

## ИМПЕРСКАЯ ТЕМА И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОДТЕКСТЫ В ПОЭЗИИ И. А. БРОДСКОГО: ОБРАЗ ОПЕРНОГО ТЕАТРА

*В статье рассматриваются ключевые репрезентации имперской темы в поэзии И. А. Бродского: образ оперного театра, акустический фон города, мотив изгнанничества и пр. Особое внимание уделено интерпретации ряда наиболее показательных стихотворных текстов: «В Англии», «Развивая Платона», «Литовский ноктюрн» и др. Делается вывод о принципиальном значении музыкальных подтекстов для художественного воплощения имперской темы в творчестве И. А. Бродского.*

*Ключевые слова: художественный образ, имперская тема, категория пространства, образ города, образ оперного театра, подтекст, Бродский.*

А. А. Egorov

## IMPERIAL TOPIC AND MUSICAL UNDERLYING MESSAGES IN THE POETRY OF J. A. BRODSKY: IMAGE OF AN OPERA HOUSE

*The article considers the key representations of the imperial topic in the poetry by J. A. Brodsky: an image of an Opera House, acoustic background of a city, the theme of exile, etc. The special attention is paid to the interpretation of the most significant poetic texts: "In England", "Developing Plato", «Lithuanian Nocturne» and others. The author of the article concludes that there is fundamental importance of musical underlying messages for artistic expression of imperial topic in the creative work of J. A. Brodsky.*

*Key words: artistic image, imperial topic, category of space, image of a city, image of an Opera House, underlying message, Brodsky.*

Значению музыки в творчестве И. А. Бродского, прежде всего, вопросам влияния музыкальных форм на поэтику, выявлению и интерпретации соответствующих подтекстов в художественных произведениях, посвящено множество специальных исследований. На различные аспекты музыкальной проблематики обращено внимание уже в первой монографии о И. А. Бродском. В частности, рассматривается антонимическая пара «Пение — Молчание», элементы которой соотнесены с отдельными философскими категориями [9]. Генезису некоторых музыкальных образов в творчестве И. А. Бродского посвящены статьи Б. А. Каца. Автором подчеркнута мысль о принципиальной многозначности музыкальной образности как неотъемлемой составляющей творческого наследия поэта [6; 7]. Около двадцати отдельных публикаций Е. А. Петрушанской объединены в книгу «Музыкальный мир Иосифа Бродского» [10].

Не смотря на то, что и имперской теме в лирике И. А. Бродского посвящены специальные работы (А. Ф. Измайлова [4], Р. Р. Измайлова [5], А. Г. Разумовской [13] и др.), музыкально-урбанистическая проблематика творчества И. А. Бродского до сих пор остается практически не изученной.

Одна из составляющих музыкального мира И. А. Бродского — художественные образы, связанные с пением. При этом пение представлено в творчестве поэта обширным комплексом мотивов. Мотивы пения прослеживаются на протяжении всего творческого пути И. А. Бродского. Этим объясняются их разнообразие и полисемантическая вариативность: исполнение вокального произведения, пение хором, исполнение популярных песен, пение птиц, насекомых, подражание голоса музыкальному инструменту, предмет разговора, возвышенной беседы, отражение акустических примет города.

«Для <...> поэтики <И. А. Бродского. — А. Е.> важен не столько образ Империи, сколько образ Города», — конкретизирует И. И. Ковалёва [8, с. 39]. При этом следует учитывать избирательное отношение поэта к тем или иным городам, которые на определенном историческом этапе могли быть частями имперских государств.

Так Италия, прежде всего, связывалась в сознании поэта с классической Римской империей, ненавистной автору деспотией, свойственной ей в прошлом. В то же время в «Римских элегиях» (1981) прямо говорится о том, насколько хорошо чувствует себя в ней лирический герой И. А. Бродского: «Обними чистый воздух» [3, с. 69], «я / благодарен за все» [3, с. 71], «Я был в Риме. Был залит светом. Так, / как только может мечтать обломок!» [3, с. 72]. Одно дело — знание исторических реалий прошлого, и совсем другое — непосредственная встреча с городом настоящего, которая в значительной степени определяет переоценку отношения к Риму как к имперскому городу. В этом плане показательным является снижение И. А. Бродским традиционной имперской символики Древнего Рима, в которой теперь прослеживается нечто уютно-домашнее, кошачье: «смотрят вверх <...> сосцы волчицы, / накормившей Рема и Ромула и уснувшей» [3, с. 71]. Остатки древней цивилизации становятся материалом для неожиданных сравнений, дающихся больше в ироническом, нежели серьезном ключе: «я, прячущий во рту / развалины почище Парфенона» («В Озерном краю», 1972) [2, с. 336].

