

*Иоанна Мадлох  
Монклер, США*

**КАК ПРОЧИТАТЬ ФОТОГРАФИЮ.  
АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ  
«МЫ ЖИЛИ В ГОРОДЕ ЦВЕТА  
ОКАМЕНЕВШЕЙ ВОДКИ...» /  
«A PHOTOGRAPH» \***

Предмет нашего рассмотрения — влияние фотографии на творчество Бродского и связь его поэзии с языком фотоискусства на примере стихотворения «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...»<sup>1</sup>.

Тема фотографии и фотографирования неоднократно возникает в стихах, эссе, интервью поэта. Увлечение фотографией во многом идет из семьи: отец Бродского был профессиональным фотографом, а сам поэт иногда зарабатывал фотографией на жизнь<sup>2</sup>. В эссе «Полторы комнаты» он вспоминает, как каждый год в день рождения отец фотографировал его на балконе их ленинградской квартиры (5, 345). В «Меньше единицы» Бродский пишет о сильном впечатлении, производимом photographиями, подчеркивая влияние визуальных стимулов на формирование его эстетических взглядов: «Боюсь, что визуальные стороны жизни всегда значили для меня больше, чем ее содержание. Например, я влюбился в photographию Сэмюэля Беккета задолго до того, как прочел у него первую строчку» (5, 20)<sup>3</sup>.

Интерес к фотографии и фотоискусству — одна из особенностей поэзии Бродского. Один из самых выразительных примеров — стихотворение «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...» (1994), переведенное поэтом на английский язык под названием «A Photograph»<sup>4</sup>:

Мы жили в городе цвета окаменевшей водки.  
Электричество поступало издалека, с болот,

---

\* Другая версия статьи опубликована: *Madloch J.* Как прочитать photographию — анализ стихотворения «Мы жили в городе...» («A Photograph») Иосифа Бродского // *Przegląd Rusycystyczny.* 2007. Z. 1(117). S. 58—70.

и квартира казалась по вечерам  
перепачканной торфом и искусанной комарами.  
Одежда была неуклюжей, что выдавало  
близость Арктики. В том конце коридора  
дрезжал телефон, с трудом оживая после  
недавно кончившейся войны.  
Три рубля украшали летчики и шахтеры.  
Я не знал, что когда-нибудь этого больше уже не будет.  
Эмалированные кастрюли кухни  
внушали уверенность в завтрашнем дне, упрямо  
превращаясь во сне в головные уборы либо  
в торжество Циолковского. Автомобили тоже  
катились в сторону будущего и были  
черными, серыми, а иногда (такси)  
даже светло-коричневыми. Странно и неприятно  
думать, что даже железо не знает своей судьбы  
и что жизнь была прожита ради апофеоза  
фирмы Кодак, поверившей в отпечатки  
и выбрасывающей негативы.  
Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке<sup>5</sup>.

(4, 174)

Заглавие «A Photograph» в английском переводе существенно влияет на понимание текста. Нетрудно заметить, что и неозаглавленная русская версия тоже «ведет себя» как фотография. Связанные с ней значения возникают как в художественном мире стихотворения, так и в интертекстуальном аспекте его интерпретации. Произведение существует на границе двух видов искусства. Это требует использования сразу двух методологических подходов, соответствующих литературе и искусству фотографии.

Слово «фотография» означает буквально «запись светом». Свет играет важнейшую роль в процессе изготовления (проявления) и восприятия фотографии. В рассматриваемом стихотворении это один из основных инструментов изображения.

Уже в первой строке появляется определение света: город (несомненно, Ленинград) имеет цвет «окаменевшей водки» (в английском переводе «frozen vodka»<sup>6</sup>). Этим вводится информация не о качестве цвета, а скорее о его отсутствии, поскольку очень холодная водка — серо-белого цвета, ее важнейшее свойство — мутность, что характерно для всех замерзших жидкостей.

На мутно-прозрачном фоне города различимы и другие цвета, но палитра красок скупа. Электричество, поступающее «издалека, с болот», вызывает ассоциацию не столько с теплым цветом лампы, сколько с пятнами торфа и следами убитых на стенах комаров.

