



Татьяна АВТУХОВИЧ

Экфрасисы И. Бродского как метафорическая метафизика любви*

«Трагический роман» Иосифа Бродского с Мариной Басмановой — «30-летняя любовная болезнь Иосифа» (В. Полухина**), «главная и, я думаю, единственная настоящая любовь его жизни» (О. Бродович***), уникальный «случай в русской поэзии, когда на протяжении почти 30 лет поэт обращался в стихах к одной и той же женщине» (Л. Сергеева****), — породил не только поразительный по своей цельности, единству этики, эстетики и поэтики цикл любовных стихов, но и определил все творчество поэта, характер его мироотношения, напряженность духовных поисков. Драматическая любовь к М. Б. — это, по удачному сравнению Р. Щипиной-Басмановой, сродни Плероме, «точке, (которая) чем больше ее сжимать, перерастает во вселенную»*****. Динамика разрастания и становления поэтической вселенной выявляет «энергичные основы поэтики», определяет «развитие метафорических рядов»^{6*}.

Л. Лосев пишет: «Стихи, посвященные “М. Б.”, центральны в лирике Бродского не потому, что они лучшие — среди них есть шедевры и есть стихотворения проходные, — а потому, что эти стихи и вложенный в них духовный опыт были тем горнилом,

* Впервые: *Автухович Т. Е.* Экфрасисы И. Бродского как метафорическая метафизика любви // Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий: мат-лы междунар. научной конф., посвящ. 75-летию со дня рождения И. А. Бродского (Смоленск, 5–7 февраля 2015 г.) / Сост. и ред. И. Романова, И. Марусова, Л. Павлова. Смоленск: Свиток, 2017. Печатается в новой редакции.

** *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников. СПб.: Журнал «Звезда», 2010. С. 83.

*** Там же.

**** Там же. С. 117.

***** Там же. С. 134.

^{6*} Там же.

в котором выплавилась его поэтическая личность. Уже в свои последние годы Бродский говорил о них: “Это главное дело моей жизни”*. Собрание стихов, связанных с «М. Б.», Бродский считал своей «Божественной комедией», поскольку «острее, чем это доступно читателю, ощущал пережитую в молодости драму как исключительный, преобразующий личность духовный опыт»**. Ключевыми в этом отношении Лосев считает стихотворения «Элегия» («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...», 1982), «Горение» (1981) и «Я был только тем, что...» (1981).

Думается, в творчестве Бродского можно выделить еще один ряд произведений, которые связаны с перечисленными по принципу контрапункта. В них пережитая поэтом любовная драма также осмысливается на метафизическом уровне, однако собственно биографическая основа лирического переживания скрыта и дешифруется лишь в результате герменевтического усилия. Речь идет об экфрастических текстах, которые при поверхностном чтении могут восприниматься как описание конкретных артефактов, названных автором или угадываемых читателем благодаря реминисцентным деталям, в то время как их подлинный глубинный сюжет определяется духовным преображением субъекта лирического высказывания. Экфрасис как диалог с культурой выступает для поэта способом самопознания и ценностного самоопределения по отношению к сложным и трудно разрешимым философским, нравственным и эстетическим проблемам.

Такой проблемой, как уже было сказано, стала любовь. В 1990 г. поэт написал эссе «Altra Ego», в котором сформулировал свое понимание любви и любовной поэзии: «...любовь — дело метафизическое, чьей целью является либо становление, либо освобождение души, отделение ее от плевел существования. <...>...Любовная лирика диктуется экзистенциальной необходимостью <...> стихотворение о любви — это душа, приведенная в движение <...> миг узнавания одной формы жизни в другой <...> любовная лирика, по необходимости, занятие нарциссическое. Это выражение, каким бы образным оно ни было, собственных чувств автора, и, как таковое, оно соответствует автопортрету, а не портрету одной из его возлюбленных или ее мира»*** (VI, с. 73–74).

* Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 73.

