

# СИНТЕТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ



УДК 821.161.1-1(Бродский И.). DOI 10.51762/1FK-2023-28-01-10. ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445  
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.1

## ДЖАЗОВЫЕ СТРАТЕГИИ В «ИЮЛЬСКОМ ИНТЕРМЕЦЦО» И. БРОДСКОГО

**Богданова О. В.**

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
(Санкт-Петербург, Россия)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6007-7657>

**Баранова Т. Н.**

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
(Санкт-Петербург, Россия)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0516-2773>

*А н н о т а ц и я .* Цель исследования – проанализировать поэтический цикл Иосифа Бродского «Июльское интермеццо» (1961), выявить особенности джазовых стратегий «большого» стихотворного текста и его слагаемых, осознать связь цикла с музыкальной природой и проследить художественно-смысловые функции избранных поэтом приемов. Основными методами, применяемыми в процессе исследования, избраны культурно-исторический и структурно-семантический, а также интертекстуальный, вбирающий в себя диалог между текстами поэтическими и музыкальными. Результатом работы стали аналитическое осознание джазовых стратегий Бродского в процессе создания сложного жанрового образования на стыке музыки и поэзии, их смысловая интерпретация, осмысление процесса адаптации музыкальных практик в пространстве стихотворного текста. Продемонстрировано, какие средства и приемы обеспечивали апелляцию Бродского к канонам джазовой импровизации, каков механизм переноса ритма и мелодики джазовых пьес на поэтическое новообразование. Показано, как развивается (джазово варьируется) тема любви в текстах «В письме на Юг» и в «Пьесе с двумя паузами для сакс-баритона», как природа «большого стихотворения», к которому тяготел Бродский начала 1960-х годов, способствовала реализации творческих поисков поэта. Установлено, что на фоне иных музыкальных жанров (романс, вальс, песня, интермеццо, зафиксированных уже в названиях стихотворений цикла) в текстах «В письме на Юг» и в «Пьесе с двумя паузами для сакс-баритона» музыкальная «поэтика» стиха тяготеет к вариативно-импровизационной динамике джаза, к свободе его ритма и движения.

*К л ю ч е в ы е с л о в а :* И. Бродский; «Июльское интермеццо»; джазовые стратегии; интертекст; музыкальные выразительные средства

*Д л я ц и т и р о в а н и я :* Богданова, О. В. Джазовые стратегии в «Июльском интермеццо» И. Бродского / О. В. Богданова, Т. Н. Баранова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2023. – Т. 28, № 1. – С. 97–108. – DOI: 10.51762/1FK-2023-28-01-09.

*Б л а г о д а р н о с т и :* исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 22-28-01671 Иосиф Бродский в мировой культуре. История и современность отечественных и зарубежных рецепций и интерпретаций).

## JAZZ STRATEGIES IN THE “JULY INTERMEZZO” BY J. BRODSKY

Olga V. Bogdanova

A. I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6007-7657>

Tatiana N. Baranova

A. I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0516-2773>

*Abstract.* The aim of the study is to analyze Joseph Brodsky’s poetic cycle “July Intermezzo” (1961), to identify the peculiarities of jazz strategies of the “big” poetic text and its components, to realize the connection between the cycle and the musical nature and to trace the artistic and semantic functions of the techniques chosen by the poet. The main methods used in the research process are cultural-historical and structural-semantic, as well as intertextual, presupposing the study of the dialogue between poetic and musical texts. The result of the work includes an analytical awareness of Brodsky’s jazz strategies in the process of creating a complex genre entity at the junction of music and poetry and their semantic interpretation, and comprehension of the process of adapting musical practices in the space of poetic text. It is demonstrated what means and techniques Brodsky used to appeal to the canons of jazz improvisation, and what mechanism of transfer of the rhythm and melody of jazz pieces to new poetic texts were employed. It is also shown how the theme of love develops in the texts “In a Letter to the South” and in “A Play with Two Pauses for a Sax-Baritone”, and how the nature of the “big poem”, to which Brodsky was attracted in the early 1960s, contributed to the realization of the poet’s creative search. It has been found by the authors of the article that against the background of other musical genres (romance, waltz, song, intermezzo, already recorded in the titles of the poems of the cycle), in the texts “In a Letter to the South” and in “A Piece with Two Pauses for a Sax-Baritone”, the musical “poetics” of the verse tends to the variative-improvisational dynamics of jazz and to freedom of its rhythm and movement.

*Key words:* J. Brodsky; “July Intermezzo”; jazz strategies; intertext; music expressive means

*For citation:* Bogdanova, O. V., Baranova, T. N. (2023). Jazz Strategies in the “July Intermezzo” by J. Brodsky. In *Philological Class*. Vol. 28. No. 1, pp. 97–108. DOI: [10.51762/1FK-2023-28-01-09](https://doi.org/10.51762/1FK-2023-28-01-09).

*Acknowledgements:* The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation (project No. 22-28-01671 “Joseph Brodsky in World Culture. History and Modernity of Domestic and Foreign Receptions and Interpretations”).

