



Юрий ЛЕВИНГ

Иосиф Бродский и живопись. Пять этюдов*

Письмо в Академию

Современное изобразительное искусство раздражало Бродского, однако утверждать, что он его напрочь не замечал, было бы непростительным преувеличением. Формально еще при жизни в СССР он был включен в пантеон крупнейших его европейских представителей под сенью организации, основанной вскоре по окончании Второй мировой войны по аналогии с бывшей Королевской академией искусств в Мюнхене. Назло брежневскому минкульту советский гражданин Бродский был избран почетным членом Баварской академии изящных искусств в 1971 г. (Bayerische Akademie der Schönen Künste — не путать с совершенно другой организацией — Академией искусств и наук, Bayerische Akademie der Kunst und Wissenschaften, как неточно указано в краткой хронике жизни Бродского**). Несмотря на то что решение не было мотивировано заслугами Бродского в области изобразительных искусств, символическое значение данного жеста не следует недооценивать, — тем более что и сам он отнесся к выбору академиков с ироничной сентиментальностью. Позже Бродский рассказал Петру Вайлю о двух причинах для мюнхенской поездки 1973 г. — вторая была романтического характера, но первая — «потому что еще когда жил в отечестве, меня в мое отсутствие выбрали в Баварскую академию des Schoene Kunst <sic>. Членом Баварской академии был в свое время Шикльгрубер»***. Бродский

* Впервые: Звезда. 2015. № 5. Печатается по этому изданию.

** Хронология жизни и творчества И. А. Бродского / Сост. В. П. Полухина при участии Л. В. Лосева // Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 352.

*** Комментарий автора к стихотворению «В городке, из которого смерть...» // Бродский И. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями: стихи / Сост. и предисл. П. Вайля. М., 1995. С. 162.

напускает тумана: Гитлер дважды пытался поступить, но не был принят в Академию изобразительных искусств в Вене (Akademie der bildenden Künste). В «Письме в академию» (1993) — взаимоотношения поэта с миром описываются в терминах не художника-графика, а скорее «геометра»*:

...в мои пятьдесят три их клювы
и когти — стершиеся карандаши, а не
угроза печени <...>.
Для них я — точка...**

В поэтизированном представлении Бродского в руке ученого или философа непременно должен дрожать «кордовский черный грифель»***, тем самым превращая обоих почти в собратьев по творческому цеху — да и литератор, как видно из признания немецкими коллегами, не остался в тени.

Из архивных данных Баварской академии следует, что Бродский был принят в ее ряды в качестве члена-корреспондента в июне 1971 г. на основании рекомендации Департамента литературы, чиновники которого в свою очередь поддержали инициативу немецкого поэта Хайнца Пионтека (1925–2003).

Проинформировать о назначении самого свежееиспеченного академика, находившегося в ту пору в Ленинграде, изначально не удалось даже усилиями представителей посольства Федеративной Республики Германия в Москве. Затем была предпринята попытка известить Бродского при помощи Союза советских писателей, однако в организации диппочту с наградным письмом по адресу переправлять наотрез отказались. В какой-то момент

* «Из всех школьных предметов меня больше всего привлекали геометрия и тригонометрия, — признается Бродский в интервью франкфуртскому изданию (опубликованном в переводе на немецкий, но не включенном в книгу избранных интервью под редакцией В. Полухиной). — Насколько я теперь понимаю, они привлекали меня тем, что являются иероглифической письменной системой безлюдного пространства. Есть один художник, которого вы наверняка знаете и который мне ужасно нравится, — это де Кирико. И, как правило, я стараюсь — сознательно или бессознательно — когда я говорю об интерьере или пейзаже, произвести в стихотворении тот же эффект, что и де Кирико» (*Jens Kwasny und Birgit Veit. Gedichte wie Bilder von de Chirico. Ein Gespräch mit dem Literaturnobelpreisträger Joseph Brodsky // Frankfurter Rundschau. 5 December 1987. S. ZB3. Пер. с нем. И. Киссиной*).

** *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. (Новая Библиотека поэта) / Вст. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л. Лосева. СПб., 2011. Т. 2. С. 184. Далее сокр. — *Суп*, с указанием тома и страницы.

*** «Два часа в резервуаре», 1965 (*Суп*. Т. 1. С. 207).

в правлении Баварской академии благоразумно рассудили, что дальнейшие публичные попытки вручения официальной грамоты избраннику могут всерьез навредить ему, и потому решили прекратить контакты до более благоприятных времен — которые, как известно, не заставили себя долго ждать.

Бродский получил формальное сообщение о своем избрании, как только прибыл в Вену, первую свою транзитную станцию на Западе. Узнать о присвоенном статусе ему случилось несколькими неделями раньше. Во время поездки в Армению в конце апреля 1972 г. его пригласили на обед в дом директора Ереванского физического института Артема Исааковича Алиханяна (1908–1978) — в прошлом беспартийного заведующего кафедрой ядерной физики, а теперь академика Академии наук Армянской ССР, по мере сил поддерживавшего участников диссидентского движения и водившего знакомство с художниками и писателями. Бродский хотя и был тронут приемом, аспиранту Алиханяна в машине сказал: «Меня впервые принимали как поэта, — и тут же добавил вызывающе, — Серж, передай этому своему академику, что и я академик. Меня недавно вместе с Шостаковичем избрали в Баварскую академию искусств»*.