Автомобили на улицах черного, серого или светло-коричневого цвета.

Стихотворение «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...» принадлежит Петербургскому тексту Бродского. Изображение города маркировано пространственной оппозицией «внутри» / «снаружи». «Внутри» соответствует описанию квартиры, «снаружи» — изображению улиц и метафорически упомянутых электрических проводов. Среди вещного мира преобладают предметы быта: одежда, телефон, деньги, кастрюли. Они сопровождаются эпитетами, уточняющими их внешний вид или местонахождение. Однако отсутствие связи между самостоятельными картинками позволяет определить их скорее как набор кадров, чем целостный образ мира.

Ощущение фрагментарности и селективности образа усиливается благодаря ограниченности перспективы и изображению очертаний объектов. Видимым делается только один предмет, затем точка наблюдения переносится на другой. Это движение напоминает перемещение фокуса фотографического объектива, который сосредоточивается на одном объекте. Можно сказать, что предметы показаны крупным планом с малой глубиной резкости. Однако в описании телефона появляется перспектива, что активизирует геометрический «код», важный в фотографической практике и в конструировании мира стихотворения.

Ключевую роль играет прямая линия, резко разделяющая пространство. Эта семантика может быть имплицирована в образах городского «текста» — электрических проводах и петербургских улицах. В случае ограниченного пространства прямая линия становится вектором, в роли которого выступает коридор. Однако мнимый порядок прямых нарушается информацией о «торжестве Циолковского» — теоретика космических полетов и разрушителя классических теорий Эвклида в области геометрии трехмерного пространства<sup>7</sup>. Введение имени ученого-визионера превращает организованный мир прямых в комплекс теоретически возможных вариантов, продиктованных различными условиями, среди которых самым важным оказывается время.

Как уже упоминалось, мир произведения предельно конкретен, материален. В этом заслуга определений-уточнений, характеризующих бытовые реалии (телефон, например, звонил «в том конце коридора»). Не менее конкретно время в объективном, календарном, плане и в плане субъективном, воспринимаемом лирическим «я». Оба временных плана раскрываются в образе дребезжащего телефона: с одной стороны, звонок возвещает о «недавно кончившейся войне», с другой — актуализирует мимолетность происходящего, мгновенность «в кадре».

Есть в тексте и указания на то, что ожидает героя в будущем. Помимо Циолковского и его футуристической теории о грядущем говорит образ эмалированных кастрюль, которые «внушали уверенность в завтрашнем дне», и автомобилей, которые «катились в сторону будущего». Однако это «лучшее будущее» так и не наступает, для лирического героя оно превращается в прошлое («Я не знал, что когда-нибудь этого больше уже не будет»).

Моделируя фотографический мир и озаглавливая английскую версию «A Photograph», Бродский переносит в литературный текст систему значений, характерных для искусства фотографии. Одно из принципиальных его свойств — априорная элегичность представленного мира. Как утверждает С. Зонтаг, «фотографии активнейшим образом провоцируют ностальгию. Фотография — элегическое искусство, искусство сумерек»<sup>8</sup>. Обращает на себя внимание противоречие, свойственное этому искусству. С одной стороны, фотография способна остановить мгновение и тем самым противостоять времени, с другой — акцентирует мимолетность бытия, его изменчивость и необратимость.

Во многих высказываниях Бродский указывает на аналогию между фотографической линзой, зеркалом и водой, которые, как известно, имплицитно в творчестве поэта значения, близкие к семантике времени<sup>9</sup>. В понимании поэта извлеченные из пространственно-временной реальности и последовательности представления размещаются во вневременном пространстве фотографии, избегая уничтожения, которое ожидает их реальных прототипов. Этот мотив возникает, например, в стихотворении «Fin de siècle», в котором высказывается пожелание обессмертить уходящую в небытие современность в серии отпечатков «шесть / на девять» (4, 75).

