

Татьяна Автухович
Гродно (Беларусь)

«Свое» как «чужое», «чужое» как «свое» в экфрасисах
И. Бродского: диалектика самоопределения
в ситуации отчуждения

В написанной еще в 1982 г. статье *«Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода* Ю.М. Лотман совместно с Б.А. Успенским охарактеризовали диалектику взаимоотношений понятий «свой» и «чужой» в феодальной культуре. Авторы подчеркивали, что «чужим» в культуре мог оказаться не только «пришелец извне», но и человек, обладающий знаниями, умениями, которые выделяют его из основной массы и делают опасным для сообщества обычных людей, а потому делает «своим чужим» для сообщества, обрекает на «изгойничество», равносильное мифологической смерти в культуре¹.

Парадокс, однако, заключался в том, что ситуация, очерченная якобы в применении к русскому средневековью, на самом деле имела остросовременный смысл, не случайно авторы, словно уклоняясь от возможных обвинений в современных аллюзиях, акцентировали в названии временные рамки своего исследования. Между тем аллюзии эти очевидны и во многом позволяют понять диалектику «своего» и «чужого» в жизненной и творческой практике Иосифа Бродского, которому пришлось на протяжении всей жизни находиться в ситуации социально-психологического отчуждения – сначала в Советском Союзе, затем в эмиграции, где в равной степени поэт ощущал свою чужеродность миру социальных установлений. Единственным способом опознания себя, самоидентификации во времени и пространс-

¹ Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, *«Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского времени («Свое» и «чужое» в истории русской культуры)*, [в:] Ю.М. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002.

тве представлялась Бродскому культура. Однако и культура представляла внутренне расслоенной.

Действительно, в доэмигрантский период Бродский находил культурную нишу и опознавал как «свое» только культуру русской и мировой классики, то есть культуру прошлого, которая представлялась ему подлинно живой и открывала путь к духовному диалогу сквозь время. Советская официальная культура такого душевного отклика не вызывала, напротив, формировала устойчивое отторжение как культура имперская, мертвая, направленная на подавление личности. «Опыт политического террора, опыт унижения человека и роста тоталитарной империи», который, по словам Ч. Милоша², стоит за поэзией Бродского, провоцировал процесс нравственного и эстетического отчуждения от мертвого, агрессивного пространства советской пропаганды, которая выражала себя в том числе и в визуальных артефактах.

Тоталитаризм есть создание единого, тотального визуального пространства, в котором исчезает граница между искусством и жизнью, между музеем и практической жизнью, между созерцанием и действительностью³;

в результате этой

... все пространство советской жизни заполнилось постепенно огромным количеством плакатов, монументальных памятников, фресок, мозаик и т.д., сделанных по образцам музейного искусства⁴.

Такая музеефикация, по мысли Б. Гройса, приводила к омертвлению жизни, а главное – к агрессивному визуальному воздействию всех видов официальной пропаганды, в которую интерполировалось и классическое наследие русской культуры, на сознание советских людей.

Для лирического героя Бродского характерна своеобразная «поза отчуждения», которая может выражаться в желании отвернуться от видимой советской реальности и погрузиться в свой внутренний мир, как, например, в стихотворении *Я памятник воздвиг себе иной* (1962), где поэт создает проект собственного памятника:

² Ч. Милош, *Борьба с удушьем*, [в:] *Иосиф Бродский: Труды и дни*, Москва 1998, с. 238.

³ Б. Гройс, *Борьба против музея, или демонстрация искусства в тоталитарном государстве*, [в:] *Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино: Статьи к шестидесятилетию Ханса Гюнтера*, Санкт-Петербург 2002, с. 37.

⁴ *Ibidem*, с. 49.

К постыдному столетию – спиной.
К любви своей потерянной – лицом.
И грудь – велосипедным колесом.
А ягодицы – к морю полуправд⁵.

В большинстве стихотворений советского периода «поза отчуждения» выражена через поэтику взгляда, благодаря которой возникает эффект остранения, когда привычное повседневное пространство советского быта предстает в неожиданном, чаще всего ироническом освещении, а состояние лирического героя очевидно характеризуется как ситуация психологического отчуждения – одиночества в толпе.

Так, в стихотворении без названия 1968 г. с посвящением Е.Р. (Евгению Рейну)

Я выпил газированной воды
под башней Белорусского вокзала
и оглянулся, думая, куда
отсюда бросить кости.