** Там же.

*** Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001, — с указанием тома и страниц в скобках.

Известно также, что Бродский связывал метафизическую поэзию с проблемой языка, о чем говорил неоднократно в своих интервью. Такое понимание исключает прямолинейную привязку произведения к событиям биографии поэта и предполагает соответствующую поэтику и стиль — поэтику отчуждения, которая находит наиболее адекватное выражение в экфрасистичности, и метафизический стиль, основанный на барочной метафоре кончетто, определяющей ход поэтической мысли. Именно экфрасис, построенный по модели метафоры, где артефакт выступает в функции *tertium comparationis**, предоставлял Бродскому возможность характерной для него поэтики отстранения, «описания себя как другого»**, вариант «шага в сторону от собственного тела» (III, с. 292), к чему он последовательно стремился в творчестве.

Созданные в разные годы жизни экфрасисы Бродского отмечают этапы переживания и осмысление любовной драмы как вехи духовного становления поэта. К числу наиболее значимых можно отнести стихотворения «Иллюстрация (Л. Кранах “Венера с яблоками”» (1964), «Натюрморт» (1971), «На выставке Карла Виллинка» (1985) и «Ritratto di donna» (1992). При этом прочтение/толкование экфрасисов обнаруживает постепенное увеличение в них зоны молчания, прежде всего за счет ослабления связи с конкретным произведением живописи и расширения диапазона собственно экзистенциальной проблематики, к которой подключаются метапоэтический и эстетический аспекты творчества. Неизменной остается мотивная связь экфрасисов с М. Б.

Стихотворение «Иллюстрация (Л. Кранах “Венера с яблоками”» написано в апреле-мае 1964 г. — время, когда, пройдя унижительный суд, заключение в Кресты, этап, пребывание в Архангельской пересыльной тюрьме, Бродский находится в деревне Норенская. Бродский переживает в это время мучительную душевную драму, обусловленную двойным предательством, — его невесты М. Басмановой, которая изменила ему с их общим другом, Д. Бобышевым. Л. Штерн вспоминает: «Много лет спустя, в Нью-Йорке, я спросила Бродского, почему он был так невозмутим (во время судебного процесса. — Т. А.), будто все это происходило не с ним. “Это было настолько менее важно,

* *Tertium comparationis* — третий член сравнения (*лат.*); критерий сравнения, то, в чем совпадают две сравниваемые вещи.

** *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 118.

чем история с Мариной, — все мои душевные силы ушли, чтобы справиться с этим несчастьем»*.

Существенно замечание Лосева о том, что период жизни в Норенской связан для Бродского с религиозно-этическим переживанием вины и прощения**. Правда, источником и предметом этого переживания Лосев считает только события ссылки. На наш взгляд, в не меньшей степени проблема вины и прощения интересовала Бродского в связи с отношениями с любимой. Основание для такого предположения дает стихотворение «Иллюстрация», связь которого с М. Б. подтверждается документально: Лосев со ссылкой на Н. Горбаневскую пишет, что Бродскому М. Б. казалась воплощением ренессансных дев Кранаха (в частности, он имел в виду эрмитажную «Венеру с яблоками»***.

В накидке лисьей — сама
хитрей, чем лиса с холма
лесного, что вдалеке
склон полощет в реке,
сбежав из рощи, где бог
охотясь вонзает в бок
вепрю жало стрелы,
где бушуют стволы,
покинув знакомый мыс,
пришла под яблоню из
пятнадцати яблок — к ним
с мальчуганом своим.
Головку набок склоня,
как бы мимо меня,
ребенок, сжимая плод,
тоже смотрит вперед (II, с. 26).

В эссе «Altra Ego» Бродский указывал на продуктивность установления «соотношения между малостью детали и интенсивностью внимания, уделяемого ей, равно как между последней и духовной зрелостью поэта» (VI, с. 76). Сопоставительный анализ картины Кранаха и ее поэтического описания в стихотворении Бродского побуждает интерпретировать сохраненные или редуцированные детали как знаки, отмечающие направление духовных поисков поэта.