### Введение

Стихотворения Иосифа Бродского, входящие в поэтический цикл «Июльское интермеццо», были написаны в «июне-августе» 1961 года [Куллэ 1998; Гордин 2010; Полухина 2008; Лосев 2008]. Между тем в единый цикл стихотворения оказались объединены не сразу. В сборнике «Стихотворения и поэмы» 1965 года [Бродский 1965], составленном без участия Бродского, из «Интермеццо» присутствуют только три стихотворения – «Воротишься на родину...», «Проплывают облака» и «Романс», причем их принадлежность к некоему поэтическому единству не обозначена. В сборнике «Остановка в пустыне» (1970) [Бродский 1970] некое сближение стихотворений означено в

предисловии упоминанием «Августовского интермеццо» [Н 1970: 13], но в сборник включены лишь два стихотворения будущего цикла – «Воротишься на родину...» и «Проплывают облака». В единое целое в окончательном виде цикл сложился «едва ли не двадцать лет спустя после его написания» [Нестеров 2001: 124].

По мнению специалистов, в начале 1960-х годов Бродский активно экспериментировал со стихотворными метрами, в его поэзии происходило зарождение особого жанра, так называемого «большого стихотворения» [термин введен Я. А. Гординым; Гордин 2010: 145–146; см. также: Шерр 2002; Чевтаев 2006; Ахапкин 2002; Азаренков 2017; Богданова 2022b; и

др.]. По словам Л. Лосева, тогда «юный Бродский словно бы выталкивал “чистую лирику” из своего поэтического обихода», «он предпочитал разворачивать скромный лирический сюжет в поэму, перегруженную барочными описаниями <...>» [Лосев 2008: 267]. Среди таких текстов могут быть названы «Петербургский роман», «Гость», «Шествие» (все созданы в 1961), в том числе и «Июльское интермеццо». Фактически Бродский искал новые формы так называемой современной поэмы, вырабатывал особые стратегии поэтической наррации, опробовал приемы «сквозной драматургии» [Нестеров 2001; Азаренков 2017; Петрушанская 2022; Богданова 2022b].

По мнению В. Куллэ, наиболее выразительной чертой поэтических текстов Бродского этого периода стала музыкальность стиха. «Для Бродского, поэта “мелического начала”, самым страшным злом в эти годы кажется “метрическая банальность”» [Куллэ 2001: 287]. Поэт стремится уйти от «банальных» ритма и рифмы, потому, по утверждению Л. Лосева, стихотворение Бродского той поры «начина[ю]т казаться текстом романса и прос[я]т струнного аккомпанемента» [Лосев 2008: 268]. Именно к этому и направлен цикл «Июльское интермеццо», созданный как небольшая самостоятельная и цельная инструментальная пьеса, точнее – совокупность поэтических текстов циклического характера, стихотворных этюдов, ориентированных на звуковую мелодичность и музыкальность, на ритм и звуки узнаваемых инструментальных пьес и композиций.

Те немногие критики, которые, по сути, попутно касаются «Июльского интермеццо» (речь идет о цикле, не об отдельном стихотворении) [Нестеров 2001: 124–131; Петрушанская 2022; Шемякина 2012; Азаренков 2017], делают акцент преимущественно на ритмико-звуковом аспекте [см. наиболее детально о музыкальной составляющей поэзии Бродского: Петрушанская 2022; Кац 1995; Кац 1998; Платек 2003]. Однако не менее важно обратиться к смысловому потенциалу всего циклического текста, проследить содержательный уровень смысловых взаимопроекций его отдельных стихов, осознать, насколько действенны джазовые стратегии в ранней поэзии Бродского.

В силу ограниченности объема статьи откажемся от углубленной реферативности и в малой степени коснемся стихотворения «Июльское интермеццо», ранее рассматриваемого критикой [Кац 1998; Нестеров 2001; Платек 2003; Шемякина 2012; Азаренков 2017; Петрушанская 2022], но остановимся на двух других текстах интермеццо-цикла – «В письме на Юг» и «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона», в которых особенно отчетливо прослеживаются черты «поэтической вариации» джазовых композиций, ощущается влияние ритмико-композиционных паттернов джаза, которым, как известно, Бродский увлекался с юных лет и оставался его поклонником в продолжение всей жизни.

#### **«В письме на Юг»: подступы к джазовому претексту**

Стихотворение, которое открывает цикл «Июльское интермеццо», – «В письме на Юг» – построено в форме эпистолярного послания, оформлено в виде обращения-письма к близкому другу, которому и посвящено стихотворение: в перитекст вынесена дедикация «Г. И. Гинзбургу-Воскову» [Бродский 1998: 68].

Именно с диалогической формы – обращения «Ты...» – и начинается лирическое повествование:

Ты уехал на Юг, а здесь настали теплые дни,  
нагревается мост, ровно плещет вода, пыль  
витает,  
я теперь прохожу в переулке, все в тени, все в  
тени, все в тени,  
и вблизи надо мной твой пустой самолет про-  
летает.

[Бродский 1998: 68]

Первая же строка стихотворения задает смысловой контраст через противительный союз «а», который формирует антитезу: ты уехал, а я остался. Затекустовое «а я...» словесно не эксплицировано, но вскоре будет закреплено в молении «Помоги мне не быть, помоги мне не быть здесь одним» [Бродский 1998: 68]. То есть расставание героев, как видно, обрекает лирического персонажа на одиночество. Сопутствующий герою пик июньской жары усиливает исходный контраст противопоставлением света и тени. Троекратное «все

в тени, все в тени, все в тени» акцентирует не только тeneвую прохладу, но и состояние героя, оказавшегося в одиночестве без друга (тенева сторона жизни).

