

Joanna Madloch

Uniwersytet Slaski i Montclair State University

КАК ПРОЧИТАТЬ ФОТОГРАФИЮ — АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ
МЫ ЖИЛИ В ГОРОДЕ... (*A PHOTOGRAPH*) ИОСИФА БРОДСКОГО

С момента изобретения в 1839 году фотография привлекла внимание артистов и исследователей искусств¹. Целью этой работы является выявление влияния фотографии на творчество Бродского и связи его поэзии с визуальным языком изобразительного искусства фотографии на примере стихотворения *Мы жили в городе...*².

Тема фотографии и фотографирования появляется во всех типах высказываний Бродского: интервью, эссе, поэзии. Несомненно, существенную роль в увлечении Бродского фотографией играет биографический фактор — отец поэта был профессиональным фотографом³, а он сам страстным фоторафом-любителем, который также, периодически зарабатывал на жизнь благодаря

¹ Среди писателей активно занимающихся фотографией можно найти такие фамилии как Эдгар Алан По (E. A. Poe), Луис Карол (L. Carroll), Джэк Лондон (J. London), Артур Конан-Дойль (A. Conan Doyle), Виктор Гюго (V. Hugo), Август Стриндберг (A. Strindberg), Эмиль Золя (E. Zola), Леонид Андреев и Уистан Хью Оден (W. H. Auden). Фотографии воодушевляли творчество Константина Кавафи (C. Cavafy), Райнера Марии Рильке (R. M. Rilke), Томаса Харди (T. Hardy), Марианны Мур (M. Moore), Элизабет Бишоп (E. Bishop) и Шеймуса Хини (S. Heaney). Многие фотографы-профессионалы как Андре Кергеш (A. Kertesz), Ласло Мо-холь-Наги (L. Maholy-Nagy), Уолкер Эванс (W. Evans) пробовали свои силы в литературе. Гордон Паркс (G. Parks) и Майнор Уайт (M. White) сопровождали свои фотографические работы собственной поэзией.

² Вопрос соотношений творчества Иосифа Бродского с другими областями искусства уже хорошо разработан. О связи поэзии Бродского с живописью смотри например: J. Szymak-Reiferowa: *Иосиф Бродский и живопись Эдуарда Вюйяра*. „Studia Rossica V”. Warszawa 1997, с. 199–209 и К. Верхуйл: *Кальвинизм, поэзия и живопись. Об одном стихотворении Иосифа Бродского*. „Звезда” 1991, № 8. Проблема соотношений творчества поэта с музыкой разрабатывается, между другими, в статье: Е. Петрушанская: „Слово из звука и слово из духа”. *Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского*. „Звезда” 1997, № 1, с. 217–230.

³ Смотри эссе *In a Room and a Half*, в котором Бродский вспоминает родителей. J. Brodsky: *In a Room and a Half*. В: J. Brodsky: *Less than One. Selected Essays*. New York 1986, с. 447–501.

фотографическому хобби⁴. В эссе *In a Room and A Half* (Полторы комнаты) Бродский вспоминает как каждый год в день рождения отец снимал его на балконе их ленинградской квартиры⁵. В других текстах Бродский отмечает сильное впечатление, которое произвели на него фотографии, подчеркивая влияние визуальных стимулов для формирования его эстетических нравов:

Visual aspects of life, I am afraid, always mattered to me more than its content. For instance, I fell in love with a photograph of Samuel Beckett long before I'd read a line of his⁶.

Увлечение зрительным аспектом фотографии также отражается на поэтическом творчестве Бродского. Одним из самых выразительных примеров влияния эстетики фотографии на образ представленного мира в его поэзии является стихотворение 1994 года, написанное впервые по-русски с инципитом *Мы жили в городе...*, и переведенное на английский самим поэтом под названием *A Photograph*⁷.

Мы жили в городе цвета окаменевшей водки.
Электричество поступало издалека, с болот,
и квартира казалась по вечерам
перепачканной торфом и искусанной комарами.
Одежда была неуклюжей, что выдавало
близость Арктики. В том конце коридора
дребезжал телефон, с трудом оживая после
недавно кончившейся войны.
Три рубля украшали летчики и шахтеры.
Я не знал, что когда-нибудь этого больше не будет.

⁴ Бродский вспоминает деньги, заработанные фотографией в разговоре с Соломоном Волковым: *Аресть, психушки, суд*. «Звезда» 1998, № 5. Электронная версия журнала: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1998/5/>.