Насчет композитора Бродский был прав, но ради эффекта пожертвовал хронологией: избрание Д. Д. Шостаковича членом-корреспондентом Баварской академии изящных искусств произошло за три года до его собственного (1968). В обосновании для включения Бродского в почетные ряды академиков говорилось, в частности, следующее: «До сих пор (1971) существует только одно издание стихов Бродского: 250-страничный томик, опубликованный в Америке. Но именно благодаря ему автора в одночасье признали, пожалуй, самым значительным явлением в русской поэзии со времен Пастернака. Пишущий без формальных инноваций, скорее даже в консервативном стиле, Бродский доказывает, что оригинальность и современность в поэзии зависят не от внешней формы стиха, но скорее от индивидуального поэтического “видения”. В цепочке мерцающих образов Бродский ясно показывает, как ведут себя в мироздании вещи и силы во взаимоотношении друг с другом. У Бродского поэзия превращается в “фундаментальные исследования”. О том, как быстро была признана значительность этого автора в Германии, можно судить по следующему факту: переводы его стихов на немецкий язык были предприняты по меньшей мере

* *Мартиросов С.* Иосиф Бродский в Армении // *Творцы и я: сб. статей.* Canada, 2013. С. 21. URL: http://samlib.ru/m/martirosow_s/iosif.shtml

пятью переводчиками, в том числе и членом нашей Академии, Карлом Дедечиусом»*.

Поэт К. Дедечиус (род. в 1921 г.) известен переводами на немецкий с польского и русского языков (последнему он выучился, будучи военнопленным в советском лагере, куда он попал после тяжелого ранения, полученного в Сталинградской битве: по его собственному признанию, валяясь на госпитальной койке в течение целого года, он самостоятельно выучил русский по двум сборникам стихов Лермонтова и Пушкина, подкинутым ему сердобольной нянечкой; в результате Дедечиус смог задушевым слогом писать письма домой от имени охранников-красноармейцев, на его счастье оценивших ту легкость, с какой их подопечный освоил любовную лирику XIX века). Освобожденный в 1950 г. Дедечиус перебрался в Западную Германию, где в свободное от работы в страховой компании время занялся переводческой деятельностью; в 1959 г. опубликовал антологию современной польской поэзии «Уроки тишины», куда вошли стихи Збигнева Херберта, Чеслава Милоша, Виславы Шимборской. Другой невидимый покровитель Бродского и влиятельное лицо в Баварской академии, Хайнц Пионтек, сам писал стихи и прозу (трилогия «Мюнхенские романы», 1962) и, что не менее любопытно, был превосходным художником, хотя и любителем** (когда в 1976 г. Пионтека награждали призом имени Георга Бюхнера, главной литературной премией Германии, ежегодно присуждаемой Немецкой академией языка и поэзии, в формулировке было отмечено его редкое умение «соединять в поэзии цвет, мелодику и контур»).

Единственное письмо Бродского в Баварскую академию, датированное 15 июля 1972 г., было отправлено из Анн-Арбора. Оно адресовано ее генеральному секретарю — немецкому журналисту и писателю, графу Клеменсу фон Подевильсу (1905–1978)***. Рекомендация от Пионтека имела для графа большое значение — с младшим коллегой начиная с 1968 г. они вместе редактировали Международный ежегодник литературы. В письме, отпечатанном

* Цит. по тексту внутренней рекомендации (оригинал на нем. яз.) в отделе рукописей Баварской академии изящных искусств (Archiv der Bayerischen Akademie der Schönen Künste). Благодарю архивиста Сильвию Лангеманн (Sylvia Langemann) за оказанную помощь.

** См. каталог выставки: Heinz Piontek — Watercolors, gouaches, drawings, collages. Munich, 2001.

*** С 1939 г. Подевильс служил военным корреспондентом в России, Италии и Франции (в 1944–1946 гг. находился в английском плену), писал стихи и прозу. Занимал должность генерального секретаря Баварской академии изящных искусств с 1949 по 1975 г.

на бланке Мичиганского университета, куда Бродского только что приняли на работу, он подтвердил, что о вестях из Академии услышал, еще будучи в СССР, но окольными путями; выражал сожаление, что не смог прибыть в Мюнхен, чтобы лично участвовать в торжественной церемонии посвящения в академики, но обещал нанести визит в будущем. В заключение Бродский пишет, что надеется прочесть выполненные Дедециусом переводы своих стихов на немецкий, напечатанные в ежегоднике, который издавался Академией*.