Диалогическая форма стиха, открывающая лирическое повествование (именно повествование, которое на уровне эпистолярного дискурса актуализировано короткими, информативно-описательными, простыми, нераспространенными предложениями «нагревается мост, ровно плещет вода, пыль витает» [Бродский 1998: 68]), не выдержана в продолжении стихотворения. Уже во второй строфе лирический герой от обращения к другу, адресату дедикации, переходит к обращению-молению к Господу (троекратное «Господи... помоги», «Господи... нужно помочь», «Господи... помоги» [Бродский 1998: 68]). Причем внутри молитвы вновь обозначен контраст: «я дурной человек, но [Ты, он]...» [Бродский 1998: 68] – другие («а теперь здесь другой» [Бродский 1998: 69]). Контраст не столько противопоставляет героев-друзей, сколько аккумулирует степень одиночества лирического героя, который в целом мире оказывается «иным» (почти звуковая анаграмма: «дурной // другой»).

Обратим внимание, что стихотворение Бродского называется не «Письмо на Юг» или «Письмо Г. И. Гинзбургу-Воскову», но «В письме на Юг», то есть падежная парадигма названия скорректирована, представлена в косвенном падежном оформлении. Такой повествовательный ракурс позволяет поэту после обращения к другу («Ты...») и вслед за молитвой к Господу («Господи...») погрузиться в себя, в эпистолярной форме донести до близкого человека страх и боль, которые преследуют лирического героя. «Господи, я боюсь за него... // Так боюсь за себя...» [Бродский 1998: 68]. Структурно уподобленные речевые обороты подчеркивают глубину искренности, с которой «исповедуется» лирический персонаж (другу, как себе).

Надо заметить, что вся третья строфа, в которой осуществляется переход во внутренний мир героя, построена по аналогии с первой строфой, с обращением к другу: она вновь включает в себя короткие (в данном случае преимущественно номинативные) предложения:

<...> Настали теплые дни, так тепло,  
пригородные пляжи, желтые паруса посреди  
залива,  
теплый лязг трамваев, воздух в листьях, на той  
стороне светло,  
я прохожу в тени, вижу воду, почти счастливый  
[Бродский 1998: 68]

– и поддерживается вновь упоминанием тени (природной и метафорической). Формальные аналогии указывают на духовную и душевную близость лирических персонажей.

Структурное подобие первой и третьей строф подчеркивает разность медитативных сфер. Диалогическая стратегия лирической эпистолярной наррации сменяется монологической, нарратив описания-рассказа вытесняется исповедальным.

Внешний пейзаж:

Из распахнутых окон телефоны звенят,  
и квартиры шумят, и деревья листвою полны  
<...>  
ровно плещет вода, на балконах цветы цветут,  
вот горячей листвою над каналом каштан шумит  
[Бродский 1998: 68],

– сменяется внутренним пейзажем:

С каждым днем за спиной все плотней  
закрываются окна оставленных лет,  
кто-то смотрит вослед – за стеклом, все глядит  
холодней,  
впереди, кроме улиц твоих, никого, ничего уже  
нет,  
как поверить, что ты проживешь еще столько  
же дней.  
[Бродский 1998: 68]

В данном случае местоименная форма «ты» ориентирована уже не на адресата-друга, но обращена к себе, становится знаком/сигналом внутреннего «диалога» с самим собой.

Реальное (физическое) отсутствие улетевшего на юг товарища, о котором шла речь в первой строфе, в третьей сменяется чувством обостренного внутреннего одиночества, достигающего метафорических пределов и ирреальной сущности. Реальные «распахнутые окна» квартир вытесняются метафорически-





перевоплощается в мистический образ вне(над)земного пространства.

Если в ходе письма к другу у лирического героя было понимание, что «жизнь – только утренний свет, только сердца уверенный стук» [Бродский 1998: 69], то к финалу эпистолярного признания-исповеди нагнетается ощущение «последнего часа»:

добрый день, моя смерть, добрый день,  
добрый день, добрый день  
[Бродский 1998: 69].

Примирительная форма обращения «добрый день», повторенная четырежды, свидетельствует о готовности лирического героя к уходу – о прощании с прошлым и покорности приятия будущего («до последнего часа» [Бродский 1998: 69]), о решимости оставить «минувшие лета» и принять «вечные времена» [Бродский 1998: 69].

Применительно к мотиву смерти следует заметить, что речь у Бродского идет именно о смерти, а не смертности, как пишет В. Куллэ [Куллэ 1998: 288]. Лирический герой переживает острое ощущение смерти, а не рефлексировать по поводу людской смертности. Потому наблюдение исследователя: «Стихотворение построено на перевернутости, некоем изъёме миропорядка: друг уехал на Юг, но находится сейчас в ледяных горах, а здесь, на Севере, “настали теплые дни”. Эта неправильность заставляет поэта по-иному взглянуть на привычное соотношение жизни и смерти и приводит в итоге к неожиданному рефрену “добрый день, моя смерть, добрый день...”» [Куллэ 1998: 288] – на наш взгляд, чрезмерно прямолинейно и слишком обще.