⁵ J. Brodsky: *In a Room and a Half*..., с. 489. Также необходимо отметить, что Бродский сам часто и с удовольствием снимался. Смотри, например, фотоальбом М. Lemkin: *Joseph Brodsky. Leningrad. Fragments*. New York 1998. Мотив ритуального фотографирования напоминает фильм Уэйна Ванга *Дым* (*Smoke*), в котором главный герой фотографирует свое соседство каждый день в то же самое время.

⁶ J. Brodsky: *Less than One*. В: *Less than One. Selected Essays*..., с. 22. Тема очарования фотографическими портретами писателей появляется также в эссе *To Please a Shadow*, в котором Бродский проводит подробный анализ фотографии Одена. В эссе *Altra ego* Бродский излагает свои впечатления от фотографической выставки писателей. Увлечение Венецией также имеет свой источник в фотографиях города. Бродский упоминает об этом в эссе *Spoils of War* и в посвященном Венеции *Watermark*.

⁷ В настоящей статье анализе я опираюсь, прежде всего, на русский текст произведения, который казался мне «фотографическим» намного раньше, чем я узнала английский перевод и его заглавие, которое оказалось подтверждением моей интуиции. Но так как русская и английская версии стихотворения очень сходны, и перевод сделан самим автором, можно их рассматривать как один текст, хотя английская версия более дословная и лишенная многозначностей оригинала. В этом случае перевод может служить интерпретационной помощью. Анализ заглавия произведения и его влияния на понимание текста относится только к английскому переводу.

Эмалированные кастрюли кухни
 внушали уверенность в завтрашнем дне, упрямо
 превращаясь во сне в головные уборы либо
 в торжество Циолковского. Автомобили тоже
 катились в сторону будущего и были
 черными, серыми, а иногда (такси)
 даже светло-коричневыми. Странно и неприятно
 думать, что даже железо не знает своей судьбы
 и что жизнь была прожита ради апофеоза
 фирмы Кодак, поверившей в отпечатки
 и выбрасывающей негативы.
 Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке⁸.

Определение стихотворения заглавием «фотография», в его английском переводе, имеет многочислительные последствия для его чтения, восприятия и понимания. Однако, легко заметить, что даже лишенная названия русская версия произведения «ведет себя» как фотография. Значения, приписанные фотографии, появляются как в пространственно-временном измерении представленного мира стихотворения, так и в аспекте семантической интерпретации текста в интертекстуальном контексте. Отдельной проблемой исследования является существование произведения на грани двух типов искусства, что вызывает необходимость одновременного использования методологических подходов, соответствующих литературе и фотографии.

⁸ Для сравнения привожу английский текст произведения:

We lived in a city tined the color of frozen vodka.
 Electricity arrived from afar, from swamps,
 and the apartment, at evenings, seemed
 smudged with peat and mosquito-bitten.
 Clothes were cumbersome, betraying
 the proximity of the Arctic. At the corridor's farthest end
 the telephone rattled, reluctantly coming back
 to its senses after the recently finished war.
 The three-ruble note sported coal miners and aviators.
 I didn't know that someday all this would be no more.
 In the kitchen, enameled pots
 were instilling confidence in tomorrow
 by turning stubbornly, in a dream, into headgear or
 a Martian army. Motorcars also were
 rolling toward the future and were mostly black,
 gray, and sometimes — the taxis —
 even light brown. It's strange and not very pleasant
 to think that even metal knows not his fate
 and life has been spent for the sake of the apotheosis
 of the Kodak company, with its faith in prints
 and jettisoning of the negatives.

Birds of Paradise sing, despite no bouncing branches.

Цитата за: J. Brodsky: *So Forth*. New York 1996, с. 118.

Слово «фотография» обозначает буквально «запись светом». Свет играет важнейшую роль как в процессе проявления, так и восприятия фотографии. В анализируемом стихотворении также является одним из самых основных инструментов изображения.

Уже в первой строке произведения появляется определение света: представлен город (несомненно Ленинград) оказывается цвета «окаменевшей водки» (в английском переводе это “frozen vodka”⁹). Этим способом вводится информация не о качестве цвета, а скорее об его отсутствии — очень холодная водка имеет серо-белый цвет, а важнейшим качеством ее вида является мутность, характерная для всех замерзших жидкостей.