Вместе с тем фотография ассоциируется с умиранием, смертью<sup>10</sup>. Это значение реализовано у Бродского в текстах, которые строятся как воспоминания о минувшем. В стихотворении «Мы жили в городе...» данная семантика активизирована при помощи «фотографической метафоры» жизни, прожитой «ради апофеоза / фирмы Кодак, поверившей в отпечатки / и выбрасывающей негативы». Подлинная жизнь сравнивается с негативом, продуцирующим копии-отпечатки — единственное, что остается после уничтожения оригинала<sup>11</sup>.

Связь фотографии с памятью — общеизвестный культурный факт<sup>12</sup>. Согласно одному из утверждений, «Муза фотографии является не одной из дочерей Памяти, а самой Памятью. Фотография и запечатленное на ней воспоминание зависят от проходящего времени и вместе с тем противостоят ему. Оба они останавливают

мгновенья и предлагают свое собственное, в котором образы, сохраненные ими, могут сосуществовать»<sup>13</sup>.

Называя фотографию «зеркалом с памятью», В. Холмс отмечает ее способность самым точным и подлинным образом отражать мир<sup>14</sup>. Значения *памяти / забвения, смертности / бессмертия, хода времени / его остановки* объединяют искусство поэзии и фотографии. Подход к подлинности изображения существенно отличает документальную по своей природе фотографию от фикциональной литературы<sup>15</sup>.

В нашем случае документальность фотографии переносится на литературный текст, озаглавленный в английском переводе «A Photograph». Установка на достоверность изменяет отношение к нему читателя. Воспринимающий как бы забывает о фиктивном характере произведения и пытается обнаружить связь между представленным миром и его референтом (Ленинград, ленинградская квартира Бродского). Лирическое «я» стремится к тому, чтобы отождествиться с автором, описывающим конкретную фотографию.

Влияние фотографии на литературное произведение может быть представлено в терминах семиотики. Фотография использует индексные и иконические знаки, тесно связанные с прототипами, которые она замещает. Как утверждает Дж. Бэтчен, «фотография, будучи индексом, никогда не равна самой себе, но всегда *по своей природе* есть след чего-то другого»<sup>16</sup>. Таким образом, фотография кажется метонимическим обозначением, которое всегда указывает на свой референт, не позволяя зрительному образу освободиться от этой зависимости.

Большинство исследователей разделяют мнение, что тесно связанная с референтом фотография не обладает собственным языком. Р. Барт определяет фотографию как «послание без кода»<sup>17</sup>. Соглашаясь с ним, Бергер обращает внимание на своеобразное «семантическое напряжение», которое вызывает фотография, требующая определенного значения и интерпретации. «В отношениях между фотографией и словами фотография умоляет об интерпретации, а слова обычно предоставляют ее. Они сообщают смысл фотографии, неопровержимой как свидетель, но не способной самостоятельно объяснить запечатленное. Фотография же своей неопровержимостью придает особую подлинность словам, которые без нее слишком абстрактны»<sup>18</sup>.

Используя эту теорию для интерпретации стихотворения Бродского, можно прийти к выводу, что не только фотография оказывает воздействие на текст, модифицируя его пространственно-временную структуру и отношение к фиктивности/докумен-

тальности, но и текст, в свою очередь, интерпретирует «фотографию», придавая ей более общее значение, освобождая от референта. Осознавая эту взаимосвязь текста и фотографии, читатель вместо поиска реальных моделей «фотографии» может сосредоточиться на механизмах действия стихотворения как специфического «фототекста»<sup>19</sup>.

Основная проблема восприятия «фототекста» заключается в его корректном чтении, учитывающем разные аспекты произведения. Стихотворение-фотография «Мы жили в городе...» имитирует фотографию в плане композиции представленного мира, но не содержит реального фотографического изображения, которое могло бы соперничать с текстом<sup>20</sup>. Чтение такого произведения происходит по текстовой модели с очередными «помехами» со стороны фотографии<sup>21</sup>.

Одно из доказательств совмещения в «фототексте» планов литературы и фотографии — нарушение пространственно-временной организации представленного мира. В анализируемом тексте таким примером является упоминание об автомобилях, которые, двигаясь по улицам Петербурга, перемещаются не в пространстве, а во времени:

<...> Автомобили тоже  
катились в сторону будущего и были  
черными, серыми, а иногда (такси)  
даже светло-коричневыми.