Вылезала
из-за домов набрякшая листва.
Из метрополитенового горла
сквозь турникеты масса естества,
как черный фарш из мясорубки, перла.
Чугунного Максимыча спина
маячила, жужжало мотто-VELO,
неслись такси, грузинская шпана,
вцепившись в розы, бешено ревела.
Из-за угла несло нашатырем,
лаврентием и средствами от зуда.
И я был чужд себе и четырем
возможным направлениям отсюда.
Красавица уехала.

Ни слез,
ни мыслей, наступающих подругу.
Огни, столпотворение колес,
пригодных лишь к верчению по кругу⁶.

возникает противостоящий официальной пропагандистской картине образ перемалывающей человека («черный фарш из мясорубки») действительности, где динамика постоянного механического движения скрывает его бесцельность и бессмысленность. Стоит вспомнить,

⁵ И.А. Бродский, *Назидание. Стихи 1962-1989*, Ленинград 1990, с. 12.

⁶ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург 2001, т. II, с. 216.

что стихотворение было написано в 1968 г., когда после подавления советскими танками «пражской весны» стала очевидна беспочвенность иллюзий недавней «оттепели». Центральным акцентом этой картины является «чугунного Максимыча спина»: Горький был творцом и знаковым образом официального советского дискурса в его монументальной разработке. Фамильярно-снижающее именование «Максимыч»; двусмысленное в данном контексте словоупотребление «чугунный», которое может указывать как на материал, из которого сделан памятник, и «мертвенность» музеефицированного писателя и его наследия, так и на ключевое свойство той ментальности, которую олицетворял собой «буревестник революции»; наконец, ракурс восприятия памятника – со спины, что в свою очередь порождает цепочки разнонаправленных интерпретаций (спина в данном случае может сигнализировать и отношение писателя-«буревестника» к людям, и оппозиционность его и лирического героя стихотворения, и, наконец, отсутствие головы=ума), – все в этом образе направлено на утверждение инаковости лирического героя по отношению к официальному пропагандистскому мифу и советской реальности. Отторжение лирического героя вызывает и советская история, которая обозначена в стихотворении исключительно одорическими образами: она не видна, но присутствует повсюду, ее проявлениями (физическим насилием и утратой сознания, от которого «откачивают» нашатырем; доносами, тюрьмами, персонификацией которых навсегда останется в сознании советских людей Лаврентий Берия; нервным напряжением и страхом, которые физиологически проявляются в постоянном «зуде») несет из-за каждого угла. «Свое», таким образом, предстает как неприемлемое почти на физиологическом уровне «чужое».

Отторжение Бродского от советской действительности и обслуживающей ее культуры компенсировалось в эти годы интенсивным общением с мировой культурой, с пространственным и временным «чужим», которое представляется поэту более «своим», нежели территориально и пространственно свое.

Так, с юности Бродский испытывает интерес к польской культуре, которая выступала для него своеобразным «посредником» и «проводником» в мир западной культуры. Известно, что поэт самостоятельно выучил польский язык, читал и переводил произведения польских поэтов. Показательны и территориальные предпочтения Бродского: в пространстве Советского Союза наиболее близким для него было пространство Прибалтики и Калининграда, где он, как,

впрочем, и большинство его современников, вынужденных жить за «железным занавесом», угадывали черты западной культуры.

Очевидны и показательны живописные пристрастия Бродского в это время. Известно, что поэт достаточно равнодушно относился к современному искусству. В этом контексте показательна эмоциональная реакция обычно сдержанного в своих интервью Бродского, который в 1988 году на вопрос Энн Лаутербах, нравятся ли ему абстракционисты, ответил: «Поллок! ... Герой моей юности. И Ротко, и Аршил Горки»⁷. Эмоциональная оценка Джексона Поллока объясняется тем духом свободы и демократических ценностей, с которым для поколения 60-х гг., поколения Бродского, ассоциировался американский экспрессивный абстракционизм. Позднее предпочтения Бродского менялись: как более близкое в ментальном плане он воспринимает европейское искусство – французскую живопись XX века (Жорж Брак, Пьер Боннар, Эдуард Вюйяр) и творчество мастеров итальянского Ренессанса (Пьеро делла Франческа, Джованни Беллини, Андреа Мантенья) – главное достояние его художественного мира на протяжении всей жизни. «Онтологическая неуютность» (формула И. Е. Даниловой⁸) живописцев кватроченто была близка Бродскому, который в своем творчестве осмыслил психологическое состояние человека XX века, оказавшегося в ситуации «кризиса духовной идентичности человеческого существования и всецелого бытия», и взял на себя миссию «проводника в мистерии превращения трагического в свободу»⁹.