На мутно-прозрачном фоне города появляются другие цвета, но все-таки палитра красок остается очень скупой. Внутри квартиры электричество, которое поступает «издалека, с болот», внушает не столько значение теплого цвета лампы, сколько ассоциацию с пятнами торфа и следами убитых на стенах квартиры комаров, что вводит в уже нечеткий образ очередные помехи. Также на улицах господствует скудость цветов — появляющиеся машины оказываются только черными, серыми или светло-коричневыми.

Неопределенный цвет картины, с тенденцией к превращению в сепию, сопровождается множеством помех и царапин, внушает ассоциацию со старой фотографией, на которой образ размыт, а внимание привлекают дефекты отпечатка. Пространственная организация произведения также напоминает фотографию.

Стихотворение *Мы жили в городе...* принадлежит перебургскому тексту Бродского. В произведении изображен город с его общественной и частной жизнью, которая проявляется в диалектике внутри/снаружи, где «внутри» обозначает описанную в строках 3–8 квартиру, «снаружи» — представляют улицы и, метафорически упомянутые, электрические провода. Среди предметов, представленных в тексте преобладают домашние наборы повседневного быта: одежда, телефон, деньги, кастрюли. Все предметы описаны с помощью эпитетов, определяющих их вид или место нахождения. Однако отсутствие прямой связи между отдельными картинками позволяет определить их скорее как набор кадров, калейдоскоп, чем сплошной образ представленного мира.

Ощущение фрагментарности и селективности образа усиливается ограниченностью перспективы и резким обозначением очертаний представленных объектов. Одновременно «виден» только один предмет, потом точка зрения переносится на другой. Это движение напоминает жест перенесения фокуса фотографического объектива, который сосредоточивается только на одном

⁹ В этом случае перевод интерпретирует русский текст, в котором метафора «окаменевшая водка» оказывается более многозначной и вызывает дополнительные ассоциации: с цветом камня (архитектура города), морозом (водка замерзает в очень низкой температуре), нравами жителей Ленинграда (алкоголизм).

объекте в данное время. Можно сказать, что предметы показаны в тексте крупным планом, с относительно малой глубиной резкости. Однако, в случае описания телефона появляется перспектива, что вводит тему использования геометрии, очень важной и в фотографической практике, и в конструкции мира стихотворения.

Преобладающей геометрической фигурой в изображенном мире текста является, резко разделяющая пространство, прямая линия. Ее значение вводится в метафорической форме электрических проводов и петербургских улиц. В случае ограниченного пространства, прямая принимает вид вектора, которым является коридор. Однако мнимый порядок организующих пространство прямых нарушается информацией о «торжестве Циолковского» — теоретика космических полетов и разрушителя классических теорий Эвклида в области геометрии трехмерного пространства¹⁰. Введение имени ученого-визионера превращает гармонически организованный мир прямых в комплект теоретически возможных вариантов, зависимых от разновидности условий, среди которых самым важным оказывается время.

Как было уже упомянуто, представленный мир анализируемого произведения является очень конкретным, почти осязаемым материальным, что достигается нагромождением образных определений предметов быта. Некоторые из них не только описаны, а буквально «указаны» в тексте, как бы сопровождаясь ответствующей картиной (упомянутый в тексте телефон звонил «в том конце коридора»), которую «видит» и описывает «лирическое я». Конкретно также время представленного мира, как в смысле объективном, «календарном», так и в субъективном, воспринимаемом «лирическим я». Оба типа времени раскрываются благодаря образу дребезжащего телефона: с одной стороны, его звонок напоминает о «недавно кончившейся войне», определяя время действия стихотворения; с другой, звук обращает внимание на мимолетность описываемой ситуации, ее «пойманную в кадре» кратковременность.

Когда настоящее время изображенного мира можно описать, пользуясь вышеуказанным определением, совокупность временных отношений текста является более сложной, так как представленный мир функционирует также в плане будущего и прошедшего времен.

Будущее появляется в тексте несколько раз: кроме намека на Циолковского и его футуристические теории, на завтрашний день указывает как образ кастрюль на кухне, которые «внушали уверенность в завтрашнем дне» так и машин, которые «катились в сторону будущего». Однако «будущее» изображенного мира подвергается сомнению самим «лирическим я», которое извещает об его уничтожении («Я не знал, что когда-нибудь этого больше не будет»), обнаруживая принадлежность изображенного мира к прошлому.

¹⁰ Этого значения лишена английская версия произведения, в которой фамилия Циолковского не появляется.

