



Елена ПЕТРУШАНСКАЯ

Джаз и джазовая поэтика у Бродского*

Когда, на грани прощания с *«бедной юностью»*, в большом стихотворении «От окраины к центру» поэт видит свою прошлую и будущую судьбу, то жизненный путь раскручивается перед ним как грампластинка — от окраины к центру, к осознанию смысла, цели своего существования. Метафизическому высокому взгляду (словно при кинематографическом отъезде камеры от уровня земли вверх на кране) сопутствует столь интенсивное ощущение красоты и горечи проживания каждого момента, что «непоэтические» реалии (труба комбината, кирпичные ограды, подворотни, парадные, стакан лимонада) освещаются благодаря откровению и звучат как музыкальные инструменты в общей партитуре прощальной песни. Это «Джаз предместий приветствует нас, / слышишь трубы предместий, / золотой диксиленд / в черных кепках прекрасный, прелестный, / не душа и не плоть — / чья-то тень над родным патефоном, / словно платье твое вдруг подброшено вверх саксофоном»**. Джаз здесь и вполне узнаваемые музыкальные реалии, и в его «ключе» воспринимается повседневный ландшафт; это и образ звучащего ансамбля *труб предместий*, освещенных солнцем и воистину «золотых» лет, и пролетарские «*черные кепки*» трудового опыта юности, осознание себя «негром», «изгоем». У каждого поколения, человека есть такие метки, когда лишь намек на знакомые, свои приметы излюбленного, видимого и слышимого — сокровенного, отделяющего

* Впервые: Как работает стихотворение Бродского: сб. статей / Ред.-сост. Л. Лосев, В. Полухина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. Печатается по этому изданию.

** *Бродский И.* Сочинения: в 4 т. СПб.: Пушкинский фонд; Третья волна, 1992. Т. 1. С. 217. Далее при цитировании произведений Бродского по этому изданию том и страницы указываются в тексте; том обозначается римской цифрой, страницы — арабскими.

от других — словно очерчивает магический круг посвященных, для которых многозначительной становится каждая деталь. Даже цветовая палитра стихотворения Бродского обусловлена красно-золотистой этикеткой любимой звукозаписывающей фирмы «His Master's Voice» («Columbia»), с заворожившим с детства псом, внимающим голосу из патефона, и дразнящими, вызывающими «ярко-красными кашне» джазистов-негров на конвертах пластинок. Отсюда в финальной строке блюзовая тоска — «грусть от кирпичной трубы и собачьего лая». Джаз предместий, в котором звучит предчувствие обретения иного, более высокого и радостного местопребывания души, укрепляет природное чувство свободы и понимание трагичности существования. Но сначала звучащие джазом «родной патефон», «дорогая труба комбината» словно срывают все лишние покровы — и начинается встреча с сутью вещей, и, как в «Пьесе с двумя паузами для саксбаритона», «все становится понятным».

Джазовые реалии, имена музыкантов, названия произведений нередко встречаются в текстах поэта. Неудивительно — ведь эта музыкальная сфера была для многих советских людей не просто звуковым оазисом, но неким символом «инакомыслия». Помимо любви и интереса с юности к этой музыкальной сфере, Бродский испытал влияние К. И. Галчинского, в творчестве которого есть элементы «джазовой поэзии» (над переводом его стихов он работал с начала 60-х гг.). Еще ранее, по словам Е. Рейна (в данном мне интервью), в их кругу интересовались творчеством «джазовых поэтов», прежде всего Ленгстона Хьюза. О некоем воздействии джаза на Бродского писал В. Куллэ*; эта тема затронута в моей статье** и развита в статьях Бориса Рогинского***.

Увлечение джазом стало для поэта и его поколения противостоянием абсурду повседневности, его «холодным отрицанием». Альтернативное звуковое пространство — редкие пластинки, записи «скелетной музыки», а сначала передача американского радио «Time for Jazz» — было и временем освобождения от канонов советского существования и культуры, временем царства *Образа* джаза. О важнейшей для него роли джаза (и гения английского музыкального барокко Генри Перселла) сказал в 1995 году сам по-

* Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 12, 203–204.

** Петрушанская Е. «Слово из звука и слово из духа»: приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского // Звезда. 1997. № 1.

*** Рогинский Б. «Это такая моя сверхидея...» // Звезда. 2000. № 5; Джаз в ранней поэзии И. Бродского // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980. СПб., 2000.

эт: «...он раскрепостил нас... воспитал некую... англосаксонскую сдержанность... Ты делаешь свое дело независимо от... С эдакой усмешкой на физиономии...»*. Джаз в поэтике Бродского — символ свободы, не только внутренней, он стал «окном на Запад». Так было с конца 50-х годов и в творчестве композиторов-современников: Р. Щедрина, Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Слонимского, Г. Канчели. Возвращенные в годы запрета джаза, они вводили позже его «молекулы» в ткань сочинений как иносказание раскрепощенности и неповиновения**.

Раскрепощающую роль «музыки сытых», как назвал джаз М. Горький (что можно понять и как звуковое высказывание тех, кто поднялся над проблемами физического насыщения), чувствовали идеологи коммунистической «морали», за что и жанр, и его приверженцы преследовались: «Сегодня он играет джаз, а завтра Родину продаст». Увлечение альтернативной музыкой неотвратимо уродовало «лицо члена общества». Поэтому герой «Школьной антологии» Бродского (один из alter ego автора, и не случайно, наверно, тезка автора теории вероятностей), Альберт Фролов, платит за погружение в сферы запретного джазового музицирования, т. е. неподконтрольного поведения, тем, что «страшная, чудовищная маска» экземы отвергает *освободившегося* от всех.