Диалог с мировой культурой оказывается в эти годы для Бродского способом духовного и нравственного самоопределения, столь необходимого в той ситуации отчуждения от мира официальной советской культуры, которая изначально была ему глубоко чужда, но становится абсолютно неприемлемой в конце 60 – начале 70-х гг. ситуация в СССР катастрофически, когда после подавления «пражской весны» в стране возобновляются политические преследования и утверждается атмосфера тотальной лжи, обострявшая «враждебность бытия и долженствования»¹⁰ до такой степени, что у любого честного человека возникало ощущение, что жизнь в согласии с совестью

⁷ И. Бродский, *Большая книга интервью*, Москва 2000, с. 311.

⁸ И.Е. Данилова, *Искусство средних веков и Возрождения*, Москва 1984, с. 112.

⁹ И.И. Плеханова, *Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: Эстетика метафизической свободы против трагической реальности*, Иркутск 2001, с. 290.

¹⁰ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 148.

предполагает, говоря словами Бродского, выбор «не между Добром и Злом, а между Злом и Ужасом»¹¹.

Это был диалог о ценностях как фундаментальной основе бытия в мире. Бродский переживает ценностный кризис, который поначалу был спровоцирован его личной драмой (разрыв с М. Басмановой, позорный суд 1964 года, ссылка, невозможность печататься в советских издательствах), но постепенно достиг всеобъемлющих, мировоззренческих масштабов. Преодоление этого кризиса приведет Бродского к формированию метафизической позиции мужественного и ответственного пребывания в мире, лишенном бога, в мире, утратившем все накопленные предшествующей культурой аксиологические основания. Этот момент духовного становления личности отразили такие произведения Бродского, как, например, *Натюрморт* (1971), в котором отразилось стремление людей его поколения «найти опору в некоем надличностном авторитете, в авторитете культуры или религиозной традиции»¹². Стихотворение Бродского своими семантическими подстановками и метаморфозами, объединенными понятием «натюрморт», выявляет крушение мироздания, распавшегося на не связанные друг с другом сферы быта и Бытия, тела и духа, вещи и слова, и состояние сознания человека, утратившего веру в Христа как Бога, отражает кризисное сознание лирического героя, для которого неразрешимой оказывается проблема: Христос – Бог или человек?

Такая переакцентуация внимания с социальных аспектов своего «изгойства» в СССР к осознанию отчуждения от времени и человеческой истории в целом и приятию экзистенциального отчаяния как непреложной принадлежности бытия человека в мире означала, в свою очередь, особое положение Бродского в эмиграции. Жизнь в США и Европе приводит Бродского не к обретению «своего» пространства, а к полной проблематизации всех стереотипов традиционной культуры, которая как норму трактовала единство и совпадение интересов личности и социума, шире – окружающего мира. Атомизация человеческого существования в современном мире, которая раньше всего обозначилась именно на Западе, по существу отменяет социально-психологический смысл «изгойства», который был столь значим для традиционной культуры (в артикуляции Ю. М. Лотмана – для феодальной русской культуры) и делает автономное существ-

¹¹ И. Бродский, *Сочинения*, т. VII, с. 66.

¹² А.А. Житенев, *Апология позора: осмысление неантропоцентрической эпохи в современной лирике*, [в:] *Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты*, Москва 2011, с. 496.

вание человека в мире нормой жизни. Однако переживание этого онтологического сдвига, означавшего завершение двухтысячелетней христианской истории человечества и переход к иной цивилизации, которая будет строиться уже на иных основаниях, не было для Бродского безболезненным: написанные в эмиграции стихи артикулируют этот ценностный перелом с позиций «трагического гуманизма» человека, в сознании которого нормы уходящей в прошлое христианской культуры еще не утратили своего аксиологического содержания.