Моделируя изображенный мир стихотворения наподобие фотографического представления и озаглавляя стихотворение «фотографией», в английской версии, Бродский переносит в литературное произведение систему значений, характерных для искусства фотографии. Одним из самых важных его свойств является в этом контексте априорная элегичность изображенного мира.

Как утверждает Сусан Сонтаг, “[...] photographs actively promote nostalgia. Photography is an elegiac art, a twilight art”¹¹. Обращает внимание семантическое противоречие, которое порождают фотографические представления. С одной стороны, фотография имеет способность задержать мгновение и спасти зрительные представления от хода времени; с другой, указывает на мимолетность действительности, ее исчезание.

Во многих высказываниях Бродский указывает на аналогию между фотографической линзой, зеркалом и водой, которые, как известно, имплицитно в творчестве поэта значения близкие к семантике времени¹². В понимании поэта, извлеченные из временно-пространственной реальности и последовательности воспроизведенные в отпечатках представления отражаются в безвременном пространстве фотографии, избегая уничтожения, которое оказывается долей их реальных прототипов. Этот мотив появляется, например, в стихотворении под заглавием *Fin de siècle* (1989), в котором «лирическое я» высказывает пожелание обессмертить уходящую в небытие современность в серии отпечатков «шесть на девять».

С друной стороны, с умиранием ассоциируют фотографию также Сусан Сонтаг (“All photographs are *memento mori*”¹³), Джон Бергер (“photography, because it stops the flow of life, is always flirting with death”¹⁴) и Ролан Барт (“that rather terrible thing which is there in every photograph: the return of the dead”¹⁵). Иосиф Бродский пользуется этим значением фотографии в произведениях, имеющих характер воспоминаний о минувшем. В анализируемом стихотворении *Мы жили в городе...* на умирание и ход времени указывает именно «фотографическая» метафора о жизни прожитой «ради апофеоза / фирмы Кодак, поверившей в отпечатки / и выбрасывающей негативы». Подлинная жизнь сравнивается здесь с негативом, из которого

¹¹ S. Sontag: *On Photography*. New York 2001, с. 15.

¹² На эту тему смотри статью Петра Фаста: *Motyw morza w poezji Józefa Brodskiego*. В кн.: P. Fast: *Spotkania z Brodskim*. Wrocław 1996, с. 35–53.

¹³ S. Sontag: *On Photography...*, с. 15.

¹⁴ J. Berger: *The Sense of Sight*. New York 1995, с. 122.

¹⁵ R. Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Перевел R. Howard. New York 1981, с. 9. Фотографии часто появляются в фильмах в контексте смерти. Из фотографий, на которых появляются деформированные лица, о своей судьбе узнают герои популярного триллера *Звонок* (*The Ring*). Тот же мотив был раньше использован также в классическом фильме-ужасе *Омен* (*Omen*). Героиня фильма *Другие* (*The Others*) узнает правду о окружающих ее мертвецах из найденных фотографии. В известном *Фотоувлечении* Микеланджело Антониони (*Blow-up*), фотография оказывается невольным свидетелем и доказательством убийства.

возникают копии-отпечатки, единственное что остается после уничтожения оригинала¹⁶.

Связь фотографии с памятью является очевидным культурным фактом¹⁷. Свидетельством этой связи могут служить антропологические исследования значения материальных предметов быта в жизни американцев 1970 годов. Согласно анкетным данным, фотографии является самым важным объектом повседневной жизни ассоциирующимся с памятью (27% анкетированных)¹⁸. Как утверждает автор известных *Photocopies*:

The Muse of photography is not one of the Memory's daughters, but Memory herself. Both the photograph and the remembered depend upon and equally oppose the passing time. Both preserve moments, and propose their own for of simultaneity, in which all their images can coexist¹⁹.

Определяя фотографию как «зеркало с памятью»²⁰, Венелл Холмс обращает внимание на ее способность отражать мир самым точным и подлинным образом. Когда значения памяти/забвения, смертности/бессмертия, хода времени/его осановки объединяют искусство поэзии и фотографии, имплицитно подобные толкования и интерпретации, тогда подход к подлинности изображения крайне отличает документальную по натуре фотографию от фиктивной литературы²¹.

¹⁶ Другим примером использования фотографии в контексте воспоминаний может служить стихотворение *К семейному альбому...* (1964), в котором лирические герои вместе просматривают снимки. Это стихотворение остается в интересной связи с текстом о инципите *Дом тучами придавлен...* (1964). Картина играющая роль представленного мира в стихотворении *Дом тучами придавлен...* появляется в произведении *К семейному альбому...* как фотографическое изображение.