Эта переоценка прослеживается на примерах и других стран, которые не могут оставаться «до сих пор Империей» («В Англии», 1977) [3, с. 47]. Но, прежде всего, в ключе такой интерпретации выделяются несколько итальянских городов: Рим, Венеция, Флоренция.

Эти города несут в себе приметы незабываемого, вошедшего в плоть сознания поэта Ленинграда. В своих стихотворениях И. А. Бродский создает как бы обобщенный город, желаемую идиллию. В них мы узнаем Петербург: через прослеживаемый в тексте принцип воды (Венеция), через архитектурные параллели (Рим). В интервью Е. Б. Рейну И. А. Бродский объясняет, почему он чувствует себя в Италии как дома, перечисляя элементы архитектуры: «Языка я не знал, и тем не менее я чувствовал себя в куда большей степени дома (это было зимой), нежели в Лондоне или в тех же самых Штатах, все-таки в некоторой степени зная язык. И какое-то время меня это донимало, пока мне не пришло в голову, что обстоятельствами, вызывающими это чувство, являются фасады, статуи, лепнина и т. д. Просто вот все это и был язык» [1, с. 432].

Обязательная примета таких городов, их устойчивая доминанта — оперный театр. Вводя его в архитектурный ряд города, поэт обозначает другую важную его составляющую — звуковую. Звуковой фон при этом может вызывать ассоциации с услышанным в театре оперным пением: «Там в воздухе висят обрывки старых арий» («Пятая годовщина», 1977) [3, с. 41]. При этом важно не столько то, что Италия —

alma mater оперной музыки, сколько частые посещения И. А. Бродским Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде до вынужденной эмиграции и оперного театра а-ля Фениче в Венеции после. В «Новом Жюль Верне» (1976) постановка знаменитого оперного театра дается как объект возвышенной беседы в ряду философских тем для разговора: «Обсуждали начатую вчера / тему бессмертья, «Мысли» Паскаля, последнюю вещь в «Ля Скала»» [3, с. 27].

В «Венецианских строфах» (1982) при описании наступления ночи в Венеции, несмотря на то, что речь заходит о времени, конкретнее — смене времени суток, мы больше наблюдаем развернутый ряд пространственных, но не темпоральных экспонент: «меркнут люстры в опере <...> смолкают оркестры. Город сродни попытке / воздуха удержать ноту от тишины, / и дворцы стоят, как сдвинутые поппиты, / плохо освещены /. Только фальцет звезды меж телеграфных линий <...> вода аплодирует, и набережная — как иней, / осевший на до-ре-ми» [3, с. 63]. И образы, связанные с пением, указывают здесь на погружающиеся в сумрак здания, город, сияющую высоко в небе звезду, колеблющуюся поверхность воды.

Я хотел бы жить, Фортунатус, в городе, где река  
<...> впадала в залив, растопырив пальцы,  
как Шопен, никому не показывавший кулака.  
Чтобы там была Опера, и чтоб в ней ветеран-  
тенор исправно пел арию Марио по вечерам;  
чтоб Тиран ему аплодировал в ложе, а я в партере  
бормотал бы, сжав зубы от ненависти: «баран».  
(«Развивая Платона», 1976) [3, с. 9].

Пение тенора здесь выступает как собственно исполнение вокального произведения, но при этом его семантика несколько осложнена. Оперный театр как одна из примет родного города не только называется, но и частично изображается изнутри («ложе», «партер»). «Ветеран-тенор», то есть исполнитель, часто выступавший на сцене, и упоминание арии Марио отсылают нас к «Тоске» Джакомо Пуччини, одной из наиболее репертуарных опер. Академическое пение, сам его процесс, не становится объектом описания. Здесь важно не столько пение, сколько то, что оно «исправно», его частотность, то, что это часть ненавистной лирическому герою системы, форма тавтологии, в «Стихах о зимней кампании 1980-го года» названная «арией попугая» [3, с. 60]. Поэтому «тенор в опере тем и сладок, / что исчезает навек в кулисах» («Римские элегии») [3, с. 67]. Однако следует помнить, что наряду с «растопырившей пальцы» рекой, все это является одной из составляющих дорогой для поэта мечты-воспоминания.