* Штерн Л. Поэт без пьедестала: Воспоминания об Иосифе Бродском. URL: http://thelibrary.ru/books/lyudmila_shtern/poet_bez_pedestala_vospominaniya_ob_iosife_brodskom.html

** Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 119–120.

*** Там же. С. 72. См. также: Горбаневская Н. По улице Бродского // Русская мысль. 1996. № 4111. 1–7 февр.

Значимым в этом контексте является то, что, во-первых, Бродский изменил название картины Кранаха, которая во всех справочниках представлена как «Мадонна с младенцем под яблоней»; во-вторых, редуцировал одни детали (младенец на картине Кранаха держит не только яблоко, но и кусок хлеба, о котором Бродский не упоминает) и привнес другие: акцентировал мотив лисьей хитрости героини картины и с этой целью «надел» ей на плечи «накидку лисью», хотя на картине Кранаха на плечи мадонны спускаются ее роскошные золотые волосы; он «оживил» нейтральный у Кранаха пейзажный фон, «увидев» в нем богатый символическим подтекстом сюжет охоты на вепря.

Символика картины Кранаха «Мадонна с младенцем под яблоней» (1526) связана с христианским догматом о грехопадении и спасении рода человеческого, в котором экзегетически объединяются сюжеты Ветхого и Нового Завета. Так, яблоня выступает как дерево Евы (миф о грехопадении), грех которой искупает Мария; яблоко и хлеб в руках младенца Христа — символы искупления первородного греха ценою своей плоти. Неслучайно число яблок, изображенных Кранахом на картине: источники свидетельствуют об «ассоциативной связи числа 15 с образами Иисуса Христа и прежде всего Девы Марии, воплотившими в себе весь смысл христианского вероучения. <...>...Семантическая емкость данного числа наполняется под давлением таких понятий, как “спасительная миссия”, “искупительная жертва”, “вечная жизнь”. <...>...Значение числа 15 <...> возрастало до уровня теологического символа, в семантике которого была, возможно, сокрыта идея гармонической нераздельности превечного и временного, божественного и человеческого»*.

Изменение деталей свидетельствует, что поэт уходит от общепринятого толкования картины Кранаха. Вместо Мадонны он делает героиней картины Венеру, образ которой в мифологии выступает как амбивалентное единство духовной любви и физического влечения. В новом контексте меняется символический смысл деталей картины Кранаха: в них актуализируются более древние, мифологические значения, которые — в отличие от христианской символики — амбивалентны. Яблоко на языке мифа может означать красоту, гармонию, вечную молодость, здоровье, любовь, брак, весну, целомудрие и в то же время выступать как знание, мудрость, земные желания, повод для раздора. Можно предположить, что, осмысливая свою драму, Бродский идет от однозначности идеи

* Кириллин В. М. Символика чисел в древнерусских сказаниях XVI века. СПб: Алетей, 2000. С. 165–166.

христианского искупления и всепрощения к признанию неоднозначности проявлений человеческой сущности: амбивалентность мифа предполагает двойственность оценки явления и открывает возможность более широкой гуманистической позиции. Именно так, на наш взгляд, можно объяснить редукцию такой значимой детали картины Кранаха в стихотворении Бродского, как хлеб в руках младенца Христа: не христианской идеей искупления должно определяться отношение к «греху» возлюбленной, а пониманием сложной природы человека. Возможно, поэтому в конце стихотворения — семантически выделенном элементе текста — появляются строки: «Головку набок склоня, / как бы мимо меня, / ребенок, сжимая плод, / тоже смотрит вперед» — подчеркнутое автором отсутствие контакта субъекта высказывания с младенцем Христом сигнализирует о невозможности диалога согласия между ними.