Диалог с культурой в этой ситуации оказывается для Бродского способом психологической компенсации одиночества («изгойства»), установления ментальных и человеческих связей во времени и пространстве.

В 1985 г. в Голландии, в Амстердаме, поэт купил набор открыток с репродукциями картин Карла Виллинка (Виллинка; 1900 – 1983), которые поразили поэта родственным его собственному переживанием времени. Сам Бродский говорил об этом так: «Чем больше я узнавал о жизни Виллинка, тем более мне становилось ясно, что он уже прожил мою жизнь, моя теперешняя жизнь имела уже прецедент»¹³. Виллинка и Бродского прежде всего сближает ощущение времени и пространства как знаков обесмысленности, катастрофичности бытия. «Я изображаю постоянную угрозу и совершенный абсурд происходящего вокруг меня, зловещность и абсурдность всего миропорядка», - констатировал Виллинка¹⁴. Под этими словами мог бы подписаться и Бродский.

Особый облик пространства на картинах Виллинка, где реалистически выписанный пейзаж благодаря специфическому (фантастическому) освещению производит впечатление мистического, нереального и образует эффект «магического реализма» (Виллинка предпочитал термин «воображаемый реализм»), поразила Бродского именно совпадением с его собственным представлением о катастрофическом характере времени как процесса энтропии и разрушения, ощущением пространства как «предела отчаяния» - картины Виллинка представляли собой убедительный пример визуализации этого ощущения.

К. Верхейл указывает еще одну причину такого интереса: «холодное, беспощадно яркое северное освещение его пейзажей и портре-

¹³ ... *Его поэзия уже сама по себе живопись...*, беседа Евгении Шерер с Кейсом Верхейлом, «ZAART» 2005, от 04. 10, [электронный ресурс], <http://mmj.ru/165.html?&article=608&Hash=a807db6d10>, [03.09.2012].

¹⁴ К. Верхейл, *Кальвинизм, поэзия и живопись. Об одном стихотворении И. Бродского*, [в:] *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба*, Санкт-Петербург 1998, с. 39.

тов и их общая атмосфера неуловимой жуткости», характерное для картин Виллинка «смешивание классических образов с явно современными или фантастично-будущими; <...> пристрастие к архитектуре и к статуям как заместителям живых фигур»¹⁵ странным образом соотносятся с обликом Петербурга. Добавим: соотносятся с обликом не столько того города, в котором родился и вырос Бродский, сколько его фантастического двойника, каким северная столица предстает на страницах Гоголя, Достоевского и Андрея Белого. Еще и поэтому картины Виллинка оказывались «незнакомыми знакомцами», восстанавливая и острняя собственные впечатления Бродского от петербургского пространства, которое, в свою очередь, во многом определяло на облик «пространства по Бродскому».

Закономерно, что, размышляя о Виллинке в своей речи, произнесенной им в 1991 г. на презентации своего бюста работы вдовы художника Сильвии Квиел-Виллинк в Амстердаме, Бродский сделал такое признание:

...если бы я был художником, именно такое я и делал бы на полотне. Потому-то я и начал писать свое стихотворение <...> это как-то совпадало, рифмовалось у меня в голове с тем, что я вижу в этом мире...¹⁶.

«Такое», по Бродскому, означает создание картины мира, которая представляла бы результат визуализации метафизического понимания времени, которого разными средствами добивались, с одной стороны, столь ценимые им художники Возрождения и с другой стороны – поразивший его Виллинк. Можно поэтому согласиться с К. Верхейлом, который констатирует, что «если думать об иллюстрированных изданиях Бродского, ничего лучшего, чем репродукции картин Виллинка, не найти»¹⁷.

Стихотворение Бродского *На выставке Карла Вейлинка* формирует у читателя достаточно отчетливое представление о картинах нидерландского художника: о своеобразном пейзаже, в котором доминируют здания и статуи, а не люди («Количество фигур, / в нем возникающих, идет на убыль / с наплывом статуй»), «местность мнит-

¹⁵ Ibidem, с. 39-40.

¹⁶ ... *Его поэзия уже сама по себе живопись...*, беседа Евгении Шерер с Кейсом Верхейлом, «ZAART» 2005, от 04. 10, [электронный ресурс], <http://mmj.ru/165.html?&article=608&cHash=a807db6d10>, [03.09.2012].