Шляпы и лопухи

Позднее стихотворение Бродского «Ritratto di donna», попытка словесного портрета дамы «не первой свежести»:

*<...> Плюс эта шляпа типа лопуха
в провинции и цвета мха.
Болтун с палитрой. Кресло. Англичане
такие делали перед войной.
Амур на столике: всего с одной
стрелой в колчане.
Накрашенным закрытым ртом
лицо кричит, что для него «потом»
важнее, чем «теперь», тем паче**...*

Л. Лосев попытался разгадать загадку происхождения красавицы, справедливо подозревая, что черты «портрета здесь конкретнее, чем описание произведений искусства в таких экфрасисах Бродского, как “Подсвечник” и “На выставке Карела Виллинка”»***, и предположил, что Бродский «описывает какое-то реально существующее полотно, однако подтвердить это не удалось»****.

Ответ на поставленный комментатором вопрос обнаружился на отдельном листке, попавшем в Йельский архив вместе с черновыми набросками к стихотворению «Ritratto di donna». В машинописной записи дневникового характера читаем: «“Ритратто (Портрет Красавицы) ди Донна” не получается, вот уже восьмой год, а как бы хотелось сочинить стишок с таким названием. Восьмой? Больше<, > наверно<е, > — и уже не помню, кого имел

* Иосиф Бродский — Клеменсу фон Подевилльсу (15 июля 1972 г.; Archiv der Bayerischen Akademie der Schönen Künste).

** *Сил*. Т. 2. С. 169. Здесь и далее курсивы в цитатах мои.

*** Там же. Т. 2. С. 465.

**** Там же.

ввиду. Нечто Ван-Донгеновское, в шляпе типа гигантского лопуха — на заднем плане пароход, дым парохода, пальмы, переход на другой язык как в другое время года, и проч. Но у меня только две строфы, и дальше ничего нет, кроме ощущения общего ужаса существования, и я умственно таращусь в ту сторону, но оттуда — одни крестики и нолики; больше нолики. Надо бы бросить, заняться чем попроще или совсем из другой оперы, а то никакие дела не делаются, только сигареты курятся, но почему-то увяз: коготок, локоток, вся птичка. Знаем, почему: Музохизм называется. Еще из обязательных названий: Испанская танцовщица, и *тоже только три строфы*. Недописанного не больше написанного, но жалче; оно — смесь прошлого с будущим»*.

В окончательном, опубликованном на страницах «Независимой газеты» 16 сентября 1992 г. варианте уже *десять* строф. Процитированное свидетельство творческой фрустрации поэта на момент завершения первых двух шестистиший, по всей видимости, осталось Лосеву не известным (исследователь работал с неразобранным рукописным фондом — до его передачи и описи представителями Фонда И. А. Бродского, а затем работниками архива Байнеке Йельского университета).

И хотя Бродский признается, что «уже не помн [ит], кого имел ввиду», из визуальных реминисценций имеется прямое указание на голландского художника Кейса ван Донгена (1877–1968). Принадлежавший к движению фовистов, Ван Донген прославился крикливой палитрой в изображении эротических сцен (одно из его полотен с обнаженной натурой было конфисковано прямо на выставке в 1913 г. по обвинению в нарушении общественного порядка). «Шляпа типа гигантского лопуха» позволяет соотнести образ с одной из шести имеющихся в Эрмитаже работ Ван Донгена — «Женщиной в черной шляпе» (1908), выполненной в сложной колористической палитре, сочетающей густой черный цвет с нарядным зеленым. Личность модели, изображенной на портрете, история не сохранила, однако, как полагают, художник изобразил актрису мюзик-холла.

Начиная с 1973 г. Бродский регулярно приезжал на поэтический фестиваль в Роттердам, в пригороде которого художник родился, и имел возможность познакомиться с оригиналами Ван Донгена из голландского собрания, поэтому ему не обязательно было помнить картины, виденные в ленинградский период жизни. Преувеличенного размера головные уборы барышень — едва ли не любимый предмет антуража в раннем ван-донгеновском творчестве («Женщина в большой шляпе», 1906).

* Йельский университет. Gen MSS 613. Box 65. F. 1581.

Размышляя об архетипическом образе и подбирая рифмы, Бродский и сам набросал контурный рисунок дамы в шляпе «типа лопуха» — с пером и огромными полями, сидящей на стуле, закинув ногу за ногу. Лицо осталось без прорисованных черт; за левым плечом виднеется корабль с высокой мачтой и спущенным парусом (графический ответ Бродского на собственный вопрос в тексте: «Что за спиной у ней, oprичь ковра / с кинжалами?»). В углу рисунка столбиком записаны несколько слов в рифменных позициях: «гвоздь», «гроздь», «грусть»... Благодаря присутствующему в тексте стихотворения образу художника, описываемая сцена приобретает оттенок метапоэтического упражнения — подобно фотографии, на которой сам Ван Донген запечатлен в процессе рисования актрисы Брижит Бардо. Этот ее портрет Ван Донгена с яркими, карминно-красными губами украшал обложки журналов «Life» и «Paris Match» в 1960-е гг. — не оттого ли «накрашенным закрытым ртом / лицо кричит»?

«Рембрантовский ход»

Харменс Рембрандт ван Рейн (1601–1669) производил на Бродского впечатление «человека серьезного, мрачноватого»: «Вот та голландскость, о которой я говорю, у него прорезается только в “Ночном дозоре”, где карлики присутствуют в качестве такого сюрреалистического элемента. Вообще, когда смотришь на всех голландцев, понятно, откуда Брейгель и Босх: та же тенденция, доведенная до»*.