Музыкальность стиха, о которой может идти речь в тексте стихотворения «В письме на Юг», позволяет Бродскому словно бы на уровне мелодического «припева», повтора, рефрена («Господи... Господи... Господи...»), «Прощайте – простить», «все чаще, все чаще», «только – только», «никогда... никогда... никогда...» и др. [Бродский 1998: 68–69]) создать впечатление-ощущение музыкальных ритмов, музыкальных возвращений-рондо, структурного мелодического обрамления, «закольцовывания» поэтического текста. Подобно тому, как в музыкальном произведении

мелодия развивается и, достигнув крещендо, возвращается, повторяется и формирует единое звуковое пространство с нижними тониками и высокими доминантами, так и поэтическое стихотворное целое Бродского охватывается разным (но единым) ритмическим строем, для которого характерны чередование коротких и длинных фраз, ритмические перебои, анжамбеманы, повторы-паузы, звуковая пульсация с чередованием открытых и закрытых, высоких и низких гласных (о, а // и, е), шипящих («каштан шумит», «прощайте / прожил» и др.) или сонорных и звонких согласных («добрый день, моя смерть...» и др.).

Нерегулярный трехслого́вый дольник, использованный Бродским в стихотворении «В письме на Юг», с одной стороны, в рамках литературной стратегии позволяет строке быть эпически (повествовательно) растянутой, развернутой, имитируя эпистолярную логику письма и движение письменной речи, с другой – в рамках музыкальной стратегии растечься, «распеться» в мелодичном тре(х) звучии (почти терции), открывающем (в сравнении с двухчастными размерами) возможность мелодической напевности и звуковой длительности поэтической строки.

«В письме на Юг» – только первое стихотворение тогда еще не контурированного цикла «Июльское интермеццо». Потому трудно со всей определенностью сказать, на какой музыкальный жанр ориентировался (намеревался ориентироваться) Бродский в тексте «В письме на Юг». Так, Е. М. Петрушанская сочла «длинную строку» стихотворения напоминающей «молитву» и «одновременно “туристскую” песню» (хотя подобное соположение и странно) [Петрушанская 2022: 179]. Нам же представляется, что можно согласиться с исследователями в том, что скорее всего это была уже около-джазовая преформа [Богданова 2022а], джазовый музыкальный претекст, который найдет свое развитие в последующих стихотворениях цикла «Июльское интермеццо» и получит свою «терминологическую» экспликацию в «Пьесе с двумя паузами для сакс-баритона».

**«Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона»: джазовый композиционный рисунок**

В «Пьесе с двумя паузами для сакс-баритона» принадлежность к джазовым вариациям маркирована уже ее жанровым обозначением. Стихотворение названо пьесой, обозначена ее джазовая природа и означена ее структура (1+1+1). Пьеса-стихотворение Бродского трехчастна и состоит из двух «концевых» пауз (начало и конец), которые окольцовывают голос соло и тем выдвигают его в композиционный центр.

Пауза в джазе (как и в музыке в целом [см. об этом: Музыкальная энциклопедия 1973–1982]) представляет собой так называемый «момент тишины». Однако джазовая тишина – это не ожидаемое отсутствие звука, но часть композиции, которая подготавливает сольную партию тем, что успокаивает (музыкальный термин) подводящую мелодию в ожидании будущей кульминации. Джаз-исполнители с помощью пауз своеобразно подчеркивают наиболее существенные и важные моменты (акценты) музыкальной композиции, введением «паузы», «тишины» затемняют (музыкальный термин) предшествующие мелодические ходы с целью акцентуации доминантного мотива (голоса). Именно этой джазовой стратегии и придерживается Бродский: прежде чем достичь центральной мелодии пьесы-стиха, он отыгрывает в тексте «паузу», перед эмоциональной кульминацией обеспечивает момент «тишины».

Обе паузы Бродского – зачинная и концевая – созданы в поэтическом тексте посредством мотива тишины. В рамках стихотворного текста они создаются визуализированным образом-деталью затихающего ночного города.

Первая пауза начинается с угасания последних полнощных звуков:

Металлический зов в полночь  
слетает с Петропавловского собора,  
из распахнутых окон в переулках  
мелодически звякают деревянные часы ком-  
нат,  
в радиоприемниках звучат гимны.  
Все стихает  
[Бродский 1998: 71–72].

Пауза («Все стихает») формируется троекратным замиранием (музыкальный термин) – замиранием звуков городских часов на Петропавловке, настенных маятниковых часов в пространстве квартиры и заключительных аккордов гимна СССР, с которым в полночь (до шести часов утра) прекращалось советское радиовещание по всей стране. Троекратное замирание у Бродского проходит все ступени пространственного локуса – страна, город, квартира. «Все стихает», даже «Ровный шепот девушек в подворотнях / стихает» [Бродский 1998: 72], возникает «пауза», воцаряется тишина.

Ты стоишь на мосту и слышишь,  
как стихает, и меркнет, и гаснет  
целый город  
[Бродский 1998: 72].

В джазе момент «тишины» нередко квалифицируется как момент «затемнения», «угасания». И Бродский едва ли не профессионально следует жанровой логике:

Ночь приносит  
из теплого темно-синего мрака  
желтые квадратики окон  
и мерцанье канала.

Затемнение подчеркнуто аудиально и визуально, во-первых, звукописью «Ночь... из теплого темно-синего мрака» (ч-т-с-м-к-р) и, во-вторых, колористически (первая же возникающая зрительная ассоциация – «Звездная ночь» Ван Гога с характерным смещением темно-синего и желтого).

Пауза приостанавливает ритм пьесы, «затормаживает» движение, но она же подготавливает и центральную ноту кульминации – тему/мотив любви: «...и любовники в июле спокойны...».