Сама природа джазового музицирования: непредсказуемые импровизационные озарения (хоть на основе четкого тематико-гармонического «квадрата», строгой комбинаторики), принцип чередующихся соло, предстающих вольными самоизъявлениями, «раскачивание» интонаций, мотивов, ритмов в свинге («раскачивании»), подчас ритмические противодвижения на фоне четких метрических схем, избегание регулярности и неизменяемой повторности — все это сознательно и «подкожно», на интуитивном уровне принималось как остро необходимое для выживания и сопротивления в жестко регламентированном тоталитарном обществе. Не только суставы молодежи второй половины 50-х годов, по выражению Бродского, «принялись впитывать свинг» — у наиболее чутких, талантливых и смелых его начали впитывать души.

О том, в какой степени современники Бродского, его круг, ощущали джаз своим, кровным искусством, говорит хотя бы такой

* Не опубл.

** «Джаз многому учит. Он освобождает мышление музыкантов от закосневших догм и шаблонов. Джаз многое открывает и “разрешает”, как бы подталкивая нас ко всякого рода поискам, изменениям привычного» (Шнитке А. «Нужен поиск, нужны изменения привычного» / Инт. А. Медведеву // Советский джаз. М., 1987. С. 68).

факт: поэт и художник Владимир Уфлянд завещал на своих похоронах играть только музыку гарлемских ансамблей... «Джазовость» и в пору юности Бродского была остро интересна, близка юным поэтам, ее приметы стали отражаться в их творчестве. Так возникают, как в «Пьесе с двумя паузами для сакс-баритона» (пятой части пронизанного музыкальностью «Июльского интермеццо»*), имена знаменитых, особенно любимых им джазистов: Эллы Фицджералд, Эррола Гарнера, Джеральда Маллигана — он, кстати, и играл на баритон-саксофоне — Ширинга, Телониуса Монка и других, а также названия значительных, очевидно, для поэта джазовых тем («Высокая-высокая луна» в «Школьной антологии»**, «A ticket, a tasket» в исполнении Эллы Фицджералд, «Маленький цветок» Сиднея Беше, «Тэйк файв» Пола Дэсмонта). Не только джаз, с его «потусторонним» вольным западным духом, отсутствием демагогической пафосности, снисходительной «несерьезностью», иронией, но и джазовый инструментарий, как тот же саксофон, являлся врагом режима, «космополитом», отвергаемым шовинистическим сознанием. Поэтому так важны эти реалии-иносказания у Бродского. В 1970 году, иронически мечтая о светлом будущем страны, приобщенной к мировым ценностям, поэт воображает, что «Там в клубе, на ночь глядя, одноразовый / перекрывается

* В цикле «Июльское интермеццо» многие части связаны с музыкальными жанрами, что отражает широкую, разнообразную, осознанную и на «музыкальном» уровне картину мира, куда джазовость входит лишь составным элементом: так, 1-я часть, с ее длинной строкой, напоминает молитву и одновременно «туристскую» песню, во 2-й «звучит» вальс; в 4-й исследователь А. Нестеров доказательно усматривает аллюзии на песню А. Вертинского <...>; 6-я прямо озаглавлена «Романс», а 7-я — «Современная песня», 10-я — детский хор. В заглавии цикла не только скрыт оксюморон (*июльское и (ю) нтермеццо*), но и (о музыке и поэзии) жанр музыкальной миниатюры.

** Джазовая тема, в России переводимая как «Высокая-высокая луна» («High moon» У. Моргана и Ч. Льюиса), появляется в конце новеллы о трубаче «А. Фролов». Поэту, несомненно, были знакомы импровизации на эту известнейшую тему (выберем лишь два имени инструменталистов, например Л. Армстронга, Ч. Паркера). В стихотворении музыка, звучащая в сознании, словно продолжает последние строки, а главное, выводит в иное измерение, ввысь: «...все вдруг качнулось. И тогда во тьме / на миг блеснуло что-то на причале. / И звук поплыл, вплетаясь в тишину, / вдогонку удалявшейся корме. // И я услышал, полную печали, / “Высокую-высокую луну”» (II, 179). Так и в поэтическом повествовании, по словам Бродского, «нота, которую берет поэт, звук, который он пропевает, — это действительно музыка, и та высокая нота, которую он может взять, оправдывает его во всем» (Муза в изгнании / Интервью Анн-Мари Брамм // Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 31).

баян пластинкой джазовой» (III, 214). Однако уже в 1986 году реальнее иная аллегорическая звуковая картинка: «Входит некто православный, говорит: “Теперь я — главный. / У меня в душе Жар-Птица и тоска по государю <...> / Хуже порчи и лишая — мыслей западных зараза. / Пою, гармошка, заглушая саксофон — исчадь джаза”» (III, 117).

И неслучаен редкий для Бродского эпитет — «чья-то тень над родным патефоном» (как и «дорогая труба комбината»). Родной патефон (вроде домашнего животного, живущий с поэтом в комнате и его любимый собеседник) воспроизводит джазовую пластинку. Великие джазовые имена стали постоянными гостями юного Бродского, его любимцами, а также персонажами, во плоти, его стихов, рядом с двумя «всадниками» поэзии, «тоской и покоем»: «Горячий приемник звенит на полу, / и смелый Гиллеспи* подходит к столу. / От черной печали до твердой судьбы, / от шума вначале до ясной трубы, / от лирики друга до счастья врага / На свете прекрасном всего два шага» (I, 190). Чернота печали утраивается цветом кожи исполнителей и блестящей сажей поверхности виниловой пластинки. Родной патефон делал самыми близкими звуки на крутящемся диске с культовыми записями джазовых кумиров. И восторг от игры любимого трубача Диззи Гиллеспи сплавляется с черной, «твердой» пластинкой-судьбой, полной черной печали: поэт прислушивался к джазу, который раскачал основы прежнего бытия.