¹⁷ “A photograph preserves a moment of time and prevents it being affected by the suppression of future moments. In this respect photographs might be compared to images stored in the memory”. Смотри: J. Berger, J. Mohr: *Another Way of Telling*. New York 1982, с. 82.

¹⁸ M. Csikszentmihalyi, E. Rochberg-Halton: *The Meaning of Things. Domestic symbols and the Self*. Cambridge–London–New York: Cambridge University Press 1981, с. 67. Надо, однако, помнить, что хотя фотографические представления берегут прошедшее и позволяют возвращаться к местам и времени, которые уже не существуют, но часто влияют на создание так называемой «фальшивой памяти», в рамках которой принимаются за подлинные воспоминания, образы и воображения, возникшие во время просмотра снимков, когда уже забыты их реальные модели. Эти придуманные воспоминания занимают место правдивых, вычеркивая их остатки из памяти, чему способствует многократное возвращение к фотографиям. Смотри: С. Lury: *Prostetic Culture. Photography, Memory and Identity*. London, New York 1998. и *Time and Memory. Issues in Philosophy*. Ed by Ch. Hoerl, T. McCormack. Oxford 2001.

¹⁹ J. Berger, J. Mohr: *Another Way of Telling ...*, с. 280. .

²⁰ Смотри: Ch. M. Daugherty: *Mirror with a Memory. The Art of Photography*. New York 1959, с. 24.

²¹ Это мнение касается исключительно аналоговой фотографии. С изобретением цифровой фотографии степень ее достоверности значительно уменьшилась. Смотри например: D. Levi Strauss: *Between the Eyes. Essays an Photography and Politics*. New York 2003. Глава: *Photography and Belief*.

Значение «документальности» фотографии переносится на литературное произведение, подражающее фотографии (или даже определенное как «фотография»). Информация о «правдивости» стихотворения изменяет отношение читателя к тексту. Невольно он забывает о фиктивном характере литературного произведения и начинает искать связь между изображенным миром и его референтом (ленинградская квартира Бродского, город Ленинград). Даже «лирическое я» теряет свою абстрактность и принимает черты реального автора, который описывает в стихотворении реально существующую фотографию. Такого типа произведение становится своеобразным «эссе в стихах», сохраняющим биографическую обусловленность автора.

Результаты влияния значения документальности фотографии на литературное произведение можно рассматривать в контексте семантики текста. Используя терминологию Пирса, приходим к выводу, что фотография использует индексные и иконические знаки, оставляя в тесной связи с планом прототипов, которые представляет. Как утверждает Джеффри Бэтчен: “As an index, the photograph is never itself but always, *by its very nature*, a tracing of something else”²². Таким образом, фотография кажется метонимическим обозначением, которое всегда указывает на свой референт, не позволяя зрительному образу освободиться от этой зависимости.

Большинство исследователей фотографии соглашаются, что, тесно связанная с референтом, она не обладает собственным языком — Роланд Барт определяет фотографию как “message without a code”²³. Соглашаясь с Бартом, Джон Бергер обращает внимание на своеобразное «семантическое напряжение», которое вызывает фотография, требующая определенного значения и интерпретации. Как утверждает автор известных фото-текстов:

In relationship between a photograph and words, the photograph begs for an interpretation, and the words usually supply it. The photograph, irrefutable as evidence but weak in meaning, is given a meaning by the words. And the words, themselves remain at the level of generalization, are given specific authenticity by the irrefutability of the photograph²⁴.

Употребляя эту теорию для интерпретации стихотворения Бродского, можно прийти к выводу, что не только значение фотографии влияет на текст, модифицируя его временную и пространственную обусловленность и его отношение к фиктивности/документальности, но также текст интерпретирует подсказываемую «фотографию», придавая ей более общее, метафорическое значение, освобождая от референта. Понимающий эту взаимосвязь текста и фотографии читатель может отбросить биографические исследования

²² G. Batchen: *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Ma. 1997, с. 9.

²³ R. Barthes: *Image-Music-Text*. London 1977, с. 45.

²⁴ J. Berger, J. Mohr: *Another way of Telling ...*, с. 92.

в поисках реальных моделей «фотографии» и сосредоточиться на механизмах действия стихотворения как специфического «фото-текста»²⁵.