По крайней мере две рембрантовские картины послужили импульсом для Бродского к написанию стихотворных текстов. За несколько дней до создания поэмы «Исаак и Авраам» весной 1963 г. он впервые прочитал Книгу Бытия. Впечатления от текста наложились на визуальные — от монументального полотна «Жертвоприношение Авраама» в Эрмитаже**. Эра Коробова вспоминает, как они подолгу обсуждали с Бродским экспонируемые в Эрмитаже работы Рембрандта и Антуана Ватто; и того

* Комментарий автора к стихотворению «Голландия есть плоская страна...» (Бродский И. Пересеченная местность. С. 164).

** Другими источниками стихотворения, по мнению Б. Янгфельдта, можно считать прочитанные поэтом в то же время книги С. Кьеркегора «Страх и трепет» (с рассуждениями на тему самоотречения Авраама) и Л. Шестова «Киркегард и экзистенциальная философия», а также три ахматовских стихотворения 1920-х гг. на библейские темы («Рахиль», «Лотова жена» и «Мелхола») (Янгфельдт Б. Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском. М., 2011. С. 153).

и другого, по ее словам, он обожал*. Изобразительные адаптации сакральных сюжетов, таким образом, для Бродского в некоторых случаях даже предшествовали его обращению к оригинальным литературным источникам.

Картина «Поклонение волхвов» подвигла Бродского на первые рождественские стихи, сочинение которых впоследствии превратится у него в традиционный декабрьский ритуал**. Досконально изученная репродукция сгорела во время пожара на даче академика Берга в Комарово***, где Бродский жил тогда вместе с художником Я. Виньковецким (во время инцидента поэта в доме не было****), пока хозяева находились в Академгородке под Новосибирском. Какую именно сгоревшую живописную версию популярного евангельского сюжета имел в виду Бродский, остается лишь догадываться — среди нескольких десятков «Поклонений волхвов» наиболее часто воспроизводятся картины Леонардо да Винчи, триптих Босха, варианты Питера Брейгеля Старшего, Рубенса, Боттичелли, Джорджоне и других. Вдова одного из погорельцев напоминает, что это была репродукция картины «Поклонение волхвов» севильского художника Франсиско де Сурбарана (1598–1664), выполненной им для монастыря в Хересе*****. Во всяком случае сам автор имени живописца не запомнил: «И там из польского журнальчика — по-моему, “Пшекруя” — вырезал себе картинку. Это было “Поклонение волхвов”, не помню автора. Я приклеил ее над печкой и смотрел довольно часто по вечерам. Сгорела, между прочим, потом картинка эта, и печка сгорела, и сама дача. Но тогда я смотрел-смотрел и решил написать стихотворение с этим самым сюжетом.

То есть началось все даже не с религиозных чувств, не с Пастернака или Элиота, а именно с картинки»^{6*}.

* Сообщено Э. Коробовой, июнь 2013 г.

** *Виньковецкая Д.* Единицы времени // Звезда. 2008. № 3. С. 82–130.

*** Дачу в Комарово академику-биологу Льву Семеновичу Бергу, по семейному преданию, подарил лично Сталин в 1947 г.

**** Ср. в воспоминаниях внучки академика: «Яков [Виньковецкий] жил в моей комнате, на втором этаже, писал картины зимой, ставил их сушиться на балконе возле электрической печки и однажды устроил локальный пожар. Страшно перепуганный, он понесся в одних носках по снегу в контору и вызвал пожарных, которые моментально приехали и спасли наш дом от полного уничтожения. Этот эпизод случился зимой 1964–1965 года» (*Кирпичникова Е. В.* (Лиза Берг). Дача Берга // Академику Л. С. Бергу — 135 лет: сб. научных статей / Ред. И. Тромбицкий. Бендеры, 2011. С. 16).

***** Сообщено Д. Виньковецкой, 17 января 2015 г.

^{6*} *Вайль П.* Рождество: точка отсчета [Независимая газета, 21 декабря 1991 г.] // Бродский И. Большая книга интервью / Сост. В. Полухина. М., 2000. С. 560.