Особенно существенна роль джазовых реалий, джазовости в стихотворениях «От окраины к центру», «Вид с холма», «Томас Транстремер за роялем», «Памяти Клиффорда Брауна», в поэме «Зофья», но прежде всего в пятой части «Июльского интермеццо». Вслушиваясь в «Пьесу с двумя паузами для сакс-баритона» (I, 87–89), нельзя сомневаться в «музыкальности»** этой поэти-

* Джон Диззи Гиллеспи — «выдающийся джазовый инструменталист-виртуоз, трубач, тромбонист и исполнитель на других музыкальных инструментах, руководитель ансамбля, аранжировщик, композитор. Один из основоположников и законодателей современного джаза, он для многих джазменов является его олицетворением, своеобразным символом... один из родоначальников бибопа — первого значительного стиля модерн-джаза» (Озеров В. Джаз. США. 1990. Ч. 1. С. 125).

** О «музыкальных пьесах» раннего Бродского писал В. Куллэ: «...наибольший интерес представляют стихи с чудовищно растянутой строфой, в которых Бродский комбинирует традиционные метры и дольники, пытаясь избежать, по собственному выражению, “метрической банальности”. Эти эксперименты, вполне в русле романтического движения от поэзии к музыке, приводят молодого Бродского к созданию “музыкальных пьес”, типа “Пьесы с двумя паузами для сакс-баритона” или неопубликованной “Русской

ческой картины, со столь важной — определяющей — ролью связанных с джазом реалий, главенствующей звуковой драматургией. О чем эти стихи, названные словно произведение музыкального авангарда?

О том, как происходит преобразование *картины мира* — в полночь, как в волшебном сне, когда реальность отступает под натиском словно бы выплеснутого из подсознания «исчадья джаза». Это момент смены официального времени и звуков отечественного радио на недозволенное «потустороннее» вещание, — дышащее, по представлениям слушателей, свободой. Радиоприемник «Родина» тогда становится *Вавилоном на батарейках* (II, 17), открывая многоязычную полифонию мира, и как будто бы разворачивается туда, где «*поет ла-дида, / трепещ в черных пальцах, серебряная дуда, / <...> Там и находится Запад*» (II, 432). Не только время, но и реальное пространство, преображаясь, звучит иначе. Со звона часов и ночного колокола соседнего храма, как в сказке, начинается царство ночи, «*перепачканной трубой*»:

Металлический зов в полночь
слетает с Петропавловского собора,
из распахнутых окон в переулках
мелодически звякают деревянные часы комнат,
в радиоприемниках звучат гимны.
Все стихает.
Ровный шепот девушек в подворотнях
стихает,
и любовники в июле спокойны. <...>
Играй, играй, Диззи Гиллеспи,
Джерри Маллиган и Ширинг, Ширинг, <...>
Хороший стиль, хороший стиль

в этот вечер,
Боже мой, Боже мой, Боже мой,
что там вытворяет Джерри,
баритон и скука и так одиноко,

готики” с подзаголовком “Стихи для голоса и кларнета”. Другое дело, что музыка поколения, по отношению к прежним романтикам, изменилась, и в “пьесах” у Бродского отчетливо слышны джазовые импровизации» (*Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского... С. 58–59*). Музыкальность «Пьесы...» даже дает основание Б. Рогинскому утверждать, что «стихотворение движется своими имманентными, музыкальными законами, а не некоей смысловой сверхреальностью» (*Рогинский Б. Джаз в ранней поэзии И. Бродского... С. 66*). Особенности строения и импровизационная природа среднего раздела этого опуса, как представляется, сравнимы с музыкальной нарративностью, но все же важнейшим является не повествование по «музыкальным законам», а момент озаряющего преобразования картины мира, в том числе звуковой, что происходит с помощью музыки.

Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,
звук выписывает эллипсоид так далеко за океаном,
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
и так далеко,
за океаном,
Боже мой, Боже мой, Боже мой,
это какая-то охота за любовью,
все расхватано, идет охота,
Боже мой, Боже мой,
это какая-то погоня за нами, погоня за нами,
Боже мой,
это кто-то болтает со смертью, выходя на улицу,
сегодня утром.

Боже мой, Боже мой, Боже мой, Боже мой,
ты бежишь по улице, так пустынно, никакого шума,
только в подворотнях, в подъездах, на перекрестках,
в парадных,
в подворотнях говорят друг с другом,
и на запертых фасадах прочитанные газеты оскалывают
заголовки.
Все любовники в июле так спокойны,
спокойны, спокойны.

(I, 88–89)

Далекая от официоза музыка вызывает к жизни *«глаголы, которые живут в подвалах <...> под несколькими этажами всеобщего оптимизма»* (I, 41). Куллэ указывает, что со звуками радиоприемника в «Пьесе <...>» контрастирует поджидающая на улице смерть и что смерть оказывается спутницей джаза (*«Боже мой, / кто это болтает со смертью, выходя на улицу, / сегодня утром»*). Однако здесь нет метафоры Галчинского «саксофоны смерти»; напротив, звучание рождает, преодолевая «скуку» и «одинокчество», взлет полноты жизнеощущения*.

Выбор тембра «Пьесы <...>» адресует и к предпочитаемым джазистам-инструменталистам, и к голосу, из радиоприемника, ведущего

* «Саксофоны смерти поют во мне», в другом контексте, почти буквально повторяет Бродский ценимого и переводимого им Галчинского. О кардинальном изменении образа «саксофона смерти» Галчинского — иной метафоре, связанной с звучанием инструмента как символа подлинной жизни, т. е. свободы («саксофоны рассвета»), — говорится в нашей книге «Музыкальный мир Иосифа Бродского» в главе «Музыка “среды” в зеркале поэзии» и в анализе «Стихов для голоса и кларнета».

«Часа джаза» Уиллиса Коновера с его «самым роскошным в мире бас-баритоном» (IV, 187). Современникам до нюансов знакомый тембр Коновера увлекал в мир джазирующих звучаний, кажущихся слушающим за «железным занавесом» магическим царством импровизационного существования в свободном пространстве. Контекст стихотворения говорит и о распространенной бытовой ассоциации инструмента со звучанием секса, голосом плоти (не случайно сбрасывание внешних, сковывающих покровов, «словно платье твое вдруг подброшено вверх саксофоном»)*.