Это не означает, что И. А. Бродский изменил свое отношение к империи как таковой. В ряде стихотворений, связанных с присущей ей атрибутикой, он последовательно воспроизводит черты деспотии с ее «перспективами плена» («В Англии») [3, с. 47]. Ярким примером может послужить написанное еще до высылки за границу стихотворение «Письма римскому другу» (1972): «Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря. // И от Цезаря далеко и от вьюги. / Лебезить не нужно, трусить, торопиться. / Говоришь, что все заместники — ворюги? / Но ворюга мне милей, чем кровопийца» [2, с. 327].

Характеристики тоталитарного государства проходят и через весь текст открывающего цикл «К Урании» «Литовского ноктюна» (1973–1983).

Поздний вечер в Империи <...>  
В полночь всякая речь  
обретает ухватки слепца <...>  
В паутине углов  
микрофоны спецслужбы в квартире певца  
пишут скрежет матраца и всплески мотива  
общей песни без слов [2, с. 32].

Подслушивающие устройства, заглушаемые работающим радио, наряду с прочими проявлениями нетерпимости, по мысли поэта, и объясняют «откуда вся жизнь как нетвердая честная фраза / на пути к запятой» [2, с. 33] (видимо, речь о запятой в двусмысленном высказывании «казнить нельзя помиловать» — о дамокловом мече, нависшем над свободно творящей личностью).

И. А. Бродский нередко прибегает к определению «певец» по отношению к поэтам. Такая персонифицированная ипостась пения проявляется, как правило, в стихотворениях, где рассказывается о городах, связанных с именами поэтов, притесняемых или бывших изгнанниками, как и сам И. А. Бродский.

Я — в Риме,  
где светит солнце! <...>  
я счастлив в этой колыбели  
Муз, Права, Граций,  
где Назо и Вергилий пели,  
вещал Гораций.  
(«Пьяцца Маттеи», 1981) [2, с. 56].

В этом отношении показательно суждение И. А. Бродского из его эссе «Поэзия как форма сопротивления реальности» (1989): «У каждого крупного поэта есть свой собственный, внутренний, идеосинкратический ландшафт, на фоне которого в его сознании — или, если угодно, в подсознании — звучит его голос» [11, с. 279].

Неотделимая связь поэта-певца и города прослеживается еще в раннем творчестве И. А. Бродского, например, в «Рождественском романсе» (1962), посвященному Евгению Рейну: «Плывет в тоске необъяснимой / певец печальный по столице» [2, с. 115].

«Урбанистические пристрастия поэта очевидны», что позволяет рассматривать И. А. Бродского «как поэта сугубо городского» (Разумовская А. Г.) [13, с. 29]. Этим объясняется глубокий трагизм судьбы поэта, вынужденного навсегда оставить родной город.

Оторванностью от родного города, где остались родные и близкие поэту люди, объясняется смена античных двойников в зрелом творчестве И. А. Бродского. Если раньше это были Орфей и Тезей, то сейчас Улисс. Отсюда и образ оставленного отцом Телемака («Расти большой, мой Телемак, расти» [2, 333]). Причем важна вторая ипостась имени Одиссея — «Никто». Уход от образа Орфея подчеркивает безразлично-холодный характер «Урании».

Космическая природа музыки астрономии (музы пространства) задает в книге «Урания» (1987) лейтмотивность мысли о безграничности пространства, в котором объединяется земное (стихия воздуха) и небесное (пространство галактик). Воздух, являясь важнейшей стихией Урании, обеспечивает возможность физического существования голоса, устной речи, пения, позволяет звуку отделиться от своего источника («Но, устремляясь ввысь, / звук скидывает балласт» — «Полдень в комнате», 1974–1975 [3, с. 19]), некоторое время существовать от него отдельно, обрести собственную «плоть» («голос вещь» — «Посвящается стулу», 1987 [3, 13]). Посредством голоса человек способен охватить пространство, его физической оболочке не подвластное, подняться «выше ели» («Эклога 5-я», 1981) [3, с. 79]. «В стихотворении <...> и в музыке, — отмечает в одном из интервью сам И. А. Бродский: — звук и его эхо. Вот это-то мне и нравится, нравится видеть, как далеко может разнестись эхо. Оно может привести вас к звуку, подлинному звуку» [1, с. 344].

Только звук отделяться способен от тел, / вроде призрака, Томас.  
Сиротство / звука, Томас, есть речь! [3, с. 37].

<...> что-то вроде мольбы за весь мир  
раздается в потемках: бубнящий, глухой, невеселый  
звук плывет над селеньями в сторону Куршской косы. [3, с. 38].