В 1972 г. Бродский пишет «Сретенье»: отчасти это была попытка технического переноса в литературный текст живописных приемов светопередачи, которые поразили его на холсте Рембрандта «Симеон во Храме». Картину, оригинал которой находится в Швеции, как утверждают К. Верхейл и Б. Янгфельдт (последний — на основании обсуждения текста с автором), Бродский знал по репродукции*; по сведениям Верхейла, с картиной, послужившей зрительным поводом для написания текста, поэта познакомила Марина Басманова**. Когда Бродского спросили о возможности влияния живописи Рембрандта на его поэзию, он признал: «Вот в “Сретенье”, например, там даже такой *рембрантовский ход с этим лучом* и т. д. Но это <, > в общем <, > происходит бессознательно»***. Прочитируем фрагмент, касающийся непосредственно мотивировки визуальных подтекстов и «хода лучом», из комментария Л. Лосева, который свел различные данные относительно источников «Сретенья»: «К. Верхейл <...> указывает на значительное сходство изображенной в “Сретенье” картины с картиной Рембрандта “Симеон во храме”, особо отмечая символику света у Рембрандта и у Бродского: “Слева, с высоты, солнечный свет падает на центральную группу. Ему как бы отвечает внутренний свет, исходящий из облика младенца Иисуса. Можно предположить, что этим сочетанием двух источников света, источника свыше и источника в человеке, Рембрандт выразил идею встречи двух основных религиозных миропониманий”****. “Второе, что меня поразило, когда я смотрел на картину Рембрандта, — это присутствие одной фигуры, которая ни словом не упоминается в стихах Иосифа. Где-то в середине, рядом с остальными, стоит библейский Иосиф, отец младенца, рыжеволосый в знак его происхождения от рыжего же, по преданию, Царя-Псалмопевца”*****. Кейс Верхейл считает исклечение библейского тезки из картины Сретения проявлением поэтического такта. Ср.: “К[лайн]: Но почему отсутствует в вашей храмовой сцене фигура Иосифа? Б[родский]: Это очень просто.

* Янгфельдт Б. Язык есть Бог. С. 154.

** См. также: Шерер Е. «...Его поэзия уже сама по себе живопись...» / Беседа с Кейсом Верхейлом // Zaart (журнал Государственного центра современного искусства, Екатеринбург). 2005. 4 окт.

*** Болотова Л., Шимаков-Рейфер Я. [Przekroj. № 27. 4 июля 1993 г.] // Бродский И. Большая книга интервью. С. 628.

**** Верхейл К. Тишина у Ахматовой // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 19.

***** Там же.

Я не мог среди основных персонажей иметь кого-то под моим собственным именем“»*.

Еще одна малоизвестная попытка создания Бродским «рембрандтовского текста» имела место за год до «Сретенья» — в 1971 г., когда ему заказали поэтический подстрочник к находившемуся тогда в производстве на киностудии «Леннаучфильм» документальному фильму «Рембрандт. Офорты». Виктор Кирнарский вспоминает обстоятельства сочинения стихотворения, посвященного офортам голландца:

«...в шестидесятые годы [на студии] кормилось немало отверженных: ученые, идеи которых не признавала академическая наука, литераторы, которые нигде не печатались и выживали благодаря сценарной работе. Однажды ко мне, редактору студии, подошел режиссер Михаил Гавронский**. Он вывел меня в коридор, дал несколько листков со стихами и сказал: “Это написал мой племянник Ося. Ему нужно как-то зарабатывать: родители очень волнуются, что он без дела”. Было это в 1962 году. Стихи показались мне замечательными, и, когда ко мне пришел молодой Иосиф Бродский, мы стали вместе думать, что бы ему написать.

Он предложил сделать фильм о маленьком буксире, который плавает по большой Неве. Через месяц он принес стихи о буксире и сказал, что это и есть сценарий. К сожалению, нам пришлось отказаться от темы, потому что было ясно, что Госкино никогда не утвердит сценарий в таком виде. Иосиф же сказал, что написал все, что мог. Через год, еще до ссылки, стихи о буксире были опубликованы в детском ленинградском журнале. Эта единственная публикация не имела, конечно, никакого значения для судебного решения по поводу “тунеядства“ поэта.

В 1971 году, пользуясь давностью знакомства, я обратился к Иосифу Бродскому с просьбой написать текст в стихах к фильму “Рембрандт. Офорты”. Иосиф прочитал мой режиссерский сценарий и сказал, что попробует. Через две недели я пришел к нему и получил четыре страницы стихов. Он пообещал: “Это проба. Когда фильм будет снят, я напишу больше”. Фильм был снят,

* *Kline G. A Poet's Map of His Poem // Vogue. 1973. Vol. 162. No. 3 (September). P. 230. Цит. в пер. Л. Лосева по его комментарию: СЛ. Т. 1. С. 572–573.*

** Гавронский <Михаил Савельевич> (1904–1984) — советский актер (театр «Вольная комедия» — с 1922 г.); с 1949 г. — режиссер киностудии «Леннаучфильм», где в основном ставил научно-популярные фильмы. Не подозревая об их родственных связях, Бродского порекомендовал режиссеру Михаил Хейфец (работавший на студии над сценарием фильма «Николай Кибальчич» в 1962 г.). Сообщено М. Хейфецем, июнь 2010 г.

а стихи отвергнуты сценарным отделом студии “Леннаучфильм”: Бродский уже был “слишком известной” фигурой. Стихи так и остались у меня; копии у автора не было, единственный экземпляр был отдан мне в руки прямо с машинки».

«Он был настолько дерзок, что стремился познать себя...» Не больше и не меньше, как самого себя.

Для достижения этой недостижимой цели он сначала вооружился зеркалом, но после, сообразив, что главная задача не столько в том, чтоб видеть, сколько в том, чтоб рассказать о виденном голландцам, он взялся за офортную иглу и принялся рассказывать.