В заглавии «Пьесы <...>» автором названы «две паузы», что, возможно, дает ключ к пониманию формы стихотворения, которую можно сравнить с музыкальной. Первую паузу автор обозначил четко: это графический пробел после начальной части, которая словно подробно выписанное в словесной партитуре *diminuendo* (затухание звучания) после *металлического зова*, через *мелодические* позвякивания старых комнатных деревянных часов, до полной тишины («стихает целый город»). С призыва «Играй, играй, Диззи Гиллесли...» вступает второй раздел — описание джазового потока и восприятия музыки. Непрерывность импровизаций отражается и в потоке предложений, фраз, без единой точки на протяжении 12 строк, как захлеб устной взволнованной речи. Пронизывая и организуя этот вал спонтанных высказываний, подобно формулам-рифмам** в джазовом повествовании, здесь звучат магически

* «Сбрасывание покровов» общей лжи, в соседстве с джазовыми обертонами в стихотворении «От окраины к центру», Б. Рогинский в статье «Джаз в ранней поэзии Бродского» трактует как ассоциацию с живописью: «...Вот я вновь прохожу / в том же светлом раю с остановки налево, / предо мною бежит, / закрываясь ладонями, новая Ева, / ярко-красный Адам / вдалеке появляется в арках, / невский ветер звенит заунывно в развешанных арфах». Таким образом, «Аркадия фабрик», «парадиз мастерских» оказываются не просто раем, а раем потерянными (образы красного Адама и закрывающейся ладонями Евы — возникли из итальянской ренессансной живописи, из картин, изображающих грехопадение и изгнание из рая, точно так же, как борзые («и в глазах у борзых мельтешат фонари — по цветочку») сошли с охотничьих полотен голландцев (подобные репродукции висели в то время в комнате Бродского)» (с. 67–68). Мне же представляется, что бежит перед поэтом «новая Ева» — водная гладь реки Нева, «закрываясь ладоням и» мостов, с «ярко-красными» полотнищами изображений мощных мужских силуэтов «Адамов» — пролетариев, и уныло звучат эоловы арфы ленинградских проводов...

** Рифф — «прием мелодической техники джаза, особо характерный для свинга... многократно повторяемая группой инструментов короткая мелодическая фраза, остигнутая (неизменное, постоянное. — Е. П.) проведение которой используется либо как средство нагнетания динамики... либо как устойчивая форма сопровождения импровизирующего солиста»

повторяемые «*Боже мой, Боже мой...*». Шесть раз эти заклинания пререзают стихотворный текст, что схоже и со спонтанными восклицательными репликами во время джазовых импровизаций (слушателю джаза свойствен важнейший жест соучастия, погружения в процесс музицирования: отбивание ритма ногой или рукой, покачивание «в такт» головой, как и выкрики слушателей для поощрения музыкантов). А само начало джазового потока — «*Играй, играй, Диззи Гиллеспи*» — близко подхлестывающим возгласам певцов, в диалоге с инструментом, при ответе инструменталистов на их фразу, как бывает обычно: «Yes, men», «Oh, play it»*.

Вторая пауза в этой «пьесе» представляется уместной лишь перед последней строкой («*Все любовники в июле так спокойны, спокойны, спокойны*»). Строка повторяет фразу из первого раздела и, подобно коде в музыкальном произведении, напоминает о начальной теме — однако истинное наполнение этого *спокойствия*, после бурной середины, амбивалентно, отлично от экспозиции.

В стихотворении возникают имена известнейших джазистов, особо любимых Бродским, — тех, чья музыка постоянно звучала в быту, формировала его сознание, слух, чувство композиции, драматургии, организации звучащего времени. Важно понять, чем отличаются *Диззи Гиллеспи, Джерри Маллиген, Джордж-Альберт Ширинг, Эррол Гарнер, Телониус Монк*, почему названы именно они, чем были интересны и близки поэту**.

(*Озеров В.* Словарь специальных терминов // Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984. С. 370–371).

* Общеизвестны «краткие разговорные возгласы, характерно жаргонного склада» во время инструментальной импровизации (*Конен В.* Рождение джаза. М., 1990. С. 215).

** Вероятно, наиболее известное в то время имя — Диззи Гиллеспи (John Birks Gillespi). Смелость, резкая решительность его стиля соединяются с природным чувством гармонии, элегантностью, высоким классом игры, инструментальным мастерством. Звонкий, «бриллиантовый» звук его трубы (столь важного для Бродского понятия-символа) воплощал дерзость, мужественный вызов миру и судьбе. Два других джазовых музыканта были сначала в СССР менее известны. Энтузиазм по отношению к ним возник лишь со вт. пол. 60-х гг. Можно предположить, что их упоминание в стихотворении 1961 г. обусловлено тем, что интуитивно ощутил близким поэт: тенденцией к классицизму в рамках свободного джазирования. Это Джерри (Джеральд) Маллиган, виртуоз на баритон-саксофоне, аранжировщик в разнообразных стилях (как хард-боп, мейнстрим-джаз, cool jazz). Он был и композитором, работал со многими коллективами, в т. ч. с Майлсом Дэйвисом и Гиллом Эвансом, в знаменитом экспериментальном «Кэпиталбэнд». А также — феномен раннего бибоба Джордж-Альберт Ширинг, тоже белый, слепой от рождения английский пианист, аранжировщик, композитор, создатель