Амбивалентность мифологического ореола, привнесенного Бродским в его интерпретацию картины Кранаха, в соотнесении с мотивом хитрости, который сопровождает Венеру-«Мадонну», можно рассматривать как игру со сторонами оппозиции внутреннее / внешнее. Лиса в мифологии — воплощение хитрости, коварства и в то же время эротического начала. Эта деталь отчасти объясняет, почему Бродский актуализирует не образ Евы, с которым в экзегетической традиции связан образ Марии, а образ Венеры: Ева совершила грех по неведению, Венера же в мифологии выступает как воплощение изначальной раздвоенности — склонности к греху и способности к ее духовному преодолению. В данном случае значимым в тексте экфрасиса оказывается мотив бегства Венеры: «...сбежав из рощи, где бог / охотясь вонзает в бок / вепрю жало стрелы, / где бушуют стволы», она приходит под яблоню из пятнадцати яблок. Мотив бегства соотносится с характерным сказочным сюжетом, когда принцесса блуждает по лесу, чтобы затем выйти к замку=спасению. Перемещение в пространстве вносит в экфрасис момент процессуальности: акцент на стволах деревьев отсылает к семантике мирового древа, у которого именно ствол=тело связан с земным миром (землей) и человеком; фраза «бушуют стволы», надо полагать, характеризует пространство, из которого бежит Венера, как пространство телесных, земных радостей, на эту семантику нацеливает и «роща», которая в культуре выступает как один из вариантов *locus amoenus* — «приятного места», сада земных наслаждений; символический мотив охоты бога на вепря, зверя, который в мифологии обладает амбивалентными характеристиками (ему присущи плодородие, сила, бесстрашие и в то же время дикость, безнравственность, вредоносность), указывает на иллюзорность любовной идиллии и на потенциальную разрушительную силу

земного начала. Напротив, пятнадцать яблок на яблоне, к которым пришла героиня с младенцем («пришла под яблоню из / пятнадцати яблок — к ним / с мальчуганом своим»); курсив мой. — Т. А.), отсылают к символике числа, в том числе и к пятнадцати ступеням восхождения по «духовной лестнице» как пути искупления.

Обратим внимание, что образ вепря связан с популярным в мировой культуре и поэзии Серебряного века мифом об Адонисе, хотя и находится в нем на периферии сюжета. В мифе об Адонисе в качестве главных смыслообразующих оппозиций выступают жизнь / смерть, смерть / возрождение, любовь / смерть, любовь / ревность, любовь / месть, жертва / печаль. Символический потенциал присущ не только образу Адониса, но и метафорическим составляющим мифологического сюжета — анемонам, выросшим либо из слез Афродиты, оплакивающей убитого возлюбленного, либо из крови убитого бога, а также вепрю — воплощению неоправданной жестокости на почве мести. С мифом об Адонисе в свою очередь связан образ Венеры, которая в римской мифологии выступает коррелятом Афродиты, — использование двух персонажей одного мифа в стихотворении Бродского указывает на присутствие данного сюжета в сознании поэта в момент работы над стихотворением. Можно предположить, что Бродский актуализирует мотив ревности и мести, связанный с образом вепря: акцентирует мотив ухода Венеры-Афродиты и «проигрывает» возможный вариант наказания свыше вепрю, нанесшему (метафорическую) смертельную рану субъекту поэтического высказывания.

Возможна и другая интерпретация: с мстительным вепрем Бродский сравнивает себя, в то время как богом, который вонзает в его тело стрелу, может быть Купидон. Изначальная амбивалентность образов и вариативность мифологического сюжета допускает разные истолкования вставного сюжета охоты на вепря в стихотворении, но для нас важно подчеркнуть неслучайность его появления, поскольку мотив распоротого бока появится у Бродского по крайней мере дважды — в стихотворениях 1964–1965 гг. «Письмо в бутылке» и «Пришла зима, и все кто мог лететь...»*.

Внеся в свой экфрасис отсутствующий на картине Кранаха микросюжет, Бродский развернул в нарратив тот символический смысл, который имплицитно подразумевается в образе Девы Марии, искупающей первородный грех Евы.

* См.: Автухович Т. Е. Мотив распоротого бока в стихотворениях Бродского 1964–1965 годов // Иосиф Бродский и векторы развития русской поэзии: сб. / Сост. и ред. И. Романова, И. Марусова. Смоленск: Свиток, 2020. С. 8–21.

Бродский восстанавливает античные соответствия христианской символики, которая доминирует в картине Кранаха. В результате появляется перспектива экзегетического истолкования каждого образа — в парадигме не только античного, но и библейского мифа. Цель такого соположения видится в том, что античный мифологический образ, в отличие от христианского символа, отличается большей семантической амбивалентностью и способен порождать цепочки разнонаправленных ассоциаций и соответственно истолкований.