Подобную категориальную замену встречаем, например, в стихотворении «Келломяки». Лирический субъект, вспоминая прошлое, так описывает его временно-пространственную обусловленность:

С точки зрения времени нет «тогда»:  
есть только «там». И «там», напрягая взор,  
память бродит по комнатам в сумерках, точно вор,  
шаря в шкафах, роняя на пол роман,  
запуская руку к себе в карман.

(3, 245)

Во многих произведениях Бродского, где встречается образ фотографии, лирический герой увлечен процессом созерцания<sup>22</sup>. По мнению С. Зонтаг, «существует такая вещь, как фотографическое видение»<sup>23</sup>, а большинство профессиональных фотографов согласны с мнением, что искусство фотографии меняет способ

восприятия и описания мира<sup>24</sup>. Однако «фотографическое зрение» — это не только созерцание и фиксирование реального мира в фотографии, но также его упорядочивание и подчинение возможностям человеческого восприятия. Как замечает Бродский в «Набережной неисцелимых», «возможно, искусство есть просто реакция организма на собственную малоемкость. Как бы то ни было, ты подчиняешься приказу и хватаешь камеру, дополняющую что зрачок, что клетки мозга» (7, 36)<sup>25</sup>.

Представляется неслучайным сходство между зрителем с фотоаппаратом, каким Бродский изображает себя в эссе, и лирическим «я» его стихов. Принципы создания лирического субъекта существенно меняются от раннего творчества к позднему<sup>26</sup>. В стихотворении-фотографии «Мы жили в городе...» субъект лексически выражен дважды: через обобщенное «мы» в первой строке и через «я» — в десятой («Я не знал, что когда-нибудь этого больше уже не будет»).

В эссе, посвященном У. Х. Одну, Бродский называет стихотворение «1 сентября 1939 года» «словесной фотографией» и сравнивает его автора с французским фотографом А. Картье-Брессоном (5, 240). Чтобы раствориться в окружающей среде, Брессон заклеивал изоляционной лентой хромированные части своего фотоаппарата. По мысли фотографа, только сливаясь с миром, теряя свое физическое естество, художник может добраться до смысла, спрятанного под оболочкой реальности. «Никто», «Человек в плаще» — герои стихотворений Бродского — служат воплощением идеального фотографа в представлении Картье-Брессона.

Скрытый за представленным миром поэт-фотограф не остается только регистратором реальности. Искусство фотографии для Бродского имеет не только эстетическое, но и этическое значение. В мемуарном эссе «Полторы комнаты» он обращается к «фотографической метафоре», чтобы убедиться в подлинности своих воспоминаний: «...мне сорок пять, и вновь я вижу эту сцену с неестественной ясностью, словно мощный объектив, хотя все ее участники, кроме меня, мертвы» (5, 327). Одновременно поэт осознает способность фотографии модифицировать действительность. Переноса предметы из реального мира в пространство изображения, фотография позволяет взглянуть на них с другой перспективой, увидеть иные соотношения объектов. Как утверждает О. Брик, «задача кинематографа и кинообъектива не в том, чтобы имитировать человеческий глаз, а в том, чтобы замечать и запечатлевать то, что человеческий глаз, как правило, не видит»<sup>27</sup>. Не случайно английское заглавие стихотворения («A Photograph») предполагает не столько конкретный снимок из архива поэта, сколько *концепцию*

фотографии, чье ассоциативное поле связано со значениями эleggичности, памяти, умирания и др.

Итак, включенная в литературный текст фотография конкретизирует образ и одновременно модифицирует его значение, помещая в широкий культурный контекст. Анализ стихотворения Бродского в соотнесении с «фототекстами», особенно «стихотворениями-фотографиями», позволяет внести вклад в изучение взаимосвязи между литературой и фотоискусством.