В пространстве стихотворно-джазового текста актуализируется сквозная тема всего цикла «Июльское интермеццо» – как становится ясно, тема любви пронизывает всю поэтическую нарратацию: любовь – июль – покой. Бродский вырисовывает ситуацию, когда ничто не мешает любви, не грозит ей тревогами – «любовники спокойны».

Но джазовый паттерн вариативности и смены тональных регистров должен вывести пьесу (в том числе поэтическую пьесу Бродского) на иной уровень, достичь ускорения (музыкальный термин).

Играй, играй, Диззи Гиллеспи,  
Джерри Маллиган и Ширинг, Ширинг,  
в белых платьях, все вы там в белых платьях  
и в белых рубашках  
на сорок второй и семьдесят второй улице,  
там, за темным океаном, среди деревьев,  
над которыми с зажженными бортовыми ог-  
нями  
летят самолеты,  
за океаном  
[Бродский 1998: 72].

Выделенный поэтом «заглавный» голос – сакс-баритон – решительно меняет тембр, действительно ускоряет (уносит вдаль) мелодию. Топос уже не ленинградский, не приневский с его Петропавловским собором, но американский, нью-йоркский – с его «сорок второй и семьдесят второй улиц[ами]». Темная июльская ночь контрастирует с «белыми одеждами» («белыми платьями» и «белыми рубашками») известных джазовых музыкантов (среди названных Бродским джаз-музыкантов: Диззи Гиллеспи – труба, Джерри Маллиган – баритон-саксофон, Джордж Ширинг – фортепьяно, Эрролл Гарнер – фортепьяно, Телониус Монк – фортепьяно). Узкий ленинградский канал размывается водами океана. Желтые окна квартир заслонены (или совмещены с) желтыми бортовыми огнями самолета. Покой сменяется движением.

Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
что там вытворяет Джерри <...>  
Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
<...>  
и если теперь черный Гарнер  
колотит руками по черно-белому ряду,  
все становится понятным.  
Эррол!  
Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
какой ударник у старого Монка  
<...> [Бродский 1998: 72].

Смена мелодии сольного голоса (как в джазе, так и в поэтической пьесе) неизбежно влечет за собой смену тематической доминанты. Если в рамках зачинной паузы «любовники спокойны», то здесь

Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
это какая-то охота за любовью  
<...>  
Боже мой, Боже мой,  
это какая-то погоня за нами, погоня за нами  
[Бродский 1998: 72].

Под угрозой оказывается любовь (акцентируется мотив любви). В центральной партии пьесы начинают звучать тревожные ноты – и прежде всего это нота одиночества («скука и так одиноко» [Бродский 1998: 72]). Заключительный (= доминантный) аккорд пронзен мотивом смерти:

Боже мой,  
кто это болтает со смертью, выходя на улицу,  
сегодня утром  
[Бродский 1998: 73].

Пауза-покой у Бродского диссонирована и растревожена страстями, волнением чувств героя, страхом, одиночеством, скукой, мыслью о смерти.

Исследователи предположили, что повторяющийся и возвращающийся «эллипсоид» «Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой» есть выражение восторга лирического героя в отношении игры выдающихся джазистов [Шемякина 2012; Нестеров 2001]. Так, О. Шемякина пишет: «“Эррол!” Восклицательный знак и выделение его из стихотворной строки – и этим передано все восхищение игрой этого музыканта» [Шемякина 2012]. Подобный акцент эмоции допустим (особенно, если учесть любовь Бродского к джазовым композициям и жанровую дефиницию пьесы). Однако в ракурсе развития основной поэтической темы всего цикла «Июльское интермеццо» восклицание «Боже мой» проходит ступени градации (джазовой вариации) и в итоге, на наш взгляд, сигнализирует об ином.

Рефреном звучащий возглас «Боже мой» слишком эмоционален и драматичен (с повторением в одной строке от двух до четырех



раз), чтобы быть выражением лишь восторга слушателя, постепенно – это уже страх и боль эмфатически вовлеченного в переживание мелодии пьесы лирического субъекта. «Боже мой» – эмоция страха, который рождается у персонажа стиха в ходе звучания июльского интермеццо, в рамках поэтически-музыкальной, на джаз ориентированной пьесы. «Боже мой» – это уже подсказанная и усиленная музыкой боязнь одиночества лирического героя, боль предстоящего расставания «июльских любовников», опасение потери любви. (P.S.: Как известно, летние месяцы 1961 года были последними в любовных отношениях Бродского и студентки филфака ЛГУ Ольги Бродович [см. об этом: Полухина 2008; Лосев 2008; Гордин 2010; Куллэ 1998; Шульц 2000; и др.]..)

Наконец, разрешение (музыкальный термин) джазовой темы достигается в концевой паузе – в музыкальном развороте, в возвращении (рондо) к образу города, июля, любви.

<...>

ты бежишь по улице, так пустынно, никакого шума,  
только в подворотнях, в подъездах, на перекрестках,  
в парадных,  
в подворотнях говорят друг с другом,  
<...>

Все любовники в июле так спокойны,  
спокойны, спокойны  
[Бродский 1998: 73].

Концевая пауза как будто бы вновь возвращает исходный (зачинный) мотив покоя («никакого шума», «любовники... спокойны»). Последнее слово магически (почти как заклинание) повторяется трижды. Однако тема любви на этом уровне уже маркирована динамикой, отражает новый этап (вариацию) развития.