О чем же он нам поведал? Что он увидел?

Он обнаружил в зеркале лицо, которое само в известном смысле есть зеркало.

Любое выражение лица — лишь отражение того, что происходит с человеком в жизни.

А происходит разное: сомненья, растерянность, надежды, гневный смех — как странно видеть, что одни и те же черты способны выразить весьма различные по сути ощущения. Еще страннее, что в конце концов на смену гневу, горечи, надеждам и удивлению приходит маска спокойствия — такое ощущение, как будто зеркало от всех своих обязанностей хочет отказаться и стать простым стеклом, и пропускать и свет и мрак без всяческих препятствий. Таким он увидел свое лицо.

И заключил, что человек способен переносить любой удар судьбы, что горе или радость в равной мере ему к лицу: как пышные одежды царя. И как лохмотья нищеты. Он все примерил и нашел, что все, что он примерил, оказалось впору. <...>

Ну, что ж, ты это знал и раньше. Это — тоже

дорожка в темноту.
 Но так ли надо
 страшиться мрака? Потому что мрак
 всего лишь форма сохранения света
 от лишних трат, всего лишь форма сна,
 подобье передышки.
 А художник —
 художник должен видеть и во мраке.
 Что ж, он и видит. Часть лица.
 Клочок какой-то ткани. Краешек телеги.
 Затылок чей-то. Дерево. Кувшин.
 Все это как бы сновиденья света,
 уснувшего на время крепким сном.
 Но рано или поздно он проснется*.

На пьядца Николая Демидофф

Особенности зрительной памяти Бродского не уникальны в истории новейшей русской словесности. Схожим мнемоническим механизмом мог похвастаться Владимир Набоков — также несостоявшийся художник (и ученик М. В. Добужинского), перенесший свою наблюдательность в пространство литературы. Современница вспоминала: Сирий «любил иногда выдумывать игры: “Смотрите две минуты на эту картину, а потом закройте глаза и расскажите, что “запомнили”. Конечно, он один был способен по памяти восстановить картину, не забывая ни малейшей подробности. Память, особенно зрительная, у него была исключительная, — и он даже признавался, что она ему мешает иногда, загромождает сознание»**.

В Италии зрительная память Бродского впитывает разные мелочи — яркие обложки журналов в киосках, вывески с названиями улиц, барельефы на фасадах зданий. По следам прогулки во Флоренции он спешит набросать тезисы на открытке, которую собирает (а затем передумывает) отослать Веронике Шильд: «1) Ни в одной стране мира журналы мод не принимаются так близко к сердцу, как в Италии. 2) В какой-то степени можно утверждать, что изобразительное искусство в венецианскую эпоху принимало тот факт, что человек е... (все эти скорбящие нагие девы), тогда как литература всегда уклонялась»***.

* Вступительная заметка и первая публикация в газете «Московские новости» (1996. № 5. 4–11 февр.).

** Каннак Е. Из воспоминаний о Сирий // Русская мысль. 1977. № 3184. 20 дек.

*** Открытка от 4 января 1975 г. (Йельский университет. Gen MSS 613. Box 14. F. 363).

И тут же вставляет несколько афористически емких соображений («цезари держались так долго потому <, > что в смысле акустики итальянская пьятца затмевает радио»). Бродский начинает послание с сообщения, что пишет он эти строки во Флоренции, на Piazza Nicola Demidoff, таким образом связывая место, время и исторический сюжет в один узел. Мимоходом укоряя приbedнявшегося Достоевского (жившего «прямохонько напротив Palazzo Pitti» — то есть того самого комплекса, в Палатинской галерее которого висят картины Рафаэля, Тициана, Рубенса, Ван Дейка, Караваджо, а также венецианцев Тинторетто и Джорджоне), он переходит к тому, что понял «в чем дело с Данте»: «он от Синьории, как я — от ГБ Атилла <sic>».

Дело в истории, а не в топографии (самому Бродскому от демидовского скверика до площади Синьории — Piazza della Signoria — было рукой подать, меньше десяти минут ходьбы). Там 23 мая 1498 г. был сожжен Савонарола. Слева от входа во дворец на площади установлен «Давид» Микеланджело; рядом — «Юдифь с головой Олоферна» Донателло. Весь флорентийский сюжет возникает в послании с двойной подачи — на лицевой стороне открытки изображен портрет изгнанного из Флоренции в 1302 г. Данте Алигьери кисти Андреа дель Кастаньо. Творчество Данте и служит, по всей видимости, той образной нитью, которая связывает, по мнению Бродского, советское ГБ и Аттилу. В «Божественной комедии» вождь гуннов играет роль представителя «репрессивных органов»: «Уходит дно, и пучится поток, / И, полный круг смыкая там, где стонет / Толпа тиранов, он опять глубок. / Там под небесным гневом выю клонит / И Аттила, когда-то бич земли...»*.

У Бродского Аттила — не тиран, «бич земли», а мелкий агент госбезопасности. Бывшие (пре)следователи Бродского, клеветры престарелых тиранов, томятся в душных кабинетах Лубянки. Сам он — прогуливается по скверу во Флоренции и абсолютно свободен.

