

## СТИХОТВОРЕНИЕ И. БРОДСКОГО «RITRATTO DI DONNA»: КОНТЕКСТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

**Татьяна Автухович**

Гродненский государственный университет  
им. Янки Купалы  
Кафедра русской и зарубежной литературы

*Стихотворение Бродского «Ritratto di donna» является аллюзией на полотно Рафаэля. При этом перевод визуального образа в вербальный позволяет автору, как это ему свойственно, использовать живописную ассоциацию для решения собственных, чаще всего мировоззренческих или творческих, проблем. Наличие экфрастической техники превращает стихи Бродского в герметичный текст, предполагающий герменевтическое усилие со стороны читателя. В рассматриваемом стихотворении бытовая зарисовка трансформируется в разговор о метафизических проблемах. Распознавание живописного интертекста «Ritratto di donna» расширяет его интерпретативное поле и тем самым обогащает понимание.*

**Ключевые слова:** Бродский, контекстуальность, Рафаэль, «La Donna Velata», экфразис, сущность искусства.

**Keywords:** Brodsky, contextual links, “La Donna Velata” by Raphael, ecphrasis, essence of art.

Стихотворение «Ritratto di donna», написанное в 1993 г., относится к поздним произведениям Иосифа Бродского и входит в его последний, оказавшийся итоговым, сборник *Пейзаж с наводнением*, в предпоследний его раздел «Вид с Холма». Стихотворение не является широко известным и часто интерпретируемым. Вместе с тем немногочисленные обращения к нему 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 соотношение 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:

*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, наво-*

*дит 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 «не-реализованное будущее» Офелии (Семенов 2003, 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») (Ранчин 2001, 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» (Вайль 1998, 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!» (там же). П. Вайль основывается, надо полагать, на автоцитате Бродского, который использовал в стихотворении образ из своего эссе («минареты, более всего напоминающие установки класса землявоздух, <...> указывают направление, в котором собралась двинуться душа» (Бродский 2006, 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 историсофских 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, дурнея 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. Хотя стихотворение связано с М. Басмановой, однако эта связь, как представляется, носит иной, не пародийный, характер, что будет показано ниже.

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; в большей степени в последние годы жизни Бродского волновала судьба искусства в современном мире. Автоцитирование в целом характерно для Бродского, который часто обращался к

своим же образам, однако в данном случае подобные автоцитаты возникают, на наш взгляд, как явление поэтического словаря Бродского, как готовое «свое» слово, однажды найденное и вводимое из публицистического в поэтический текст.

Попытаемся обосновать свою интерпретацию. Итак, сюжет стихотворения – описание увиденной на улице Стамбула сцены: немолодая («не первой свежести» [Бродский 2012, 552])<sup>1</sup> 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 и мотивная структура стихотворения акцентируют неопределенное положение героини между Европой и Азией, между «вчера» и «завтра»: не сложившаяся в России женская судьба; поездка в Стамбул, в чужое пространство для нее – 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 гг. прошедшего, двадцатого, века, как типично отношение к русским женщинам («ухмылки консула») и враждебность к ней окружающего пространства («на-

стырный гул базара», «минареты класса земля-земля», «другая раса»).

Эскизно, но столь же выразительно намечен облик второго персонажа – сидящего перед героиней художника: «болтун 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»). Впечатление 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, а также «рифмуется» с мотивом враждебности пространства. В описании предметного фона нельзя не заметить некоторую двойственность, благодаря которой описание уличной сценки может быть отнесено как к настоящему времени, так и к давно прошедшему, поскольку в портретных характеристиках героини и художника присутствуют отдельные детали явно анахронического свойства («каменя в низком декольте», «ковер с кинжалами»).

Присущая Бродского поэтика взгляда создает целостный образ картины, которая строится по принципу визуально-живописной композиции. Движение взгляда воссоздает как детали

<sup>1</sup> Здесь и далее стихотворение цит. по: Бродский 2012, 552–554.

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.