Основная проблема, которая стоит перед читателем гибридного произведения, каким является «фото-текст», сводится к вопросу как читать, совмещая и понимая разные измерения и аспекты произведения. Стихотворение-фотография *Мы жили в городе...* подразумевает спрятанную за изображенным миром реальную фотографию (фотографии), подражает фотографии в плане композиции изображенного мира, но не содержит реального фотографического изображения, которое могло бы соперничать с текстом²⁶. Чтение такого произведения происходит по текстовой модели²⁷, с очередными «помехами» со стороны значений фотографии.

Одним из самых очевидных свидетельств пересечения планов литературного текста и фотографии в фото-тексте является временно-пространственная структура изображенного мира, и особенно, нарушене ее порядка. В анализируемом стихотворении хорошим примером является образ машин, которые, путешествуя в пространстве улиц Петербурга, действительно передвигаются во времени («Автомобили тоже / катились в сторону будущего и были / черными, серыми, а иногда (такси)/даже светло-коричневыми»). Подобный мотив встречается в упомянутом уже стихотворении под названием *Келломяки*, в котором лирический герой, вспоминая прошлое, так описывает его временно-пространственную обусловленность:

С точки зрения времени, нет «тогда»:
есть только «там». И «там», напрягая взор,

²⁵ Теория фото-текста как гибридного произведения составленного как с фотографии, так и текста дождалась нескольких публикаций. Смотри например: *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*. Ред. А. Hughes, А. Noble. Albuquerque 2003; *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*. Ред. М. Bryant. Newark, London 1996; J. Hunter: *Image and Word. The Interactions of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, Ma., London 1987. Согласно Хантеру: “The descriptive term *photo text* covers a range of authorial situation: writer and photographer working together and so literally collaborating; writer and photographer brought together by an editor; writer captioning, introducing, linking, or otherwise meditating an already published photographs; and photographer illustrating an already published text”. Смотри: J. Hunter: *Image and Word...*, с. 39. Стихотворение Бродского не совпадает с вышеуказанным определением, но как фотография подразумевается текстом и представляется заглавием в английской версии произведения, может рассматриваться в категориях фото-текста.

²⁶ Сравни другой пример фото-текста, поэму Бродского *Представление*, которая была опубликована в сопровождении 144 фотографий. На эту тему также смотри мой текст «Представление» *Josifa Brodskiego: Syniezia poezji i fotografii*. “Przegląd Rusycystyczny” Vol. 1 (113), 2006, с. 36–50.

²⁷ Чтение литературного текста происходит линейно и постепенно, развиваясь во времени, в отличие от изобразительного искусства, которое воспринимается как целое одновременно в его пространственном измерении.

память бродит по комнатам в сумерках, точно вор,
 шаря в шкафах, роняя на пол роман [...]»²⁸.

В многих произведениях Бродского, в которых появляется мотив фотографии, можно заметить увлечение поэта процессом созерцания²⁹. Как утверждает Сусан Сонтаг “There is such a thing as photographic seeing”³⁰, а большинство профессиональных фотографов соглашается с мнением, что искусство фотографии меняет способ восприятия и описания мира³¹. Однако, «фотографическое зрение» обозначает не только созерцаемое и фиксирование реального мира в форме фотографии, но также его упорядочивание и подчинение возможностям человеческого восприятия. Как пишет Бродский в посвященном Венеции эссе *Watermark (Набережная неисцелимых)*, обращая внимание на неизбежность фоторафирования:

Perhaps art is simply an organism’s reaction against its retentive limitations. At any rate, you obey the command and grab your camera, supplementing both your brain cells and your pupil³².

Привлекает внимание сходство между автопортретом поэта, который в своих эссе часто изображает себя как зрителя с фотоапаратом, с «лирическим я» его

²⁸ Сочинения Иосифа Бродского в четырёх томах. Ред. Г. Ф. Комаров. Санкт Петербург 1992–5. Т. 3, с. 61

²⁹ Смотри, например, цитату из эссе *Watermark*: “The winter light in this city! It has the extraordinary property of enhancing your eye’s power of resolution to the point of microscopic precision — the pupil, especially when it is gray or mustard-and-honey variety, humbles any Hasselblad lens and develops your subsequent memories to a *National Geographic* sharpness”. J. Brodsky: *Watermark*. New York 1992, с. 78.

³⁰ S. Sontag: *Photography within Humanities*. В: *The Photography Reader*. Ред. L. Wells. London, New York 2004, с. 60–61.