В проекции на биографический контекст представленная в экфрасисе Бродского интерпретация картины Кранаха отражает его глубокое и отнюдь не ригористическое понимание категории греха. Этот диалог с культурой, в котором очевидна апелляция к различным культурным традициям, отчетливо демонстрирует недостижимость абсолютной и неуязвимой в нравственном отношении точки зрения. Неслучайно в позднейших интервью Бродский неоднократно подчеркивал свое неприятие христианской этики милосердия и прощения, настаивая на том, что ему ближе кальвинистская этика, которая акцентирует необходимость для человека «наиболее сурово судить свои собственные взгляды и стремления»*. Когда Бродский говорит, что «прощающий всегда больше самой обиды и того, кто обиду причиняет»**, имплицитно в его словах присутствует мысль о том, что такая позиция самовозвышения ему чужда, потому что осмысление категории вины предполагает и осознание собственной вины, в данном случае перед любимой женщиной. Неслучайно, согласно А. Аникст, Бродский никогда не говорил плохо о М. Б., не винил ее в случившемся, хотя воспоминание о пережитой в молодости драме на протяжении многих лет вызывало у него реакцию страдания***.

Вплоть до желания смерти. Об этом, можно полагать, герметичное стихотворение «Натюрморт», название которого позволяет рассматривать его как условный экфрасис, а эпиграф — связать с М. Б. Строка «Придет смерть, и у нее будут твои глаза» — название сборника крупнейшего итальянского поэта и писателя XX века Чезаре Павезе, который покончил с собой в 1950 г. из-за неразделенной любви к американской актрисе Констанс Даулинг****.

* Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2005. С. 735–736.

** Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 256.

*** Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. СПб.: Журнал «Звезда», 2010. С. 142.

**** Чхартушвили Г. Писатель и самоубийство. М.: НЛЮ, 2003. С. 342–343.

Эпиграф — в контексте пережитой Бродским аналогичной любовной драмы, которая усугублялась опытом утраты дружеских и человеческих, а также профессиональных связей, последовавшей после суда и ссылки, — расширяет смысл переживаемой Бродским в этот период драмы до уровня экзистенциального отчаяния и сомнения в справедливости мироустройства. Отсылка к судьбе Ч. Павезе напоминает о попытке самоубийства, имевшей место в жизни Бродского. Кроме того, слова итальянского поэта, фигурирующие не только в эпиграфе, но и в монологе лирического героя, и даже замыкающие его, что подтверждает их отмеченность в контексте художественного целого, по существу, утверждают роль любовной катастрофы в качестве едва ли не главной причины крушения всей системы мироздания в сознании поэта.

В этом плане знаменательно название стихотворения. Среди многочисленных толкований жанра с семиотической точки зрения выделим мнение В. Подороги, который подчеркивает, что натюрморт (наряду с пейзажем и портретом) — самый антропоморфный жанр живописи. Натюрморт фиксирует промежуточное состояние между жизнью и смертью, момент зарождающегося апофеоза смерти, миг, предшествующий катастрофе. «Еще мгновение... и все будет кончено, но это мгновение не прекращает длиться. <...> Невозможно возвращение к жизни, но и время распада еще не пришло, на этой черте и балансирует натюрморт. <...> Это застывшее миг-время. <...> Натюрморт автобиографичен, это портрет вещи, повернутый наиболее пластически ясной для зрителя стороной»*. Иными словами, натюрморт визуализирует внутреннее состояние его создателя.

Это значит, что стихотворение Бродского может быть воспринято как монолог лирического героя о мире и людях, отражающий — через ассоциативно связанные друг с другом метонимические метафоры — его состояние между жизнью и смертью.

Я сижу на скамье
в парке, глядя вослед
проходящей семье.
Мне опротивел свет (II, с. 421).

Стихотворение строится как сменяющие друг друга картины реального пейзажа, среди которых скамейка в парке, проходящая мимо сидящего семья (взгляд на нее вызывает у лирического

* Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Культурная революция. Логос, Logos-altera, 2006. С. 26–28.