При этом если речь идет о пении, звук, принявший наивысшую из возможных для него форм поэтически прекрасного, не воспринимается чем-то ущербным. «Я думаю, — продолжает свои размышления И. А. Бродский, — что нота, которую берет поэт, звук, который он пропевает, в музыкальном смысле, и та высокая нота, которую он может взять, оправдывает его во всем» [1, с. 24], «Что подвигло меня к сочинению стихов, это определенное представление о гармонии, о звуке <...>» [1, с. 222].

Имперским коннотациям оперного пения в творчестве И. А. Бродского резко противопоставлена трогательная наивность детского хора, звучащего вне города. Это обстоятельство особенно важно отметить, так как в исследовательской литературе сложилось представление о том, что на уровне плана содержания мотив хорового пения в текстах И. А. Бродского — это всегда нечто негативное, свойственное не отчужденной творческой личности, а легко управляемым массам. Именно в таком ключе принято объяснять следующие формулы: «Моя песня была лишена мотива / но зато ее хором не спеть» («Я всегда твердил, что судьба — игра...», 1971) [2, с. 316], «всплески мотива / общей песни без слов» («Литовский ноктюрн») [3, с. 32]. В стихотворении «Проплывают облака» (1961) беззаботные детские голоса, звенящие над деревьями, летающие между листьев, по-мальчишески дрожащие, заставляют лирического героя по-иному взглянуть на мир, на какое-то время предаться счастливому, даже катарсическому чувству.

Слышишь ли, слышишь ли ты в роще детское пение,  
над серебряными деревьями звенящие, звенящие голоса,  
в сумеречном воздухе пропадающие, затихающие постепенно <...>  
Слышишь ли ты голоса, видишь ли <...> маленькие ладони <...>  
это дети поют и поют, черные ветви шумят,

голоса взлетают между листьев, между стволов неясных,  
в сумеречном воздухе их не обнять, не вернуть назад. <...>  
«Проплывают облака...» — это дети поют ночью, ночью,  
от травы до вершин все — биение, все — дрожание голосов.  
<...> смотреть все вверх, только плакать и петь  
и не знать утрат. <...>

только плакать и петь, только плакать и петь, только жить. [2, с. 149—150].

Здесь, через образы роши, детей прочитывается и реминисценция на пушкинское «... Вновь я посетил» (1835): «Теперь младая роща разрослась <...> кусты теснятся / Под сенью их как дети <...> Здравствуй, племя / Младое, незнакомое!» [12, с. 314]. Скрытая цитация объясняет, какие утраты так жаждет «не знать» лирический герой: «не я / Увижу твой могучий поздний возраст, / Когда перерастешь моих знакомцев / И старую главу их заслонишь / От глаз прохожего» [12, с. 314]. Семантика детского хора при этом не имеет ничего общего с категориями массовости, утраты собственной индивидуальности. Здесь, это символ обновления, смены поколений и вместе с тем — форма беззаботно-счастливого созерцания мира.

Итак, пение как одна из ипостасей поэтической речи (в «вокальном» ее разрешении) — активно работающий концепт в интерпретации своеобразных черт поэтической картины мира И. А. Бродского. Образы пения заключают в текстах поэта ключевые представления И. А. Бродского о свободно мыслящей личности, «тавтологии» деспотизма, городе-«доме» как идеальном, но навсегда утраченном, месте на земле.

### Литература

1. Бродский И. А. Книга интервью / Сост. В. П. Полухина. М.: Захаров, 2008.
2. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. Т. 1.
3. Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. Т. 2.
4. Измайлов А. Ф. Стихами Бродского звучит в нас Ленинград. СПб.: ООО «Полиграф», 2011.
5. Измайлов Р. Р. Хронос и Топос: поэтический мир И. Бродского. Саратов: Научная книга, 2010.
6. Кац Б. А. «Простая гамма» в стихах Иосифа Бродского // Музыкальная академия. 1998. № 3/4. С. 427–435.
7. Кац Б. А. Фоно на пиру Мнемозины: к генезису поэтического образа рояля у Иосифа Бродского // Звезда. 1995. № 11. С. 161–166.
8. Ковалева И. И. На пиру Мнемозины // Бродский И. А. Кентавры. Античные сюжеты. СПб., 2001. С. 5–59.
9. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: Звезда, 2007.
10. Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2007.
11. Полухина В. П. Бродский о современниках // Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 275–285.
12. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Наука, 1977. Т. 3.
13. Разумовская А. Г. И. Бродский: метафизика сада. Псков, ПГПУ. 2005.