Существенной в данном случае является ситуация написания картины, что вносит в стихотворение метатекстуальный смысл. 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 «жажду 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, а стихотворение подключается к лейтмотивной для всего творчества Бродского теме ухода и небытия. Соответственно можно говорить о том, что Бродский идет от визуального образа к его толкованию, другими словами, жанр стихотворения определить как экфрасис. Однако экфрасис какой картины? Какую функцию этот экфрасис выполняет в стихотворении и в цикле «Вид с холма» и сборнике в целом?

Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к названию стихотворения, которое вводит в него еще один план. Сноска «женский портрет (*um.*)» услужливо подсказывает читателю буквальный 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.

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.

Правомерность установления 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 визуального образа представленной на нем женщины.

Во-вторых, и это более существенно, на картине Рафаэль изобразил свою возлюбленную Маргериту Лути, которую он называл Форнарину 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 недалеко от Флоренции. Название города совпадает с названием темно-желтой краски, которую упоминает в стихотворении Бродский («инерция метаморфоз / сиеной и краплагом роз / глядит с портрета»), 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 в стихотворение универсальный смысл.

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 и сборника в целом, во-первых, 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 «Кольбельная», 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, но 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 метатекстуальный смысл стихотворения «Ritratto di donna» подтверждается контекстом микроцикла.

Во-вторых, стихотворение «Ritratto di donna» оказывается своеобразным примиряющим завершением несобранного цикла стихов, посвященных М.Б., и любовной драмы поэта, вызвавшей к жизни эти стихи, в которых экфрасисы занимают не самое заметное, но существенное место. Можно предположить, что экфрасисы, как и творчество в целом, были для Бродского способом не столько эмоционального, сколько нравственно-философского и эстетического претворения пережитой жизненной драмы. Как писал он в эссе «Altra Ego», «...любовь – дело метафизическое, целью которого является либо становление, либо освобождение человеческой души, отделение ее от плевел существования» (Бродский 2000, 73). Именно с этим эссе, написанным в 1990 г., корреспондирует стихотворение «Ritratto di donna»: в обоих текстах Бродский рассуждает о соотношении биографии и творчества, реальной возлюбленной и Музы, кратковременности человеческой жизни и вечности искусства. Еще в стихотворении «Иллюстрация (Л. Кранах „Венера с яблоками“» (1964), написанном непосредственно после измены возлюбленной, интерпретация картины немецкого художника от-

ражает его попытку через диалог с мировой культурой постичь женскую сущность и в целом категорию греха, определить свое отношение к поступку М.Б. В «Ritratto di donna» Бродский достигает поистине мегаисторической – экзистенциальной и этической – позиции («Вид с Холма!»), утверждая бессмертие возлюбленной, которое она обретает в его стихах. Взгляд поэта на собственную драму направлен с немислимой высоты – высоты вечности; в истории человечества подобная драма повторяется постоянно, она присутствует в жизни каждого художника, вдохновляя его на создание бессмертных произведений, в которых быт претворяется в Бытие.

Об этом свидетельствует еще один интерпретационный план стихотворения, который вводит контекст картины Рафаэля. 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 краплаком роз  
глядит с портрета...*

Художник (творец) сродни богам, которые вселялись в неодоушевленный предмет («то в растение, то в камень»), цепь метаморфоз которых доводила «до возникновенья человека». В этом интерпретационном контексте краска в руках художника выступает как инструмент преобразования, метаморфозы тела в свою идеальную (духовную) ипостась. Именно «вселение» Рафаэля

выявило в распутной красавице Фортарине одухотворенную, поистине божественную красоту, воспринимаемую как земное воплощение идеала. Апология искусства, возвышающего жизнь, значима для Бродского, который во всех поздних статьях и интервью не устал 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 печени, 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 краплагом 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. Функция экфрасиса как метатекста, таким образом, реализуется и в этом «несобственно экфрасисе» Бродского.