героя желание закрыть глаза — «мне опротивел свет» — и этого достаточно, чтобы понять, как много остается не сказанного, но вполне очевидного в подтексте этих двух коротких фраз), дерево, глина, земля, камни и, при мгновенной смене фокализации и взгляде на себя со стороны, «человек в тени, словно рыба в сети» (II, с. 425), и возникающие перед внутренним взором лирического героя предметные образы, которые тут же метафорически переосмысливаются. Перед нами осциллирующая образность, в которой каждое слово «зависает» между прямым и метафорическим значением. Так, строки

Кровь моя холодна.
Холод ее лютей
Реки, промерзшей до дна (II, с. 422–423).

могут быть восприняты как описание «симптомов анемии, которой сопровождалась болезнь» Бродского, — именно так трактовал их Лосев*. В то же время завершающая строфу строка «Я не люблю людей» допускает их метафорическое понимание: в этом случае «холодная кровь» выступает как метонимическое замещение целого — охладевшего к людям и жизни человека.

Цепь образных трансформаций (свет — тень, жизнь — смерть, тело живое и телесность скульптурного изображения, вещь как предмет и вещь как «место» в пространстве, камень как деталь пейзажа и метафорический «камень на душе» как груз вины и ответственности, тень дерева и тень как сеть, ловушка, в которую попадает человек) подготавливает заключительный микросюжет стихотворения, в котором антиномии смыкаются:

Мать говорит Христу:
— Ты мой сын или мой
Бог? Ты прибит к кресту.
Как я пойду домой?

Как ступлю на порог
не узнав, не решив:
ты мой сын или Бог?
То есть мертв или жив?

Он говорит в ответ:
— Мертвый или живой,
Разницы, жено, нет.
Сын или Бог, я твой (II, с. 425).

* Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 170.

Стихотворение получило разные интерпретации. Лосев, например, связал его с мировоззренческими («мерцающая — то вера, то агностицизм — религиозность Бродского»*) поисками поэта, которые приобрели особую остроту в связи с тем, что в 1971 г. Бродскому пришлось провести около недели в Ленинградской областной больнице у Финляндского вокзала с подозрением на злокачественную опухоль. Подозрение не оправдалось, однако пережитые сомнения, считает Лосев, привели поэта к утверждению веры. Д. Бетеа, напротив, подчеркивал, что «всякое христианство у Бродского экзистенциально и приближается скорее к кьеркегоровскому прыжку в неизвестность с примесью Достоевского, Шатова и Ивана Карамазова, приправленными шестовской парадоксальностью. О воскресении страдающего сына в “Натюрморте” речи не идет; если он и имеет какое-то значение для нас в нашем времени и пространстве, то через язык, через усилие выразить жизнь там, где все кажется мертвым»**.

В контексте нашей темы возможна еще одна интерпретация, основанная на биографическом контексте, подтвержденном, как уже говорилось, отсылкой к Ч. Павезе. Слово «натюрморт» выступает как метафорическое обозначение состояния мира и лирического героя, состояния духовной смерти. В том числе смерти, которая отмечена утратой поэтического голоса, нежеланием говорить. В этом отношении «Натюрморт» развивает тему, намеченную Бродским ранее в стихотворении «Фонтан» (1967)***. Воскресение для лирического героя возможно, но только при условии возобновления речи, обретения заново поэтического голоса. Стремление к темноте=смерти, желание отвернуться от мира и людей подспудно таит в себе желание воскресения через творчество:

Когда опротивеет тьма,
тогда я заговорю.

Пора. Я готов начать.
Неважно с чего. Открыть
Рот. Я могу молчать.
Но лучше мне говорить (II, с. 421).

Однако воскресение в творчестве как жизнь после смерти (или бытие-в-смерти) предполагает отчуждение своего прошлого и обретение нового поэтического языка. Как этап такого психологиче-

* Лосев Л. Иосиф Бродский. С. 170.

** Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. С. 298.

*** См.: Автухович Т. Е. Стихотворение И. Бродского «Фонтан» // Долг и любовь: сб. М.: Кругъ, 2011. С. 35–42.

ского и творческого процесса можно рассматривать стихотворение «На выставке Карла Виллинка» — толковательный (термин В. Бычкова*) сводный экфрасис, в котором дается собирательная характеристика творчества художника, интерпретация психологического и образно-символического содержания его произведений.