---

<sup>1</sup> Вопрос о взаимосвязи творчества Бродского с другими видами искусства уже поднимался. См., например: *Szymak-Reiferowa J.* Иосиф Бродский и живопись Эдуарда Вуюяра // *Studia Rossica V. Warszawa, 1997. S. 199—209*; *Верхейл К.* Кальвинизм, поэзия и живопись: Об одном стихотворении Иосифа Бродского // *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. СПб., 2002. С. 149—171 (эссе неоднократно переиздавалось). О связях творчества поэта с музыкой см.: *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004; *Она же.* «Мне кажется, у нас есть общие принципы...»: Иосиф Бродский — Альфред Шнитке // *Альфреду Шнитке посвящается...* . М., 2006. Вып. 5. С. 255—278.

<sup>2</sup> В диалогах с Соломоном Волковым Бродский упоминает о деньгах, заработанных фотографиями: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 66.

<sup>3</sup> Тема очарования фотографическими портретами писателей возникает также в эссе «Поклониться тени», в котором Бродский размышляет над фотографией У. Х. Одена (5, 263). В эссе «Altra ego» Бродский делится своими впечатлениями от фотовыставки, где были представлены снимки возлюбленных, сподвигнувших поэтов XX в. на создание поэтических шедевров (6, 76). Увлечение Венецией также имеет свой источник в фотографиях города. Бродский упоминает об этом в эссе «Трофейное» (6, 20) и в посвященном Венеции «Набережная неизлечимых» (7, 21).

<sup>4</sup> В настоящем анализе я опираюсь прежде всего на русский текст, который казался мне «фотографическим» еще до того, как я познакомилась с английским переводом («A Photograph»).

<sup>5</sup> Для сравнения привожу английский текст произведения:

We lived in a city tined the color of frozen vodka  
Electricity arrived from afar, from swamps,  
and the apartment, at evenings, seemed  
smudged with peat and mosquito-bitten.  
Clothes were cumbersome, betraying  
the proximity of the Arctic. At the corridor's farthest end  
the telephone rattled, reluctantly coming back  
to its senses after the recently finished war.  
The three-ruble note sported coal miners and aviators.



I didn't know that someday all this would be no more.  
 In the kitchen, enameled pots  
 were instilling confidence in tomorrow  
 by turning stubbornly, in a dream, into headgear or  
 a Martian army. Motorcars also were  
 rolling toward the future and were mostly black,  
 gray, and sometimes — the taxis —  
 even light brown. It's strange and not very pleasant  
 to think that even metal knows not his fate  
 and life has been spent for the sake of the apotheosis  
 of the Kodak company, with its faith in prints  
 and jettisoning of the negatives.  
 Birds of Paradise sing, despite no bouncing branches.

(*Brodsky J. So Forth. New York, 1996. P. 118*)

<sup>6</sup> В этом случае перевод интерпретирует русский текст, в котором метафора «окаменевшая водка» оказывается более многозначной и вызывает дополнительные ассоциации: с цветом камня (архитектура города), морозом (водка замерзает при очень низкой температуре), нравами жителей Ленинграда (алкоголизм).

<sup>7</sup> Этого значения лишена английская версия, в которой нет фамилии Циолковского.

<sup>8</sup> *Sontag S. On Photography. New York, 2001. P. 15.* Перевод с английского в цитатах наш. — *Ред.*

<sup>9</sup> Об этом подробнее см.: *Fast P. Motyw morza w poezji Josifa Brodskiego // Czas wielkiego przełomu: Studia o literaturze rosyjskiej XX wieku. Katowice, 1995. S. 121—135; Idem. Spotkania z Brodskim. Wrocław, 1996. S. 35—53.*

<sup>10</sup> Ср.: «Все фотографии — *memento mori*» (*Sontag S. On Photography. P. 15*); «фотография, поскольку она останавливает поток жизни, всегда флиртует со смертью» (*Berger J. The Sense of Sight. New York, 1995. P. 122*); «та достаточно ужасная вещь, которая содержится в любой фотографии: возвращение мертвых» (*Barthes R. Camera Lucida: Reflections on Photography. New York, 1981. P. 9*).

<sup>11</sup> Другим примером использования фотографии в контексте воспоминаний может служить стихотворение «К семейному альбому прикоснись...» (1964). Оно находится в интересной связи со стихотворением «Дом тучами придавлен до земли...» (1964), начинающимся строкой из «К семейному альбому прикоснись...». Описанный пейзаж появляется в стихотворении «К семейному альбому прикоснись...» как фотографическое изображение.

