «*Ritratto di donna*» отсылает к известной картине великого художника итальянского Возрождения Рафаэля Санти, больше известной как «*La Donna Velata* (Дама под покрывалом)». Картина считается не только одним из лучших проявлений портретного искусства Рафаэля, который сумел выразить в ней свой идеал, но и одним из шедевров Высокого Возрождения, воплощением «тихой, ничем не замутненной женской красоты». Написанная в 1515–1516 гг., она хранится в Палаццо Питти во Флоренции, в городе, в котором Бродский бывал; любовь Бродского к живописи Возрождения позволяет предположить, что полотно Рафаэля он видел и помнил.

Правомерность такого контекста, кроме названия, подтверждается еще двумя обстоятельствами. Во-первых, описание некоторых деталей внешнего облика позирующей женщины в стихотворении: «складчатость» «бордовой, с искрой, тафты», «каменя в низком декольте», «кружево» под камеей, являясь очевидным анахронизмом в одежде россиянки в Стамбуле, органично соотносится с полотном Рафаэля, давая словесный эквивалент представленного на нем визуального образа. Во-вторых, на картине Рафаэль изобразил свою возлюбленную Маргериту Лути, которую он называл Форнарина и которая до конца жизни художника была его музой. Между тем значимым в данном случае является то обстоятельство, что Маргерита была дочерью пекаря из Сиены – небольшого городка недале-

ко от Флоренции. Название города совпадает с названием темно-желтой краски, которую упоминает в стихотворении Бродский, давая, таким образом, еще одну подсказку читателю и направляя его восприятие. Биография Форнарины, которая вошла в историю не только как возлюбленная и муза Рафаэля, послужившая моделью для большинства его картин, но и как знаменитая куртизанка, «рифмуется» с информацией о «Петрове, Сидорове, Иванове», которые остались в прошлом у героини стихотворения. В описании героини, таким образом, присутствует эффект двойного изображения, когда сквозь бытовую сцену проступает иная история, при этом такое наложение привносит универсальный смысл в стихотворение.

Стоит отметить и обобщающе-абстрактный характер перечня фамилий любовников, которые напрасно волновали «пять литров крови» героини. С одной стороны, данный перечень часто встречается у Бродского именно в значении ряда распространенных фамилий, с другой стороны, он связывает «Ritratto di donna» с входящим в тот же сборник ироническим стихотворением «Семенов», начинающимся строкой «Не было ни Иванова, ни Сидорова, ни Петрова», что побуждает обратить внимание на контекст микроцикла «Вид с холма» как составной части «Пейзажа с наводнением». Название микроцикла вводит мотив подведения жизненных итогов, который сопрягается с традиционными у Бродского мотивами смерти, исчезновения, всепобеждающего времени. Однако, как представляется, ключевым в микроцикле является завершающая его «Колыбельная», одно из рождественских стихотворений Бродского, в котором мысль о тотальном одиночестве человека предстает как непреложная данность мироздания в целом, в том числе и самого Бога, и в то же время именно любовь Бога является поддержкой для каждого появившегося на свет человека. В этой битве со временем, которую в одиночку ведут поколения прошедших по земле людей, не память, не любовь, а только одухотворяющая сила искусства, которое есть эманация божественного начала, способна преодолеть разрушительную власть небытия – так смысл стихотворения «Ritratto di donna» подтверждается контекстом микроцикла.

Контекст картины Рафаэля вводит еще один интерпретационный план стихотворения. Представляется немаловажным то, что игра значениями омофонов «Сиена» (город) и «сиена» (краска) фигурирует рядом с упоминанием о процессе метаморфозы. Прочитируем строфу полностью: «Так боги делали, вселяясь то / в растение, то в камень: до / возникновенья человека. Это / инерция метаморфоз / сиеной и краплагом роз / глядит с портрета...». Художник (творец) сродни богам, которые вселялись в неодушевленный предмет («то в растение, то в камень»), и цепь их метаморфоз доводила «до возникновенья человека». Краска в руках художни-

ка выступает как инструмент преобразования, метаморфозы тела в свою идеальную (духовную) ипостась. Именно «вселение» Рафаэля выявило в распутной красавице Форнарине одухотворенную, поистине божественную красоту, воспринимаемую как земное воплощение идеала. Апология искусства, возвышающего жизнь, значима для Бродского, который во всех поздних статьях и интервью не уставал напоминать о великой силе поэзии.