Во второй части «Пьесы с двумя паузами для сакс-баритона» — поток назывных предложений, когда слышимый в радиодинамике «звук *выписывает эллипсоид так далеко за океаном*» и «*черный Гарнер / колотит руками по черно-белому ряду*». Акцентный стих тут предполагает скандирование (ритм в джазе на первом месте!), как в «тяжело-звонком» фортепиано Гарнера, пластически ощущаемых волнах сакс-баритональных высказываний Маллигана. Повторы фраз, реплик («*Идет охота*», «*вечная погоня за нами*»), короткие назывные предложения создают ощущение звукового нагнетания, crescendo, ускорения темпа и уплотнения фонической ткани. Это признаки увлекательного качества джазовой поэтики, обозначаемого трудно переводимым термином *драйв* (гипнотически действующий возбужденный пульс, параллельное действие различных музыкальных средств, при котором достигается эффект нарастающего ускорения*). Энергетический «напор», столь свойственный поэтике раннего Бродского, выражен в словах, близких семантике *драйва* («*идет охота... вечная погоня за нами...*»). Расширения строки, отсутствие строгой метрической поэтической пульсации, вкупе с риффами, о которых сказано выше, создают ощущение, сравнимое со свингованием (раскачиванием при повторении вариантных формул). Нарастание ширится и — резко прекращается вплоть до ухода звука («*никакого шума... Все любовники в июле так спокойны...*»). Поэтому воображаемую вторую паузу перед последней строкой можно представить

«именного» звука и стиля (сочетание вибратона и фортепиано, тонко орнаментированная рафинированная техника; в границах кул-джаза ему свойственны неоклассические тенденции с элементами стиля барокко, бахьянства). Популярнее тогда, «общепонятнее» был Эррол Гарнер, феномен джазового фортепиано, руководитель ансамбля, композитор, яркий представитель мейнстрима, соединявший элементы олд-гаймджаза, свинга и современных стилей, как бибоп. Во фразе «Какой ударник у старого Монка» упоминается гений джазового музицирования, пианист Телониус Монк, создатель оригинального авторского стиля и в гармонии, жесткой, непредсказуемой, и в интонационно-мелодическом содержании, и в особенностях композиции. Виртуозный боппер, он выявлял свою ярчайшую индивидуальность в тонкой, рафинированно-ироничной, философской лирике. Непонимание смелого новаторства его исканий (Т. Монка называли основоположником «снобистской музыки» и вместе с Гиллеспи — джазовым хулиганом) сменилось мощным воздействием Монка на джазовый стиль современников, последователей. Из вышеназванных джазистов по стилю ближе к Бродскому, пожалуй, именно он.

* *Драйв* — от *англ.* drive (движение, преследование, гонка, спешка). В комплексе воздействующих при достижении драйва — учащение, усиление ритмического возбуждающего импульса, интенсификация мелодической активности, громкостная динамизация, побуждающие слушателя реально или «внутренне» пританцовывать в ритм звучащему.

заполненной джазовой импровизацией, подобно тому «джазовому проигрышу», который должен звучать, по указанию Бродского, в интервале между двумя частями поэмы «Шествие». И форма «Пьесы <...>» близка типичной для джазовой композиции — двухчастной репризой.

В этой «тотальной звуковой пьесе» важна и звукопись, фонетическая драматургия. Например, в джазовой «середине» часты созвучия с согласным «Р» и гласным «Э» в близких повторах (*Играй, играй... Гиллесли... Ширинг, Ширинг, Джэрри, Эррол... эллипсоид... черный Гарнэр... черно-белому ряду*). Это напоминает о звучании имени столь любимой поэтом *Эллы Фицджералд* (забавно услышать его в слове «*эллипсоид*»). По звукоизобразительному эффекту, повторы «р» и звукового комплекса «-эр-» подобны рокочущим звукам, словно на ударных инструментах, — как эффект ритмического постукивания щеточкой по металлической «тарелке». А также они воссоздают типичную в джазе, при игре на медных инструментах с сурдиной и на саксофоне, манеру звукоизвлечения: нарочито «загрязненный» звук, практически хрип, похожий на рычание, так называемый *граул* (growl). И аллитерация на «п» (на «стыках» слов, с согласными «в» и «к»), и эффект трижды проходящего комплекса согласных на стыках слов «*х-в-п*» (причем в данном случае, перед «п», на месте буквы «в» произносится звук «ф», так что — *х-ф-п*: «*так пустынно, никакого шума, / только в подворотнях, в подъездах, на перекрестках, / в парадных, в подворотнях...*») — словно имитируют ритмичный звук шагов, стук каблуков в гулкой тишине.

Проникновение джазовости в стихотворную ткань не ограничивается номинациями и звучащими за ними реалиями, стремлением к вербальному описанию музыки и ее восприятия, намеками на ее звучание в фонетическом строе стиха. Здесь попробуем определить некоторые качества джазовой поэтики, близкие поэтике Бродского. И в его стихотворной архитектонике есть моменты, схожие с джазовыми нарративными, композиционными приемами (некоторые мы уже отметили ранее); несущественно, сознательно или интуитивно-бессознательно использованы они поэтом.

Джазовый формообразующий стержень — это импровизация на тему-постулат, раскрытие ее разнообразных, подчас неожиданных свойств, и нередко — «отлет» в сторону и ввысь от исходного пункта. Талантливым импровизациям, даже на основе комбинаторики, свойственны спонтанность, нанизывание вариантов-проб на «нить» исходной темы и (или) серии аккордов. Можно услышать в этом некое «каталогизирование» возможностей раскрытия и развития тезиса и в ходе поиска нарушение инерции — рождение, в потоке

импровизации, благословенной «ошибки» — находки*, приводящей к новаторским решениям, озарениям. Этот принцип близок методу развертывания, раскручивания одной метафоры на протяжении всего стихотворения, и «отлету» в сторону и «ввысь» от, казалось бы, перебирания логических ходов, что не редкость у Бродского. Способы джазового повествования, похоже, оказали воздействие на его поэтику и в стихах, не упоминающих напрямую о джазе. Поясню лишь на одном примере. В стихотворении «Не выходи из комнаты <...>» (III, 213), где сквозная идея — отторжение нежелательной действительности, каждая строфа — как вариация на тему самоограничения «не выходи». Отталкиваясь от неизменной интонации, поэт в каждой строфе-«квадрате» темброво переокрашивает тему. Она словно оплетается импровизациями на различных инструментах, объединенная главенствующим настроением: «балансированием» между отчаянным юмором и трагическим отчаянием. Бродский постоянно чуть смещает акценты, словно «свингуя» (swing — важнейшее выразительное средство в джазе, способ джазового варьирования, в основе которого постоянное избегание метрической регулярности, запаздывания и опережения сильных долей такта; это «раскачивание» звуковой массы интонаций и ритмов в пользу неустойчивого равновесия). Поэт, как мастер свинга, открывает своеобразные, неожиданные повороты темы. Подобно взвихренной концовке джазовой пьесы (формула-Ending), с финальным учащением ритмического дробления, звучит финальная фраза-призыв: «Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, расы, вируса».