Картины нидерландского художника заинтересовали Бродского прежде всего сходством видения мира, а главное — судеб: «Чем больше я узнавал о жизни Виллинка, тем более мне становилось ясно, что он уже прожил мою жизнь, моя теперешняя жизнь имела уже прецедент»**. На многих картинах Виллинка присутствует изображение женщины: каждая из четырех жен художника была им запечатлена на одном или нескольких полотнах. Как и Бродский, Виллинк пережил в молодости любовную драму: его первая жена Мис ван дер Меулен, с которой он прожил всего год, ушла от него к писателю Рейну Блейстре. Затем были тридцатилетний счастливый брак с Вильмой Йеукен, неудачный союз с Матильдой де Дулдер и уже в конце жизни художника обретение позднего счастья со скульптором Сильвией Квиел. Женский образ на полотнах Виллинка — при всей его портретной в каждом случае определенности — может быть назван музой «небытия» и «отсутствия», как определил этот феномен Бродский: на фоне безжизненного фантастического пространства, характерного для картин Виллинка, женский образ приобретает черты мертвенности, ирреальности. В последних картинах, в героине которых угадываются черты Сильвии Квиел, художник придает женскому телу оттенок inferнальности за счет бледного, почти голубоватого тона тела, лишённого теплоты живого человеческого существа. Это впечатление закрепляется отсылками к мифологии в названиях картин («Отдыхающая дриада», «Отдыхающая Венера»).

Творчество Бродского после разрыва с М. Басмановой и отъезда из Советского Союза в эмиграцию тоже приобретает черты «пейзажа после катастрофы». Значимое присутствие утраченной возлюбленной в памяти и стихах постепенно сменяется осознанием ее значимого отсутствия: «Вот конец перспективы / нашей. Жаль, не длинней. / Дальше — дивные дивы / времени, лишник дней, / скачек к финишу в шорах / городов и т. п.; / лишник слов, из которых / ни одно о тебе» (IV, с. 187). Как и женщины Виллинка, героиня стихов Бродского выступает как муза

* Бычков В. В. Русская средневековая эстетика (XI–XVII века). М.: Мысль, 1992. С. 59.

** Верхейл К. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. СПб.: SYMPOSIUM, 2014. С. 163.

человека-никто, в присутствии которого «пейзаж не нуждается» (IV, с. 146) и метонимически соотносится со смертью: «Смерть придет и найдет / тело, чья гладь визит / смерти, точно приход / женщины, отразит» (II, с. 424). В «руинном тексте» Виллинка и Бродского женщина, таким образом, неразрывно связана с мотивом смерти.

Опыт нидерландского художника был интересен для Бродского как образец близкого ему художественного языка, выразившего катастрофическое ощущение времени и пространства (особый облик пространства на картинах Виллинка, где реалистически выписанный пейзаж благодаря специфическому, фантастическому, освещению производит впечатление мистического, нереального и образует эффект «магического реализма»). Но главное, очевидно, заключалось в опыте преодоления экзистенциального отчаяния, продемонстрированном Виллинком. Сущность этого опыта, оказавшегося созвучным размышлениям Бродского, сформулирована в заключительной строфе стихотворения, где поэт характеризует свое представление об искусстве как форме самоотчуждения по отношению к бытию-в-смерти:

Что, в сущности, и есть автопортрет.
Шаг в сторону от собственного тела,
повернутый к вам в профиль табурет,
вид издали на жизнь, что пролетела.
Вот это и зовется «мастерство»:
способность не страшиться процедуры
небытия как формы своего
отсутствия, списав его с натуры (III, с. 292).

Смысл такой позиции определила И. Плеханова: «Самоотчуждение <...> представляется поэту универсальным законом бытия, как и формулой возвращения к себе в этом самоотчуждении»*. Можно только добавить, что обретение позиции вневременности по отношению к прошлому и к себе в прошлом означало для Бродского и возможность освобождения от болезненного и мучительного переживания любовной трагедии.