Краска, слово, чай

Бродский водил знакомство сразу с несколькими служащими музея на Дворцовой площади, в том числе — с Кирой Самосюк, работавшей в отделе Востока — факт, который он не однажды обыгрывал в посланиях к ней из ссылки, к примеру, такими стихами (сравнивая, не без издевки, эрмитажную рутину с подневольной службой в мечети): «Как дела в мечети, Кира, / — головы моей

* Перевод М. Лозинского.

секира?»* Или же: «Обитая в стройной пагоде, / Что Вы знаете о пахоте?»**

Анфилады Эрмитажа возникают как метафора в одном из писем, посланных ей из Норенской через год после отбывания срока наказания: «А у меня очень скверные новости. Сказать правду, я все еще не привык к щедрости этого самого *fatum*'а. Всегда казалось: ну, это уж последнее. Но всякий раз оказывалось, что там есть еще одна дверца; что-то вроде бесконечной анфилады, как в Вашем заведении!»***

В другой раз Бродский жалуется адресату, что не получает от нее писем, а новых стихов послать не может по причине болезни: «Я болею и все роман пишу. Как Вы-то, во всей этой эпидемии? На Эрмитаж следовало бы вывесить: “Музей-рассадник гриппа“ — и распустить всех вас на каникулы»****.

В ленинградском окружении молодого Бродского походы в Эрмитаж воспринимались чем-то вроде оптической настройки для «замысленных» соцреализмом глаз — Д. Бобышев так описывает осмотр сокровищ третьего этажа Зимнего дворца в компании молоденькой студентки, где, «вопреки партийно-начальственному брюзжанию, были вывешены французские импрессионисты. А позднее — и постимпрессионисты, и даже кубисты! Вот где промывались все донные колбочки-палочки глаз — чуть ли не лечебная процедура и визуальное пиршество одновременно. Бывал я там бесчисленно впоследствии, благодарно любясь Марке, Дереном, и, конечно же, Манэ и Ренуаром, зрительно празднуя то Матисса, то Вламинка, то Брака и Пикассо. Все иное казалось — фуфло»*****.

Девушка, впоследствии ставшая женой мемуариста, занималась в ту пору в эрмитажном кружке. Чувство зрительного праздника на фоне блеклой военной и послевоенной реальности было свойственно не только этому поколению русских писателей, но и западным интеллектуалам; в дневнике 1942 г. Кристофер Ишервуд описывал обед на открытом воздухе под сенью деревьев: «Хелен Вильсон накрыла чудесный стол — с бумажными стаканчиками

* Иосиф Бродский — Кире Самосюк (13 июня 1965 г.) // Отдел рукописей Библиотеки Конгресса США. Неделей ранее он просил ее, воспользовавшись связями в библиотеке Восточного факультета, найти ему книгу по дзэн-буддизму в английской поэзии (7 июня 1965 г.).

** Иосиф Бродский — Кире Самосюк (8 июля 1965 г.) // Там же.

*** Иосиф Бродский — Кире Самосюк (26 апреля 1965 г.) // Там же.

**** Иосиф Бродский — Кире Самосюк (16 марта 1965 г.) // Там же.

***** Бобышев Д. Автопортрет в лицах. Человекотекст, книга вторая. М., 2008. С. 236.

и салфетками в зеленых тонах, чьи оттенки сливались с листьями и живописными тенями. Когда все расселись, вдруг возникло ощущение, что мы зажили в написанной Ренуаром картине»*.

Однажды Ахматова обронила: «Слово — материал гораздо более трудный, чем, например, краска. Подумайте, в самом деле: ведь поэт работает теми же словами, какими люди зовут друг друга чай пить...»**.

Стихи Бродский мог сочинять по принципу создания академического рисунка, когда детальной прорисовке предшествует жесткая арматура легкого карандашного наброска. В письме к Якову Гордину (13 июня 1965 г.) Бродский изложил принципы построения художественного текста в терминах, близких классическому учебнику рисования: «Самое главное в стихах — это композиция. Не сюжет, а композиция. Это разное. <...> Надо строить композицию. Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. Вот тебе, пожалуйста, и величие. *Нужно привыкнуть картину видеть в целом... Частностей без целого не существует.* О частностях нужно думать в последнюю очередь. О рифме — в последнюю, о метафоре — в последнюю. Метр как-то присутствует в самом начале, помимо воли, — ну и спасибо за это. Или вот прием композиции: разрыв. Ты, скажем, поешь деву. Поешь, поешь, а потом — тем размером — несколько строчек о другом. И, пожалуйста, никому ничего не объясняй...»***.

Однако, предупреждает Бродский, для достижения необходимого эффекта «нужна тонкость, чтоб не затянуть уж совсем из другой оперы»: «Вот дева, дева, дева, тридцать строк дева и ее наряд, а тут пять или шесть о том, что напоминает ее одна ленточка. Композиция, а не сюжет. Тот сюжет для читателя не дева, а “вон что творится в его душе”... Связывай строфы не логикой, а движением души — пусть тебе одному понятным. <...> Главное — это тот самый драматургический принцип — композиция. Ведь и сама метафора — *композиция в миниатюре*»****.