В заключительную паузу – как эхо – врывается возглас-отголосок «Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой», прозвучавший в сольной партии ведущего голоса пьесы (саксофона), но теперь подхваченный уже голосом лирического героя. В наступающей паузе впечатления лирического персонажа от ночного уснувшего города теперь не столь устойчивы, не так покойны и тихи:

Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,  
<...>

на запертых фасадах прочитанные газеты оскалывают  
заголовки.

В повторе-рефрене «Боже мой...» (теперь уже не доминантного сольного голоса, но голоса лирического героя во время паузы) слышатся нотки отчаяния (ср. иной подход: «Прознесенное неоднократно слово “Бог” в этом стилизованном “под джаз” стихотворении наполняет текст духовным смыслом» [Шемякина 2012]). Не замечаемые ранее, на стенах домов, подобно злым сторожевым псам, угрожающе «оскалывают» зубы «прочитанные газеты». Вслед за метафорой (по сути, сравнением) работают семантически нагруженные эпитеты – ими выстраивается мотив проходящего, уходящего дня («прочитанные», то есть вчерашние), эксплицируется мотив преграды-препятствия – «закрытые фасады».

Как звучит в пьесе Бродского, идиллия июльской счастливой любовной поры не разрушена, но поколеблена. Ничто не угрожает чувствам июльских любовников, между тем появляется тревога, воплощенная поэтом через цветовую пульсацию джазовой мелодии, через чередование «тембра» черного и белого – белых одежд и черного негра-музыканта («черный Гарнер»), через черно-белые клавиши («черно-белый ряд») сценического рояля.

Юного лирического героя посещает мысль – «все становится понятным» [Бродский 1998: 72]. Бродским достигается гармоническая (и смысловая) разрешительная тоника.

Мелодический ряд джазовой пьесы для сакс-баритона с двумя паузами позволяет Бродскому стилистически точно воссоздать композиционный характер развития музыкальной темы (например, в следовании мелодиям саксофона Джерри Маллигана или трубы Диззи Гиллеспи) – «Хороший стиль, хороший стиль» [Бродский 1998: 72] – и одновременно эксплицировать момент взросления лирического героя, благодаря стилистике джазовой вариации открывающего для себя

законы черно-белой реальности, антиномичных поворотов жизненной мелодии-судьбы.

В интервью Е. Петрушанской середины 1990-х годов Иосиф Бродский говорил: «Самое прекрасное в музыке... <...> если вы литератор, она вас научает композиционным приемам, как ни странно. Причем, разумеется, не впрямую, ее нельзя копировать. Ведь в музыке так важно, что за чем следует и как всё это меняется <...>» [Петрушанская 2004: 156]. В случае с «Пьесой с двумя паузами для сакс-баритона» эта мысль поэта, по сути, получает эмпирическое подтверждение, поэтическую реализацию – как показано выше, стихотворная импровизация Бродского точно следует стратегиям музыкальных – в данном случае джазовых – композиционных приемов.

Опасения и тревоги июльского любовника, обозначившиеся в «Пьесе с двумя паузами...», получают свое развитие в следующих текстах «Июльского интермеццо» – «Романсе», «Современной песне», «Июльском интермеццо», «Августовских любовниках» и «Проплывают облака».

Мотив любви определит лейтмотив музыкального «июльского интермеццо», но счастливая любовь, по законам интермеццо, должна оказаться между черным и белым, светом и тьмой, встречами и расставанием, летним теплом и осенними дождями. Впрочем, как и между жанровыми поэтическими формами цикла – от старинного и городского романса через джазовые вариации и вальса 1950-х до современной Бродскому популярной песни в интонации Л. Зыкиной («Люби проездом родину друзей...»).

### Выводы

Итак, можно заключить, что в организации музыкально-поэтического целого цикла «Июльское интермеццо» у Бродского участвуют различные музыкально-выразительные средства и приемы. Обращение не только к текстам

«В письме на Юг» и «Пьесе с двумя паузами для сакс-баритона», но и к поэтическому материалу всего цикла – к стихотворениям «Люби проездом родину друзей...», «Воротишься на родину. Ну что ж...», «Романс», «Современная песня», «Июльское интермеццо», «Августовские любовники», «Проплывают облака», оставшимися за рамками данной статьи [см. об этом подробнее: Богданова 2022a, b], – позволяет акцентировать, с одной стороны, жанровое многообразие цикла (песня, романс, вальс, интермеццо, зафиксированные в названиях составных стихотворных частей цикла), с другой – обозначить совокупность множественных приемов поэтической «музыки» Бродского. Среди них звукопись (ассонанс и аллитерация), оркестровка (взаимовлияния звуковых регистров), колебания высоты звука (высокие и узкие и/е и низкие и открытые а/о), игра с длительностью звука (согласные / гласные / сонорные), звуковая динамика (сильные и слабые позиции), метрические акценты (переносы, анжамбеманы), тембр и напевность и мн. др. Их повторяющиеся в текстах цикла сгущенность и множественность помогают поэту сформировать гармоничное целое, музыкально-поэтическое единство, которое контурировалось из первоначально отдельных стихов, но в итоге сложилось во взаимозависимую семантико-смысловую общность «Июльского интермеццо», возникшего на пересечении межтекстового диалогического взаимодействия музыки и поэзии. Однако, как было показано на примере «В письме на Юг» и «Пьесы с двумя паузами для сакс-баритона», музыкальная «поэтика» именно этих двух текстов тяготеет не к песне или вальсу, но к вариативно-импровизационной динамике джаза, к свободе ритма и движения музыки, которой в стихе следовал Бродский в цикле «Июльское интермеццо».