Другой частый поэтический прием, особенно у раннего Бродского, — анафорические повторы. Например, закликательное «Через два года...»; «Плывет в тоске...» в началах строф «Рождественского романса»; или подряд, как «Холмы — это наша юность... / Холмы — это сотни улиц. / Холмы — это сонм канав...»; или строки, отвечающие на слово «Смерть» в той же поэме (прием, особо близкий и Цветаевой, — в ее «Крысолове» есть страницы определений по типу «музыка — это...»). В поэтике Бродского такой выразительный, воистину создающий музыкальный эффект прием

* Композитор А. Шнитке в связи с особенностями джаза указывает на «возможности, скрытые в самом процессе создания и интерпретации, отступления от правила. “Ошибка” или обращение с правилом на грани риска и есть та зона, где возникают и развиваются животворные элементы искусства. Ошибка (вернее то, что мы по инерции считаем ошибкой) в творчестве неизбежна, а иной раз — необходима. Для образования жемчужины в раковине нужна песчинка — что-то “неправильное”, инородное. Со всем как в искусстве, где истинно великое рождается “не по правилам”» (Шнитке А. «Нужен поиск, нужны изменения привычного». С. 68–69).

напоминает проращение мелодических побегов из одного тематического зерна (как в связующих эпизодах в старинном концерте); схож он и с рифмами в джазе.

Интересно было бы сравнить с джазовыми синкопами постоянный обертон поэтики Бродского, анжамбеманы. Синкопы — смещение регулярных музыкальных акцентов с ожидаемых позиций, на сильных долях метрической пульсации, на слабые доли такта. Синкопа являет собой некое целомудренное избегание банальных, ожидаемых акцентов; она достигает эффекта естественно-непроизвольного, как бы импровизируемого высказывания. Так и анжамбеман, — особенно в тех его вариантах и в том виде «прогрессий», цепей анжамбеманов, которые встречаем у Бродского, — не только вуалирует четкие цезуры, образующиеся вместе с концом строки и подчас создающие условность, искусственность поэтического членения речи, но создает квазинарушения ритма, внутренние, на интонационном разломе, смысловые акценты и внутренние рифмы с контр-рэже (например, «*Лишь сердце вдруг забьется, отыскав, / что где-то я пропорот: холод / трясет его, мне в грудь попал*» — I, 387). Синкопами и анжамбеманами порождаются и «противоритмы», и непрерывность движения-«пения», развития поэтической мысли.

Значимы и близки поэтике Бродского, на мой слух, и принципы изложения материала, резкие контрасты плотности в джазовом «проживании» времени — и «безвременьи». Емкость значимой темы — ядра повествования оттеняется длительными пространствами звуковых потоков импровизаций, почти случайных звукосочетаний, где только происходит поиск небанальных решений, чтобы вдруг, в момент озарения, взмыть на высоту подлинно оригинального, блестящего музицирования. Так, подчас то сжимается, то «развертывается» художественное время и у раннего Бродского, когда, минуя действительность редких глаголов (как в среднем разделе вышеописанной «Пьесы с двумя паузами для <...>»), вал существительных дает представление о многообразии мира в единый остановленный момент времени.

В более позднем стихотворении «Вид с холма» (III, 209) читателем постепенно осознается джазовый «призвук», исходящий от начального импульса: слушания джазовой музыки и погружения в джазирующее смысловое пространство. Он и задает временно-пространственные особенности повествования и развертывания смысловых спиралей текста, когда «*сначала вы слышите трио, потом пианино негра*», через мелодраматически-банальное «*Бэби, не уходи*» сладким голосом Синатры, через явление Неопалимой Купины как озарения поэта («*загорается дерево без корней*»; впрочем, здесь реалистичнее увидеть силуэт контрабаса, освещенного лучом света во время

импровизационного соло, — контрабаса, воистину напоминающего перевернутое дерево без корней), до сравнения трубы Архангела с напором, апокалиптическим озарением и призывом в «*соло Паркера*»*. Духовное движение стиха идет словно вертикально, от банального наигрывания в баре до надмирных высот, трубы Предвечного, а зрительно и акустически происходит постепенное горизонтальное расширение пространства (т. е. в противоположном юношескому стихотворению направлении *от окраины к центру*) — вовне, вширь и вместе с воспарением звука захватывая небеса: «*Сначала вы слышите трио, потом — пианино негра. <...> / Потом загорается дерево без корней. / Река блестит, как черное пианино. / <...> И площадь, как грампластинка, дает круги / от иглы обелиска. Что-то случилось сто / лет назад, и появилась вежа. / Вежа успеха. В принципе, вы — никто. / Вы, в лучшем случае, пища эха. / Снег летит как попало, диктор твердит: “циклон”. / Не выходи из бара, не выходи из бара. <...> / “Бэби, не уходи”, — говорит Синатра. / То же эхо, но в записи; как силуэт сената, / скука, пурга, температура, вы. <...> / Это — эффект периметра, зов окраин, / низкорослых предместий, чей сон облаян / тепловозами, ветром, вообще судьбой. / И потом — океан. Глухонемой простор. / Плоская местность, где нет построек. / Где вам делать нечего, если вы историк, / врач, архитектор, делец, актер / и, тем более, эхо. Ибо простор лишен / прошлого <...> он слышит, — сумма / собственных волн, беспрецедентность шума, / который может быть заглушён / лишь трубой Гавриила. Вот вам большой набор / горизонтальных линий. Почти рессора / мироздания. В котором мелькает соло / Паркера: просто другой напор, / чем у архангела, если считать в соплях. / А дальше, в потемках, держа на Север, / проваливается и возникает сейнер, / как церковь, затерянная в полях».* Здесь взор, внешний и внутренний, движется снизу вверх и — все расширяя, из точки сжавшегося «я», поле зрения до широкой кинематографической панорамы. От близкого интимного плана — к все более крупному, обобщенному. Однако все описываемое поэтом происходит практически в одновременности, в остановленном времени, как в «повисших» медлительных красотах оперной арии, как в тягучем горьком меде джазового монолога, — вплоть до возникновения в финальной точке стихотворения «летучего голландца» — *сейнера, затерянного* в далеких полях.