Но то, что представлялось понятным для друга молодости, спустя четверть века поставило в тупик маститого критика из Оксфордского университета Джона Бейли. Уже в первом абзаце не самой лестной рецензии на английский сборник Бродского «То

* *Isherwood C. Diaries. Vol. 1: 1939–1960. Ed. by Katherine Bucknell. York, 1996. P. 225.*

** *Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. М., 2007. Т. 1. С. 68.*

*** *Гордин Я. Переключка во мраке. СПб., 2000. С. 137.*

**** Там же.

Urania» («К Урании») он сравнил перенасыщенную, по его мнению, стилистику автора с умозрительным произведением, которое, соборща, могли бы написать Оден, Браунинг и Катулл. «Вдобавок, — настаивал Бейли, — для полноты эффекта мы должны были бы представить этот фантастический текст помещенным в буколический уютный пейзаж кисти Пьера Боннара или Эдуарда Вюяра, поскольку г-н Бродский обладает недюжинной синестетической мощью и зачастую предстает художником, сколь и поэтом»*.

Бейли тонко отреагировал на жанровый слом в поэтике Бродского, почувствовав, как сквозь зияния в собственной фактуре поэтический текст вдруг сбивается на образный язык живописи. Западный наблюдатель довольно точно уловил синестетическое качество поэтики Бродского, присущее ей уже с середины 1960-х, хотя и списал свое недоумение на перегруженность изобразительного ряда. Для самого Бродского межжанровые «перескоки» не являлись чем-то из ряда вон выходящим, напротив — логическим ходом развития художественного текста.

В собственной графике, изучая положение природы в пространстве и оттачивая технику рисунка, Бродский изображал карандашом или тушью одно и то же дерево в разных ракурсах. В станковой живописи зарисовки к масштабному произведению — часть подготовительной работы. В поэзии задача усложняется. Как передать цветовой настрой в словесном пейзаже? Каким образом меняется лингвистический инструментарий поэта в зависимости от освещения описываемого объекта? И т. д.

Если в напутствии Гордину Бродский рассуждал о композиционных приемах в поэзии, то в комментарии к «Венецианским строфам» он затрагивает проблематику оперирования *цветовой гаммой* в литературном тексте: «У меня была такая идея написать вид города в разное время дня. Как у Лоррена в Эрмитаже, и Пуссен этим тоже занимался: пейзаж в разное время дня или в разное время года. Ну да, и Моне с Руанским собором, но это было потом. Я прежде всего имел в виду Лоррена, потому что Венеция — это лорреновский фантастический город у водички. Я решил сделать описание Венеции утром и Венеции вечером, ночью»**.

Импрессионист Клод Моне, сведенный лицом к лицу в одном кадансе с Лорреном и Пуссеном, — единственный из трех живописцев, чью картину Бродский называет конкретно. В действительности «Руанский собор» — не одно полотно, а цикл из тридцати

* Bayley J. Not Afraid of Sounding Major // The New York Times. 1988. 27 November.

** Бродский И. Пересеченная местность. С. 171–172.

картин, на которых Моне запечатлел виды памятника нормандской готики в зависимости от времени суток, времен года и освещения. Чтобы осуществить данный проект в начале 1890-х гг., Моне пришлось арендовать жилье возле собора, где он оборудовал временную студию.

Задолго до Моне похожими разработками в жанровой живописи занимался Клод Лоррен, который, как представляется, еще сильнее повлиял на попытки переноса формальных живописных приемов в поэзию, предпринятые Бродским. Поэт опирается здесь на личные музейные впечатления: в Эрмитаже находится более десяти картин, принадлежащих кисти Лоррена. Под описание Бродского попадают четыре полотна из цикла «Моменты дня», относящиеся к позднему периоду творчества художника. Каждое снабжено как названием, так и подзаголовком, который сообщает пейзажному упражнению религиозное измерение, увязывая с избранным библейским сюжетом*. К примеру, подзаголовок картины «Утро» — «Иаков и дочери Лавана»; в мужской фигуре пастуха можно угадать Иакова, а в двух девушках под сенью деревьев — будущих его жен, дочерей Лавана: Лию и Рахиль. В «Полдне» («Отдых на пути в Египет») обыграна известная новозаветная сцена. Сюжет третьей картины серии «Вечер» («Товий и ангел») — повествует об ослепшем Товите и его сыне Товии, чьим проводником был ангел Рафаил (в хронологическом порядке написания цикла она следовала второй). В финальной «Ночи» Лоррен выдвигает новую версию популярной в истории европейской живописи сцены «Борьбы Иакова с ангелом». Шарм живописи Лоррена для молодого Бродского не ограничивался, таким образом, адекватной передачей светонасыщенности атмосферы — она притягивала его как своеобразное иллюстративное сопровождение к Книге, находившейся за пределами корпуса текстов, официально санкционированных «Софьей Власьевной».



* Описание картины Лоррена «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» из Дрезденской галереи вошло в роман «Бесы» Ф. М. Достоевского.