Как завершающий аккорд осмысления метафорической метафизики любви выступает стихотворение «Ritratto di donna», которое входит в последний, оказавшийся итоговым, сборник Бродского «Пейзаж с наводнением», в предпоследний его раздел «Вид с Холма».

* Плеханова И. Формула превращения бесконечности в метафизике Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. С. 39.

Фабула стихотворения — описание увиденной на улице Стамбула сцены: немолодая («не первой свежести») женщина позирует уличному художнику. Тщательно прописан облик героини: карие глаза, увядшие цветы в руках, бордовая тафта платья, «камея в низком декольте», кружево и незагорелая кожа возле кружева на груди. Детали фона и мотивная структура стихотворения акцентируют ее неопределенное положение 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». Описанная сцена типична для 90-х годов прошедшего, двадцатого, века, как типичны отношение к русским женщинам («ухмылки консула») и враждебность к героине окружающего пространства («настырный гул базара», «минареты класса земля-земля», «другая раса»).

В описании предметного фона нельзя не заметить некоторую двойственность, благодаря которой уличная сцена может быть отнесена как к настоящему времени, так и к давно прошедшему, поскольку в портретных характеристиках героини и фона присутствуют отдельные детали явно анахроничного свойства («камея в низком декольте», «ковер с кинжалами»). Бытовую зарисовку 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. Именно «жажду будущего», желание избежать смертного распада, присущее всему живому, видит Бродский на лице женщины и на ее портрете. «Полотно — стезя попасть туда, / куда нельзя попасть иначе», — финал стихотворения переводит конкретный эпизод в размышление о назначении искусства.

В стихотворении имплицитно присутствует 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. 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 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 знал.

Наше предположение подтверждается двумя обстоятельствами. Во-первых, описание некоторых деталей внешнего облика позирующей женщины в стихотворении: «складчатость» «бордовой, с искрой, тафты», «камея в низком декольте», «кружево» под камеей, являясь очевидным анахронизмом в одежде россиянки в Стамбуле, 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 Маргариту Лути, которую он называл Форнариной и которая до конца жизни художника была его музой. Между тем Маргарита 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»). Биография Форнарины, которая вошла в историю не только как возлюбленная и муза Рафаэля, 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.

Названия микроцикла («Вид с Холма») и сборника в целом («Пейзаж с наводнением») вводят мотив подведения жизненных итогов, который сопрягается с традиционными у Бродского мотивами смерти, исчезновения, всепобеждающего времени. В битве со временем, которую в одиночку ведут поколения прошедших по земле людей, не память, не любовь, а только одухотворяющая сила искусства способна преодолеть разрушительную власть небытия. Важно другое: стихотворение «Ritratto di donna» оказывается примиряющим завершением цикла стихов, посвященных М. Б., и любовной драмы поэта, вызвавшей к жизни эти стихи. В «Ritratto di donna» Бродский достигает поистине мегаисторической — экзистенциальной и этической — позиции («Вид с Холма»!), утверждая бессмертие возлюбленной, которое она обрела 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.

Так боги делали, вселяясь то
в растение, то в камень: до

возникновенья человека. Это
инерция метаморфоз
сиеной и краплаком роз
глядит с портрета,
а не она сама (IV, с. 162).

Художник (творец) сродни богам, которые вселялись в неодушевленный предмет. Краска в руках художника выступает как инструмент преобразования, метаморфозы тела в свою идеальную ипостась. Именно «вселение» Рафаэля выявило в распутной красавице Форнарине одухотворенную, поистине божественную красоту, воспринимаемую как земное воплощение идеала.

Искусство 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 (IV, с. 162),

оказываясь отзвуком божественной энергии.

Таким образом, стихотворение «Ritratto di donna» и весь цикл «Вид с Холма» является завершением «Божественной комедии» «по Бродскому», воспроизводя вечный сюжет *жизнь — смерть — воскресение* через эстетическое преобразование профанной действительности.

Рассмотренные как единый текст экфрасисы Бродского обнаруживают не только напряженность метафизических поисков поэта, но и его стремление и способность соотносить свои решения с опытом культуры в постоянном диалоге с ней, добиваясь безупречности эстетической и этической позиции.