### ЛИТЕРАТУРА

- Азаренков, А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского : дис. ... канд. филол. наук / Азаренков А. А. – Смоленск, 2017. – 220 с.
- Ахапкин, Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского : дис. ... канд. филол. наук / Ахапкин Д. Н. – СПб., 2002. – 175 с.
- Богданова, О. В. Интертекстуальные подтексты элегии Иосифа Бродского «Воротишься на родину. Ну что ж...» / О. В. Богданова, Е. А. Власова // Научный диалог. – 2022а. – Т. 11, № 8. – С. 206–221.
- Богданова, О. В. Поэтические миры Иосифа Бродского / О. В. Богданова, Е. А. Власова. – СПб. : Алетей, 2022b. – 174 с.
- Бродский, И. Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы / И. А. Бродский. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1970. – 228 с.

- Бродский, И. Стихотворения и поэмы / И. А. Бродский. – Washington ; New York : Inter-Language Literary Associates, 1965. – 236 с.
- Бродский, И. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. Т. 1 / И. А. Бродский. – СПб. : Пушкинский фонд, 1998. – 304 с.
- Гордин, Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: о судьбе Иосифа Бродского / Я. А. Гордин. – М. : Время, 2010. – 256 с.
- Кац, Б. А. Фоно на пиру Мнемозины: к генезису поэтического образа рояля у Иосифа Бродского / Б. А. Кац // Звезда. – 1995. – № 11. – С. 161–166.
- Кац, Б. А. «Простая гамма» в стихах Иосифа Бродского / Б. А. Кац // Музыкальная академия. – 1998. – № 3/4. – С. 427–435.
- Куллэ, В. Иосиф Бродский: новая Одиссея / В. Куллэ // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. Т. 1. – СПб. : Пушкинский фонд, 1998. – С. 283–297.
- Лосев, Л. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии / Л. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 444 с.
- Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1973–1982.
- Н. Н. Заметки для памяти / Н. Н. // Бродский И. Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1970.
- Нестеров, А. О структуре цикла И. Бродского «Июльское интермеццо» / А. Нестеров // Развитие средств массовой коммуникации и проблемы культуры : мат-лы II МНК. – М. : Ун-т Н. Нестеровой, 2001. – С. 124–131.
- Петрушанская, Е. М. Джаз и джазовая поэтика у Бродского / Е. М. Петрушанская // И. А. Бродский: Pro et contra: антология / сост. О. В. Богданова, А. Г. Степанов. – СПб. : РХГА, 2022. – С. 179–192.
- Петрушанская, Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского / Е. М. Петрушанская. – СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 2004. – 252 с.
- Платек, Я. М. Три изгнанника три избранника: Владимир Набоков, Иосиф Бродский, Александр Солженицын. Портреты в музыкальном интерьере / Я. М. Платек. – М. : Композитор, 2003. – 160 с.
- Полухина, В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха / В. Полухина. – СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 2008. – 528 с.
- Чевтаев, А. А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского : дис. ... канд. филол. наук / Чевтаев А. А. – СПб., 2006. – 197 с.
- Шемякина, О. Н. Ритмические средства создания стилизованной джазовой интонации в «Июльском интермеццо» И. Бродского, их роль в раскрытии смысла текста / О. Н. Шемякина. – 2012. – URL: [http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina\\_zabaikale\\_t.pdf](http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemjkina_zabaikale_t.pdf) (дата обращения: 05.09.2022). – Текст : электронный.
- Шерр, Б. Строфика Бродского: новый взгляд / Б. Шерр // Как работает стихотворение Бродского : сб. статей / ред.-сост. Л. Лосев, В. Полухина. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 269–299.
- Шульц, С. С. Иосиф Бродский в 1961–1964 годах / С. С. Шульц // Звезда. – 2000. – № 5. – С. 75–83.