Параллель с картиной Рафаэля вносит иной, психологический, план в понимание образа героини стихотворения Бродского: за ее желанием остаться запечатленной на полотне и таким образом «попасть туда, куда нельзя попасть иначе», скрывается стремление, может быть, неосознаваемое, к иной, более высокой и духовной жизни. Возможно и другое размышление – об изменившемся времени, которое не склонно к выявлению идеальной сущности бытия, когда искусство стало ремеслом, способом жизнеобеспечения, рыночным товаром. Однако и в такой форме оно противостоит уничтожающей силе времени, закрепляя на полотне мгновения быстротекущей жизни: «Она сама / состарится, сойдет с ума, / умрет от дряхлости, под колесом, от пули. / Но там, где не нужны тела, / она останется какой была / тогда в Стамбуле», оказываясь отзвуком, воплощением божественной энергии: «Это / инерция метаморфоз / сиеной и краплением роз / глядит с портрета, / а не сама она».

Описание картины Рафаэля делает стихотворение Бродского образцом экфрасиса, но экфрасиса, во-первых, скрытого, неочевидного, во-вторых, не самоценного, то есть не являющегося целью поэта. «*Ritratto di donna*», скорее, пример явления «живописной интертекстуальности», когда аллюзия на определенный текст (в данном случае – живописное полотно) способствует возникновению диалогических отношений между автором и читателем и помогает прояснить смысл произведения. В этом смысле строки «полотно – стезя / попасть туда, куда нельзя / попасть иначе» можно квалифицировать как своего рода метатекст, рефлексию автора над собственной поэтической техникой и в то же время подсказку читателю, направляющую его на поиск ключа к интерпретации стихотворения. Можно говорить также о том, что и стихотворение Бродского оказывается таким же увековечением мимолетного эпизода, увиденного поэтом на стамбульской улице. Об этом писал П. Вайль: «Поэт – хранитель. Остается только то, что заметил художник. <...> Фиксация в вечности дается поэтическим заклинанием. <...> История жива словом. Носители слова обеспечивают истории вечность» [3, с. 245]. Функция экфрасиса как метатекста, таким образом, реализуется и в этом «несобственно экфрасисе» Бродского.

Бродский, «самый экфрастический» (Л. Геллер) поэт двадцатого века, лишь в отдельных, очень немногочисленных, стихах открыто называл объект своего поэтического описания, поскольку при написании таких стихов им руководило отнюдь не стремление поупражняться в искусстве перевода визуального образа в вербальный. Для Бродского, как правило, характерно отношение к подобному тексту как своего рода метафоре, которая позволяет использовать живописную ассоциацию для решения собственных, чаще всего мировоззренческих или творческих, проблем. Использование экфрастической техники превращает стихи Бродского в закрытые тексты, предполагающие герменевтическое усилие со стороны читателя.

Не составляет исключения и «Ritratto di donna», в котором, как было показано, аллюзия на полотно Рафаэля позволяет Бродскому перевести бытовую зарисовку в разговор о метафизических проблемах. Узнавание живописного интертекста стихотворения расширяет его интерпретативное поле и тем самым обогащает понимание.

Список литературы

1. Бродский, И. *Ritratto di donna* / И. Бродский // Малое собрание сочинений / И. Бродский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 552–554.
2. Бродский, И. Путешествие в Стамбул / И. Бродский // Поклониться тени: эссе / И. Бродский. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 125–171.
3. Вайль, П. Босфорское время (Стамбул – Байрон, Стамбул – Бродский) / П. Вайль // Иностранная литература. – 1998. – № 2. – С. 233–245.
4. Ранчин, А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты у Бродского / А. Ранчин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.
5. Семенов, В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма / В. Семенов. – СПб., 2011. – 190 с.