Каким предстает в целом звуковой образ джаза у Бродского? Что было им особенно любимо и что могло оказаться влиятельным или

* Важно знать, что великий, возносящийся над современниками и непредсказуемый джазовый саксофонист Чарлз Паркер (1920–1955) прозван восхищенными коллегами «Птицей» («Bird»).

близким его поэтике? Это в основном традиционный, классический джаз, но также бибоп и cool jazz (вкусы достаточно «общепринятые, без “изыска”»). Бродский говорил в интервью 1995 г. о характерных «англосаксонской сдержанности», «сдержанном лиризме», воспитанных в нем Перселлом и джазом. Симптоматичны и стилевые ориентиры его кумиров, о которых речь шла выше. Музыкальный стиль виртуозов-боперов соответствовал особым, по сравнению, например с Луи Армстронгом, Дюком Эллингтоном, нормам поведения, «общей сдержанной манере вести себя»: они словно боялись «показаться окружающим слишком эмоциональными», им «не шли улыбка и широкие жесты»*.

Приверженцев бибопа отличала установка не на простоватую «коммуникативность», а на мастеровитость, блестящее концертирование. Тут открываем важнейшее качество поэтики бибопа, которое представляется столь близким Бродскому. Это вызывающая дерзость, смелость виртуозности (от лат. Virtue — доблесть). То же качество свойственно, в классической музыке, *концертности*, инструментальной *бравуре* — доблестному, стремящемуся за пределы привычных телесных ограничений, выразительному признаку музицирования в сольном концерте, — при сохранении естественности, ненатужности высказывания. Виртуозное владение профессией, языковыми средствами столь важно в творчестве Бродского, блестящее мастерство которого позволяет прежде всего проявить в поэтическом тексте мысль во всей сложности, подчас амбивалентности и глубоких связях с богатством традиций и прежних высказываний. Доблесть выхода в *виртуозные*, на грани человеческих возможностей, сферы позволяет преодолевать смертность, тленность, бренность человеческих пределов, бросает вызов времени, претендует на вечность: «ЧТО, В СУЩНОСТИ, И ЕСТЬ АВТОПОРТРЕТ. / ШАГ В СТОРОНУ ОТ СОБСТВЕННОГО ТЕЛА <...> ВОТ ЭТО И ЗОВЕТСЯ “МАСТЕРСТВО”: / СПОСОБНОСТЬ НЕ СТРАШИТЬСЯ ПРОЦЕДУРЫ / НЕБЫТИЯ — КАК ФОРМЫ СВОЕГО / ОТСУТСТВИЯ, СПИСАВ ЕГО С НАТУРЫ» (III, 92; 1984). Подобная *виртуозность* воплощает стремление к запредельному, к вневременности, воплощено ли это в искусстве поэзии, живописи (см. стихотворение «На выставке Карла Вейлинка») или в джазировании. «Позднему» Бродскому не чужд, судя по изменениям в его поэтике, и «прохладный» джазовый стиль; на него намекают и реплики, по отношению, к звучанию, «холодно и энергично» в пьесе «Демократия!»**. Такова и палитра стихотворе-

* Коллиер Дж. Становление джаза. С. 254.

** Там же встречается название поворотной в истории джаза пьесы «Тэйк файв» — знаменитая тема Дэйва Брубeka в редком, особенно в джазе, раз-

ния «Памяти Клиффорда Брауна»*. Его можно сравнить с джазовой композицией «Remember Clifford», или «Реквием по Клиффорду» Бенни Голсона (Benny Golson): «*Это не синий цвет. Это — холодный цвет... Палец примерз к дизелю, лишен перчатки... И не важно, как ты одет: / все равно ты голой спиной на льдине. / Это — не просто льдина, одна из льдин, / но возраженье теплу по сути. / Она одна в океане, и ты один / на ней и пенье трубы как падение ртути...*» — III, 216) — все это может говорить и о более поздних предпочтениях поэта в области «холодного» или «прохладного» джаза (cool jazz).

«*Возраженье теплу по сути*» — отказ от присущей традиционной русской поэзии (прежде всего) эмоциональной, «сердечной» интонации в пользу интеллектуальности высказывания, в том числе более свойственного так называемому «интеллектуальному джазу». В поэтической «музыке» такая позиция воплощается в иных, нежели прежние, фонических созвучиях, закономерностях звукового строения текста; в уменьшении числа и роли эпитетов, в изменении пропорций глаголов и существительных в пользу последних, в значительности *виртуозного начала* (о чем говорилось ранее) и, конечно, в возросшей содержательной, семантической наполненности каждой «единицы высказывания».

О важной роли «раскачивания», «свингования» в поэтике Бродского мне доводилось писать ранее**; важность «маятнико-подобности» отмечали уже многие исследователи, и этому посвящен выразительный пассаж в статье Б. Рогинского. В движении к «музыкальной основе мира», «к трансцендентной музыке, которая у раннего Бродского наполняет весь мир и звучит, например, диксилендом из трубы охтинского комбината», джаз соединил для поэта и «музыку как суть вещей, и ощущение свободы дыхания, и, главное, пульсацию, ритм, расшатывающий саму смерть (“как будто жизнь качнется вправо, качнувшись влево”»). «Раскачиванию (в том числе джазовому) почти неизменно сопутствует тоска <...> все герои тоскуют по этому незнаемому, по музыке, которая есть одновременно и тайная цель их движения, и его необходимая принадлежность»***.