³¹ Смотри, например, высказывание известного фотографа Эдварда Уэстона: “Hence the photographer’s most important and likewise most difficult task is not learning to ménage his camera, or to develop, or to print. It is learning to see *photographically* — that is, learning to see his subject matter in terms of the capacities of his tools and processes, so that he can instantaneously translate the elements and values in a scene (...)”. E. Weston: *Seeing photographically*. В: *The Photography Reader...*, с. 106. Майнор Уайт высказывается в подобном значении: “I’m always mentally photographing everything as practice”. Смотри: S. Sontag: *On Photography...*, с. 202.

³² J. Brodsky: *Watermark...*, с. 79. Поэт повторяет мысль о терапевтическом значении фотографии в другом эссе: “The best way to keep your subconscious from getting overburdened is to take pictures: your camera is, as it were, your lighting rod. Developed and printed, unfamiliar façades and perspectives lose their potent three-dimensionality and their air of being and alternative to one’s life”. J. Brodsky: *A Place as Good as Any*. В кн.: J. Brodsky: *On Grief and Reason*. New York 1995, с. 35. Своеобразной авторепарацией определяет фотографию также Франц Кафка: “We photograph things in order to drive them out of our minds. My stories are a way of shutting my eyes”. Цитирую за: R. Barthes: *Camera Lucida...*, с. 53.

стихотворений. Конструкция лирического субъекта в творчестве Бродского подвергалась значительным изменениям на протяжении лет от относительно непосредственного проявления субъекта в ранних текстах, до спрятанного за представленным миром в поздних³³. В стихотворении-фотографии *Мы жили в городе...*, «лирическое я» стихотворения раскрывается только два раза на протяжении двадцати двух строк: как часть более неопределенного «мы» в первой строке и в десятой строке, высказывая единственное в тексте личное мнение.

В эссе посвященном своему любимому поэту Уистану Хью Одну, называя стихотворение *September 1, 1939* «словесной фотографией», Бродский сравнивает его автора с французским фотографом Анри Картье-Брессон³⁴. Стремясь к максимальной дистанции к окружающей среде и объективности представления, Брессон заклеивал изоляционной лентой хромированные части своего фотоаппарата. Как утверждал фотограф, только сливаясь с миром, теряя свое собственное физическое естество, художник может добраться до смысла спрятанного под оболочкой реальности. „Человек в плаще”, „Совсем никто” — главные герои стихотворений Бродского, оказываются в этом контексте воплощением идеального фотографа из теории Брессона.

Скрытый за изображенным миром поэт-фотограф не остается, однако, объективным и безразличным медиумом реального мира. Искусство фотографии имеет для Бродского как эстетическое, так и этическое значение³⁵. В мемуарном эссе *In a Room and a Half (Полторы комнаты)* Бродский пользуется фотографической метафорой чтобы подытожить подлинность и эстетическую образность своих воспоминаний: “I am forty-five, and again I see the scene with an unnatural, high-resolution-lens clarity, although all its participants save me are dead”³⁶. Одновременно поэт осознает способность фотографии модифицировать действительность, придавая *common places* универсальные значения³⁷. Переноса предметы из реального мира в пространство изображений, фотография, позволяет взглянуть на объекты с другой перспективы, увидеть их другие соотношения и функции. Как утверждает Осип Брик: “The task of the

³³ Сравни: J. Madloch: *Wczesna twórczość Josifa Brodskiego*. Katowice 2000. Глава: *Formy osobowe i ich semantyka w konstrukcji podmiotu lirycznego*, с. 21–74.

³⁴ J. Brodsky: *On “September 1, 1939” by W. H. Auden*. В: J. Brodsky: *Less than One...*, с. 339. Надо отметить, что Оден серьезно занимался фотографией, работая профессиональным фотографом в Исландии. На эту тему смотри статью: M. Bryant: *Auden and the “Arctic Stare”: Documentary as Public Collage in “Letters from Iceland”*. В: *Photo-Textualities...*, с. 108–127.

³⁵ Примером использования фотографии и фото-текста в этической функции является поэма Бродского *Представление*, которую можно интерпретировать как текст антивоенный и антиимпериальный. Смотри примечание № 26.

³⁶ J. Brodsky: *In a Room and a Half...*, с. 464.

³⁷ О мифологии повседневной жизни смотри очень интересную книгу: S. Voym: *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Ma.; London 1994.

cinema and of the camera is not to imitate the human eye, but to see and record what the human eye normally does not see”³⁸. Не случайно английское заглавие произведения звучит *A Photograph*, что наводит на мысль не столько конкретную фотографию (the photograph) из жизни поэта, сколько более общую концепцию фотографии с ее ассоциациями (значение элегичности, памяти, хода времени, умирания).