<sup>12</sup> «Фотография сохраняет момент времени и защищает его от воздействия будущих моментов. В этом отношении фотографические снимки сопоставимы с образами, запечатленными в памяти» (*Berger J., Mohr J. Another Way of Telling. New York, 1982. P. 82*).

<sup>13</sup> Op. cit. P. 280.

<sup>14</sup> См.: *Daugherty Ch. M. Mirror with a Memory. The Art of Photography.* New York, 1959. P. 24.

<sup>15</sup> Это мнение касается исключительно аналоговой фотографии. С изобретением цифровой фотографии степень ее достоверности значительно уменьшилась.

<sup>16</sup> *Batchen G. Burning with Desire: The Conception of Photography.* Cambridge (Mass.); London, 1997. P. 9.

<sup>17</sup> *Barthes R. Image, Music, Text.* London, 1977. P. 45.

<sup>18</sup> *Berger J., Mohr J. Another Way of Telling.* P. 92.

<sup>19</sup> См., например: *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative* / ed. by A. Hughes, A. Noble. Albuquerque, 2003; *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature* / ed. by M. Bryant. Newark; London, 1996; *Hunter J. Image and Word: The Interactions of Twentieth-Century Photographs and Texts.* Cambridge (Mass.); London, 1987.

<sup>20</sup> Ср. другой «фототекст» Бродского — поэму «Представление», которая была опубликована в сопровождении 144 фотографий. Об этом подробнее см.: *Madloch J. «Представление» Josifa Brodskiego: Synteza poezji i fotografii* // *Przegląd Rusycystyczny.* 2006. Z. 1(113). S. 36—50.

<sup>21</sup> Восприятие литературного текста, который развертывается во времени, линейно и последовательно (сукцессивно), в то время как пространственное расположение визуального текста предполагает его целостное и одномоментное (симультанное) восприятие.

<sup>22</sup> Ср.: «Зимний свет в этом городе! У него есть исключительное свойство увеличивать разрешающую способность глаза до микроскопической точности — зрачок, особенно серой или горчично-медовой разновидности, посрамляет любой хассельбладовский объектив и доводит будущие воспоминания до резкости снимка из “Нешнл Джоиграфик”» («Набережная неисцелимых»; 7, 35).

<sup>23</sup> *Sontag S. Photography within the Humanities* // *The Photography Reader.* London; New York, 2004. P. 60—61.

<sup>24</sup> См., например, высказывание фотографа Э. Уэстона: «Таким образом, наиболее важная и одновременно наиболее сложная задача фотографа — не в том, чтобы научиться управлять камерой, или проявлять пленки, или печатать снимки. Эта задача — научиться видеть *фотографически*, то есть научиться видеть свой объект, исходя из возможностей технических средств и самого процесса, с тем чтобы можно было мгновенно перевести детали и смыслы в законченную картину...» (*Weston E. Seeing photographically* // *The Photography Reader.* P. 106). Ср. с признанием М. Уайта: «Я всегда всё мысленно фотографирую» (*Sontag S. On Photography.* P. 202).

<sup>25</sup> О терапевтическом значении фотографии Бродский пишет в другом эссе: «Лучший способ оградить подсознание от перегрузки — делать снимки: ваша камера — так сказать, ваш громоотвод. Проявленные и напечатанные, незнакомые фасады и перспективы теряют свою мощную трех-

мерность и уже не представляются альтернативой вашей жизни» («Место не хуже любого»; 6, 37). Своеобразной автотерапией была фотография и для Ф. Кафки: «Мы фотографируем вещи, чтобы вытеснить их из нашего сознания. Мои истории — это способ закрыть глаза» (цит. по: *Barthes R. Camera Lucida* P. 53).

<sup>26</sup> См., в частности: *Madloch J. Wczesna twórczość Josifa Brodskiego*. Katowice, 2000. S. 21—74.

<sup>27</sup> *Brik O. What the eye does not see // The Photography Reader*. P. 90.