мере на 5/4 (II, 308). Определение «холодно и энергично» соответствует идее «холодного» джаза и стиля пьесы. Рядом упоминается знаменитая тема Сиднея Беше «Маленький цветочек» (II, 309).

* Клиффорд Браун, безвременно погибший выдающийся американский джазовый трубач (1930–1956, прозванный Brownie). Стихотворение Бродского 1993 г. вовсе не является непосредственным откликом на кончину, но связано со слушанием его звукозаписей. Трубач Браун развивался от следования бибопу, через хард-боп, в сторону «холодного джаза».

** Петрушанская Е. «Слово из звука и слово из духа».

*** Рогинский Б. Джаз в ранней поэзии И. Бродского. С. 102.

И тут существенно близким поэту представляется одна из глубинных основ джаза как искусства в целом — блюз. Кратко назову коренные особенности этого жанра афро-американской музыки: «неизменный строго выдержанный диалог между голосом и инструментом»*, особые ритмические эффекты (особенно полиритмия), жесткая, грубовато-«неблагозвучная» манера интонирования плюс некие тончайшие скольжения между тонами мелодии, кажущиеся «грязными», «циничными» для непосвященных, т. е. специфические «блюзовые ноты», «блюзовая зона» — blue area; методика в стиле разговорной речи, «a sung speech» (Schuller)**; «от мягкой напевности до грубых резких выкриков»***, с особым «тембровым оформлением» привычных мелодических оборотов. Когда читаешь такое описание блюзовой поэтики: «...в отличие bel canto <...> — вокальное вибрато, “взрывчатые” ритмические эффекты, приемы так называемого “scat-singing”, тремоло, фальцетто, стоны, рычание, нарочито хрипящие звуки...»**** — создается ощущение, что перед нами характеристика стиля Бродского. Даже те же музыкальные термины — фальцет, тремоло, вокальное вибрато — он не раз использует в своих анализах поэтического текста*****.

Блюзовая музыкально-выразительная система, поэтика и этика оказались близкими Бродскому или органично воспринятыми им наряду с суммой влияний прежде всего литературных. Блюз несентиментален; это не только и не столько лирика, сколько социально-психологическое преодоление ламентации и при этом ирония, отстраняющая позиция. Что касается тематики, то напомним, что в блюзе царят прежде всего образы страдания, несчастливой любви, причем «мрачная тоска неизменно переплетается в нем с своеобразным «юмором висельника» и открытой чувственностью. Глубокий душевный надрыв неотделим от скептической усмешки; одиночество окрашено воспоминаниями о наслаждении; плач сливается с «абсурдным ожесточенным смехом горя, возникающим, когда нет веры, на которую можно опереться»^{6*}. За всем этим — не цинизм и бесплодное отчаяние, а нечто гораздо большее. Блюз скрывает, выражая это в музыке, одиночество изгоя среди чужих, среди мелкой суеты, ничтожества

* Конен В. Рождение джаза. С. 211.

** См.: Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. N. Y., 1968.

*** Конен В. Рождение джаза. С. 220.

**** Там же. С. 222.

***** Петрушанская Е. Музыкальные критерии в литературной критике Иосифа Бродского // Russian Literature. 2000. Vol. XLVII.

^{6*} Конен В. Рождение джаза. С. 196. Цит. по: Osgood H. So this is jazz. Boston, 1926. P. 16.

жизни. И в целом «душу потерянного народа, ищущего родину <...> Трагедия здесь такая подлинная, неприкрашенная, безжалостная... Блюзовая песня олицетворяет духовный облик целой эпохи»*.

Хочется подчеркнуть, что поэтика Бродского представляет исследователю немало доказательств близости — или соотносимости — и с другими музыкальными стилями, жанрами: элементами музыки барокко, раннего классицизма, да и, разумеется, особенностями музыкальной речи композиторов-современников. Эти аспекты заслуживали отдельного рассмотрения**.

Закономерность темы, избранной для данной статьи, ныне уже внятно ощутима на слух и даже нашла некое воплощение, на сцене и в записи, в музыкально-поэтических композициях. Здесь же хотелось проследить конкретные моменты сближения отдельных свойств стихотворной речи с джазовой поэтикой. В главных чертах последняя представляется близкой некоторым существенным чертам поэтики Бродского, для которого оказались кардинально важны сам дух джазового импровизационного музицирования, атмосфера раскованности, джаз как аллегория душевной свободы, независимости от штампов официоза, звуковая палитра джаза и — блюзовая тоска, философичность, юмор, прохладный скептицизм, гибкое «раскачивание» между трагедией и насмешкой, «сдержанный лиризм»***, далекие от романтического пафоса прошлого и, на новом витке, воплощающие драмы и победы, обретения и сохранения индивидуального творческого сознания, своего голоса. В «открытой» форме джазовых импровизаций, предполагающих потенциальное продолжение, восхождение, есть сходство с бродской «идеей бесконечности, перспективы» в цепи поэтических образов, — с тем, что поэт определяет как «музыку стихотворения»****.



* См.: *Blesh R. Sinning Trumpets*. N. Y., 1958. P. 100, 109.

** См. наши статьи: «“Слово из звука и слово из духа” и “Услышу и отзовусь”: О “музыкальных цитатах” из Бродского» (*Russian Literature*. 1999. Vol. XLV), «Опыт сопряжения: Бродский и музыка» (*Мир искусств / Под ред. Б. И. Зингермана*. СПб., 2001), а также монографию «Музыкальный мир Иосифа Бродского», особенно раздел «Музыкальное “Представление”» Бродского.

*** Поэт отмечал это как существенное для формирования собственного стиля качество (в интервью 1995 г. о музыке).

**** *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 23.