Вряд ли можно прямолинейно связывать стихотворение «Ritratto di donna» только с М.Б., однако и не замечать наличие его внутренней связи с важнейшей в его творчестве темой было бы тоже непродуктивно. Речь должна идти не о биографическом контексте, а о контексте экзистенциальном, в котором возлюбленная предстает как Муза, а факт биографии становится поводом для метафизических размышлений.

Бродский, «самый экфрастичный» (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.

## ЛИТЕРАТУРА

Бродский, И. 2000. *Сочинения Иосифа Бродского*. 2-е изд. С.-Петербург: Пушкинский фонд. Т. 6.

Бродский, И. 2006. *Поклониться тени*. С.-Петербург: Азбука-классика.

Бродский, И. 2012. *Малое собрание сочинений*. С.-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.

Вайль, П. 1998. Босфорское время (Стамбул –

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.

Байрон, Стамбул – Бродский), *Иностранная литература* 2, 233–245.

Ранчин, А. 2001. «На пиру Мнемозины»: *Интертексты у Бродского*. Москва: Новое литературное обозрение.

Семенов, В. 2003. *Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма*. Тарту: Свое издательство.

## REFERENCES

Brodsky, J. 2000. *Sochineniya Iosifa Brodskogo*. 2-е изд. [Joseph Brodsky's works. Second ed.]. St. Petersburg: Publ. by Pushkin fund. Vol. 6.

Brodsky, J. 2006. *Poklonit'sya teni*. [To Please a Shadow]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

Brodsky, J. 2012. *Maloe sobranie sochinenii*. [Small works]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus.

Rančin, A. 2001. „Na piru Mnemosiny“: *Interteksty u Brodskogo*. [“At Mnemosyne's Feast”:

Brodsky's Intertexts]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Semenov, V. 2003. *Iosif Brodskii v severnoi ssylke: poetika avtobiografizma*. [Joseph Brodsky in the exile in the north: the autobiographical poetics]. Tartu: Svoe izdatel'stvo.

Vajl', P. 1998. Bosforskoe vremya (Stambul – Bairon, Stambul – Brodskii). [Bosphorus time: Istanbul – Byron, Istanbul – Brodsky]. *Inostrannaya literatura*. 2, 233–245.

## THE POEM “RITRATTO DI DONNA” BY J. BRODSKY: CONTEXT AND INTERPRETATIONS

### Tatjana Avtukhovitch

#### S u m m a r y

The article offers an interpretation of the poem of I. Brodsky “Ritratto di Donna”, based on the establishment of contextual links with the picture by the great Italian Renaissance painter Raphael “La Donna Velata (The woman with the veil)” and Brodsky's essay “Altra Ego” (1990). It is ar-

gued that the poem by Brodsky is an “improper ecphrasis” whose purpose is not the description of works of art. This poem is the metaphysical meditation about the essence of art, about the relation between daily life and Being in the artistic creativity.



## J. BRODSKIO EILĖRAŠTIS „RITRATO DI DONNA“: KONTEKSTAI IR INTERPRETACIJOS

**Tatjana Avtuchovič**

S a n t r a u k a

Straipsnyje teikiama Josifo Brodskio eilėraščio „Ritratto di donna“ interpretacija, kuri grindžiama eilėraščio ir didžiojo italų Renesanso dailininko Rafaelio Sančio paveikslo „La Donna Velata“ („Dama su skraiste“), taip pat Brodskio esės „Altra ego“ (1990)

kontekstualių ryšių atskleidimu. Teigiama, jog Brodskio eilėraštyje esama netiesioginės ekfrazės figūros, kuri naudojama ne dailės kūriniai aprašyti, o metafiziškai svarstyti meno esmės, buities ir Būties santykį mene.

Получено: 2014, сентябрь

Принято: 2014, октябрь

*Адрес автора:*

Кафедра русской и зарубежной  
литературы

Гродненский государственный университет им. Я. Купалы

Гродно, ул. Ожешко, 22, к. 310

230023 Беларусь

E-mail: avtuchovich@mail.ru