¹⁷ К. Верхейл, *Кальвинизм, поэзия и живопись. Об одном стихотворении И. Бродского*, [в:] *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба*, Санкт-Петербург 1998, с. 40.

ся северной»¹⁸), своеобразном освещении, дающем эффект ненатуральности («Возможно – декорация», с. 290), о безжизненности представленного на картинах мира («Издалека / все, в раму заключенное, частично / мертво и неподвижно. Облака. / Река. Над ней кружащаяся птичка. / Равнина», с. 291), который воспринимается как отпечаток негатива («Мрамор белокур, / как наизнанку вывернутый уголь», с. 290), о специфическом «фотореализме» художника («портрет, но без прикрас», с. 292), специфике цветовой гаммы картин, в которой преобладают коричневые и белые оттенки, и организации их живописной перспективы («Поверхность, чьи землистые оттенки / естественно приковывают глаз <...> Поодадь, как уступка белизне, / клубятся, сбившись в тучу, олимпийцы, / спиной чуя брошенный извне / взгляд живописца», с. 292), их подчеркнутой безэмоциональности («Все так горизонтально, что никто / вас не прижмет к взволнованному бюсту», с. 290).

Картины Виллинка, согласно определению Бродского, – «туннель в психологическую даль», остранение и визуализация внутреннего состояния живописца, который в своих произведениях предстает человеком, «поставленным к стенке», со «взглядом самоубийцы». Обратим в этом контексте внимание на название той драмы, которая, в понимании Бродского, «разыгрывается в «декорации» картин Виллинка: «Причины Нечувствительность к Разлуке / со Следствием» (с. 291) – название с использованием инверсии, и аллегоризацией абстрактных понятий отсылает к традиции драматургии барокко и в то же время точно определяет эмблематичность картин Виллинка, на которых предметы, их взаимное расположение на полотне отражают авторское переживание абсурдности мира. Осмысление картин Виллинка приводит Бродского к заключительному выводу в последней строфе стихотворения, в которой поэт определяет свое представление о живописи как форме самоотчуждения («Что, в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела, / повернутый к вам в профиль табурет, / вид издали на жизнь, что пролетела», с. 292) и жизни-смерти («Вот это и зовется «мастерство»: / способность не страшиться процедуры / небытия как формы своего / отсутствия, списав его с натуры», с. 292).

Картины нидерландского художника оказались близки поэту отразившимся в них видением мира вокруг как пейзажа после катастрофы: безжизненные пространства – природные и урбанистические,

¹⁸ И. Бродский, *Сочинения Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург 2001, т. III, с. 290. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц после цитаты.

в которых только руины исчезнувших цивилизаций свидетельствуют о человеческом присутствии в мире, ирреальное, почти мистическое освещение, мертвый колорит с преобладанием коричневого цвета. Однако речь не только о социальных катастрофах XX века, свидетелями которых пришлось стать нидерландскому художнику и Бродскому. Речь о катастрофе уничтожения человека как главном итоге «постыдного столетия». Картины Вейлинка (Виллинка) – «пейзаж души», медленно и неотвратимо уничтожавшейся временем.

Прослеженный нами диалог И. Бродского с мировой культурой отражает диалектику самоопределения поэта в ситуации отчуждения – сначала от мира официальной советской пропаганды, затем – от фундаментальных оснований уходящей в прошлое эпохи в истории человечества. Ментальное и психологическое «изгойство», таким образом, осознано Бродским как типологическое состояние мыслящей личности и поэта в мире.

STRESZCZENIE**„Swoje” jako „cudze”, „cudze” jako „swoje” w ekfrazach
I. Brodskiego: dialektyka samookreślenia w sytuacji odosobnienia**

W niniejszym artykule rozpatrywany jest dialog Iosifa Brodskiego z kulturą powszechną jako doświadczenie moralno-psychologicznego samookreślenia się poety w sytuacji odrzucenia oficjalnej propagandy sowieckiej, w szerszym aspekcie – sowieckiej rzeczywistości we wczesnej twórczości, a następnie alienacji od fundamentalnych założeń kultury chrześcijańskiej jako epoki z dziejów ludzkości, odchodzącej w przeszłość. Wydaje się, iż charakterystyczne dla Brodskiego osamotnienie mentalne i psychologiczne jest typowym stanem myślącej jednostki we współczesnym świecie.