Как было сказано выше, значение фотографии, введенное в литературный текст, с одной стороны придает картине конкретность (документальный аспект), с другой, позволяет поэтическому образу появиться в новом значении и контексте изобразительного искусства. Кроме собственного текстурного соотношения интертекстов, фото-текст появляется в сфере интертекстуальных соотношений фотографии; как утверждает Виктор Бургин, самого интертекстуального из всех искусств:

[...] photographs are *texts* inscribed in terms of what we may call ‘photographic discourse’, but this discourse, like any other, engages discourse beyond itself, the ‘photographic text’, like any other, is a site of complex ‘intertextuality’, an overlapping series of previous text ‘taken for granted’ at a particular cultural and historical conjuncture³⁹.

В новом, широком контексте анализируемое стихотворение следует рассматривать в отношении к творчеству Бродского, его петербургскому тексту, петербургскому тексту других писателей и городскому тексту вообще, а также в отношении к городским, прежде всего перербургским, фотографиям (и их реальным прототипам), а также в контексте других фото-текстов, особенно стихотворений-фотографий⁴⁰, что предлагает широкие возможности для следующих исследований в этой области.

³⁸ O. Brik: *What eye does not see*. Перевел: J. E. Bowlt. В: *The Photography Reader*..., с. 90.

³⁹ *Thinking Photography*. Ред. V. Burgin. New York 1982. Глава 6: *Looking at Photographs*, с. 144.

⁴⁰ Многие, прежде всего прозаические тексты с «фотографическим мотивом» собрала Джей Рабб. Смотри: *Literature and Photography. Interactions 1840–1990. A Critical Anthology*. Ред. J. M. Rabb. Albuquerque 1995; *The Short Story and Photography 1880’s–1980’s*. Ред. J. M. Rabb. Albuquerque 1998.

JOANNA MADLOCH

JAK CZYTAĆ FOTOGRAFIĘ?
ANALIZA WIERSZA *МЫ ЖИЛИ В ГОРОДЕ...* (*A PHOTOGRAPH*) JOSIFA BRODSKIEGO

Streszczenie

Celem pracy jest prezentacja związków poezji Brodskiego z fotografią na przykładzie wiersza o incipicie *Мы жили в городе....*, przetłumaczonego przez poetę na język angielski z tytułem *A Photograph*.

W pierwszej części artykułu autorka analizuje strukturę świata przedstawionego tekstu w kontekście jego stylizacji na fotografię. Podkreślając znaczenie „wzroku fotograficznego” poety, zwraca uwagę na, charakterystyczną dla fotografii, grę światłem, kolorystykę, geometryczność i fragmentaryczność ujęć świata przedstawionego.

W drugiej części pracy autorka skupia uwagę na sematycznych skutkach przeniesienia znaczeń wizualnego dzieła sztuki na dzieło literackie. Rozpatrując specyfikę foto-tekstu, odnotowuje m.in. zakłócenia struktury czasowo-przestrzennej utworu (aprioryczna elegijność fotografii), podważenie fikcjonalności tekstu przez dokumentalny charakter fotografii (z przeniesieniem akcentów z metaforyczności na metonimiczność tekstu) oraz wprowadzenie, implikowanych przez fotografię znaczeń, związanych z przemijaniem, śmiercią i nieśmiertelnością.

Joanna Madloch

HOW TO READ A PHOTOGRAPH?
THE ANALYSIS OF THE POEM *МЫ ЖИЛИ В ГОРОДЕ...* (*A PHOTOGRAPH*)
BY JOSEPH BRODSKY

Summary

The goal of this article is to present relation between photography and Joseph Brodsky's poetry on the example of the poem *Мы жили в городе....*, which was translated into English by the poet and titled *A Photograph*.

In the first part the author analyses the structure of the presented world in context of his stylization on a photograph. While putting stress on Brodsky's "photographic seeing" the author pays attention to lighting, colors, geometry and fragmentary nature of the presented world.

The results of bringing the meanings of the visual work of art upon the literary work are examined in the second part of the article. The author points on such qualities of a photo-text as: disruption of the temporal-spatial structure of the presented world which is a consequence of a priori elegiac nature of photography; questioning the fictional character of the poem and introducing metonymic meanings on the place of metaphorical ones (as a result of the documentary character of photography); bringing in, implied by photography, notions associated with passing, death and immortality.