## REFERENCES

- Akhapkin, D. (2002). «Filologicheskaya metafora» v poezii I. Brodskogo [“Philological Metaphor” in the Poetry of J. Brodsky]. Dis. ... kand. filol. nauk. Saint Petersburg. 175 p.
- Azarenkov, A. (2017). Poetika kompozitsii «bol'shikh stikhotvoreniy» Iosifa Brodskogo [Poetics of the Composition of “Big Poems” by Joseph Brodsky]. Dis. ... kand. filol. nauk. Smolensk. 220 p.
- Bogdanova, O. V. (2022b). Poeticheskie miry Iosifa Brodskogo [The Poetic Worlds of Joseph Brodsky]. Saint Petersburg, Aleteiya. 174 p.
- Bogdanova, O. V., Vlasova, E. A. (2022a). Intertekstual'nye podteksty elegii Iosifa Brodskogo «Vorotish'sya na rodinu. Nu chto zh...» [Intertextual Subtexts of Joseph Brodsky's Elegy “You Will Return to Your Homeland. Well...”]. In Nauchnyi dialog. Vol. 11. No. 8, pp. 206–221.
- Brodsky, I. (1965). Stikhotvoreniya i poemy [Poems]. Washington, New York, Inter-Language Literary Associates. 236 p.
- Brodsky, I. (1970). Ostanovka v pustyne. Stikhotvoreniya i poemy [Stop in the Desert. Poems]. New York, Izdatel'stvo im. Chekhova. 228 p.
- Brodsky, I. (1998). Sochineniya Iosifa Brodskogo: v 7 t. [Works of Joseph Brodsky, in 7 vols.]. Vol. 1. Saint Petersburg, Pushkinskii fond. 304 p.
- Chevtaev, A. A. (2006). Povestvovatel'nye strategii v poeticheskom tvorchestve Iosifa Brodskogo [Narrative Strategies in the Poetic Work of Joseph Brodsky]. Dis. ... kand. filol. nauk. Saint Petersburg. 197 p.
- Gordin, Ya. A. (2010). Rytsar' i smert', ili Zhizn' kak zamysel: o sud'be Iosifa Brodskogo [Knight and Death, or Life as a Plan: About the Fate of Joseph Brodsky]. Moscow, Vremya. 256 p.
- Kats, B. (1995). Fono na piru Mneoziny: k genezisu poeticheskogo obraza roialya u Iosifa Brodskogo [Phono at the Feast of Mnemosyne: Towards the Genesis of the Poetic Image of the Piano by Joseph Brodsky]. In Zvezda. No. 11, pp. 161–166.
- Kats, B. (1998). «Prostaya gamma» v stikhakh Iosifa Brodskogo [“A Simple Scale” in the Poems of Joseph Brodsky]. In Muzykal'naya akademiya. No. 3/4, pp. 427–435.
- Keldysh, Yu. V. (Ed.). (1973–1982). Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Music Encyclopedia, in 6 vols.]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskii kompozitor.
- Kulle, V. (1998). Iosif Brodskii: novaya Odiseya [Joseph Brodsky: A New Odyssey]. In Sochineniya Iosifa Brodskogo: v 7 t. Vol. 1. Saint Petersburg, Pushkinskii fond, pp. 283–297.

Losev, L. (2006) Iosif Brodskii: opyt literaturnoi biografii [Joseph Brodsky: The Experience of Literary Biography]. Moscow, Molodaya gvardiya. 444 p.

N. N. (1970). Zametki dlya pamyati [Notes for Memory]. In Brodsky, I. Ostanovka v pustynе. Stikhotvoreniya i poemy. New York, Izdatel'stvo im. Chekhova.

Nesterov, A. (2001). O strukture tsikla I. Brodskogo «Iyul'skoe intermettsto» [On the Structure of I. Brodsky's Cycle "July Intermezzo"]. In Razvitiye sredstv massovoi kommunikatsii i problemy kultury: mat-ly II MNK. Moscow, Universitet N. Nesterovoi, pp. 124–131.

Petrushanskaya, E. M. (2004). Muzykal'nyi mir Iosifa Brodskogo [The Musical World of Joseph Brodsky]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo zhurnala «Zvezda». 252 p.

Petrushanskaya, E. M. (2022). Dzhaz i dzhazovaya poetika u Brodskogo [Jazz and Jazz Poetics by Brodsky]. In Bogdanova, O. V., Stepanov, A. G. (Eds.). I. A. Brodskii. Pro et contra: antologiya. Saint Petersburg, RKhGA, pp. 179–192.

Platek, Ya. M. (2003). Tri izgnannika tri izbrannika: Vladimir Nabokov, Iosif Brodskii, Aleksandr Solzhenitsyn. Portrety v muzykal'nom inter'ere [Three Exiles Three Chosen Ones: Vladimir Nabokov, Joseph Brodsky, Alexander Solzhenitsyn. Portraits in a Musical Interior]. Moscow, Kompozitor. 160 p.

Polukhina, V. (2008). Iosif Brodskii. Zhizn', trudy, epokha [Joseph Brodsky. Life, Works, Epoch]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo zhurnala «Zvezda». 528 p.

Schultz, S. S. (2000). Iosif Brodskii v 1961–1964 godakh [Joseph Brodsky in 1961–1964]. In Zvezda. No. 5, pp. 75–83.

Shemyakina, O. N. (2012). Ritmicheskie sredstva sozdaniya stilizovannoi dzhazovoi intonatsii v «Iyul'skom intermettsto» I. Brodskogo, ikh rol' v raskrytii smysla teksta [Rhythmic Means of Creating Stylized Jazz Intonation in I. Brodsky's "July Intermezzo", Their Role in Revealing the Meaning of the Text]. URL: [http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemykina\\_zabaikale\\_t.pdf](http://konf-zal.ru/images/stories/konf-zal/stat-i/literat/shemykina_zabaikale_t.pdf).

Sherr, B. (2002). Strofika Brodskogo: novyi vzglyad [Brodsky's Stanza: A New Look]. In Losev, L., Polukhina, V. (Eds.). Kak rabotaet stikhotvorenie Brodskogo. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 269–299.

#### Данные об авторах

Богданова Ольга Владимировна – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

Адрес: 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48.

E-mail: [olgabogdanova03@mail.ru](mailto:olgabogdanova03@mail.ru).

Баранова Татьяна Николаевна – соискатель, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

Адрес: 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48.

E-mail: [bysink27@mail.ru](mailto:bysink27@mail.ru).

Дата поступления: 06.09.2022; дата публикации: 30.03.2023

#### Author's information

Bogdanova Olga Vladimirovna – Doctor of Philology, Professor, A. I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russia).

Baranova Tatiana Nikolaevna – Applicant, A. I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russia).

Date of receipt: 06.09.2022; date of publication: 30.03.2023