

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ ТРАГИЧЕСКОГО У БРОДСКОГО

Elena Petrušanskaja–Averbach

Abstract

MUSICAL METAPHORS OF THE TRAGIC IN BRODSKIJ

Object of this essay is the heuristic role in Brodskij's poetry played by metaphors containing music-related lexemes. These metaphors include usual poetical "images of sound" and other words of the broad vocabulary of music. Some specific tragic metaphors including the words "piano, sharp, chorus, vibrato, aria, flat" together with some examples of the usage of metaphors based on musical *realia* will be here investigated.

Their combination with the context, their functions and contents are peculiar, different from those of traditional poetry. The analysis shows that these metaphors conceal, dimming them, some particular facets of the tragic, revealing metaphysical depth. We discover in a sense an increase in the size of the tragic in the perception of the world by an individual deprived of his native land, who also for this reason "moves beyond his boundaries" and perceives the surrounding reality as an impressive "portrait of the tragedy".

Известно понимание трагедии как жанра искусства: это произведение о значительном событии, которое кончается драмой смерти главных героев (или героя). Трагедия считалась событием исключительным, осознавалась долей личностей, находящихся «над» или «вне» обычного людского потока. В русской традиции еще Пушкин дал иное представление о ней, чему пример его вызывающее определение «Маленькие трагедии» (среди которых хотя бы три не являются всеобъемлющими событиями): трагично и то, что может случиться с обычными людьми («Станционный смотритель»). Драмы «маленького человека», ничтожного обывателя, живописал Н. Гоголь (потому из «Шинели» рождается многое в российской литературе:

тексты Н. Лескова, А.Чехова, Достоевского, А. Платонова и пр.). Эту линию по–своему продолжил Иосиф Бродский, абсолютизовав *трагическое* как основу существования всех людей, независимо от перипетий их судеб. В его творчестве находим многоаспектность, расширение круга измерений трагического, причем нередко с привлечением ассоциаций и метафор вневербальной сферы.

Анализируя метафоры с использованием слов, относящихся к музыке, проследим важные аспекты, глубинные смыслы *трагического* у поэта. Сначала услышим, на лишь нескольких примерах, как трактует Бродский часто встречающиеся в его стихах метафоры, рожденные образами музыкальных инструментов и терминов.

Рояль. Поэт сравнивает *рояль* (также *фортепиано* и *фоно*, когда название инструмента сокращено до профессионально–жаргонного) с трагически–одиноким, подобно «летучему голландцу», **кораблем–**странником: «...от земли отплывает фоно / в самодельную бурю, подняв полированный парус» (IV, 37)¹, углядев «лакированный плавник рояля» (VII, 45) – есть и инверсия «рояль паруса» (IV, 134) и др. Этот образ инструмента как плывущего одинокого путника связан, через цепи метафор (О. Фрейденберг), с семантикой преодоления горизонта, предела жизни, с запредельностью, со смертью.

К тому примыкает сопоставление *рояля* с могучими высокими стихиями. Таковы грозящие бедой явления природы и цивилизации («Туча клубилась, как крышка концертного фортепиано» [IV, 64]; «самодельная буря»; «дурную участь, брэнча, утраивал рояль») и само поэтическое мышление, подвластное «логике скорее фортепианной, нежели стандартно–грамматической», - как и незримый уровень рассмотрения явлений и идей, «доступный... только духу» ([V, 150]).

Иное, антропоморфическое восприятие музыкального инструмента рождает метафору трагического унижения *высокого низменным*, праздным использованием: «фортепиано в гостиной, точно лакей–арап, / скалит зубы, в которых, короткопала, ковыряет среди белого дня /

¹ Сноски даны на: Бродский И., *Собрание сочинений. В 7 томах.* СПб.: Пушкинский фонд. 1997–2001.

внучка хозяина»» [IV, 17]. Подчас же реалии, связанные с *фортепиано*, у Бродского становятся знаками уходящей культуры, умирающей цивилизации, близкого конца света, как в стихах о тонущем корабле, когда «из кают–компаний раздаются аккорды последней вещицы Брамса» [III, 115]. Ибо вместе с персонажами стихотворения уходит под воду прошлое. И, действительно, - знал ли то поэт? – последнее фортепианное сочинение Брамса, Рапсодия Ми бемоль мажор ор. 119, завершает век "романтического фортепиано" пафосными аккордами прощания с эпохой.

Нередко рядом с тем возникают музыкальные термины, например, **бемоль** и **диез**. Не случайно «рояль бренчит в висках бемолью» ([III, 147]) в стихах «Пятая годовщина» (срок отъезда поэта из СССР), близких автоэпитафии: термин *бемоль* графически схож со слезой, в этом слове скрыта «боль» и «моль», разъедающая ткань времени. Фонетически близкое *b moll* определяет тональность Сонаты Шопена № 2 со знаменитым «похоронным маршем». Бренчание *бемоли* на некоей клавиатуре, alter ego поэта, рождает метафору ставшего обиденным страдания, боли души, привычного ощущения своей бренности.

В отличие от мягкости *бемоля*, *диез* – знак острой, невыносимой муки. Потому предсмертный *осенний крик ястреба* похож на «визг эриний... страшней, кошмарнее ре–диеза / алмаза, режущего стекло» ([II, 103]). Здесь усматриваем фонетическую инверсию начальных слов католического песнопения о Страшном суде *Dies irae* (День гнева — лат.), исполнявшегося во время обряда отпевания и ставшего музыкальным «сигналом» **запредельного**. Диез у Бродского звучит и метафорой леденящего ужаса беззащитной плоти. Ведь он ранит «черной оградой руку / без перчатки» и «палец примерз к диезу, лишен перчатки». Графически этот знак отказа музыкальной альтерации схож с решеткой; в СССР времен юности поэта он олицетворял тюрьму. Упоминание *диеза* приносит множественные ассоциации с трагической незащищенностью бесправных людей, близкой опасностью заключения под стражу, угрозой очертить «черной оградой» существование каждой личности и масс населения России; то и знак прерывания жизни, Смерти.

Струнный инструмент (скрипка, цитра) традиционно связан с альтер эго художника, с высокими «струнами» поэтической души. А у Бродского он предстает утилитарным, печально и трагически приниженным («и в руках скрипачей – деревянные грелки» [Ш, 131]). Возвышенное и ироническое соседствуют в некоем автометаописании, – через образ Скрипача, персонажа–мертвеца поэмы «Шествие»: «Но был другой – таким и нужно быть, – / кто ухитрился обо всем забыть, / своей игрой столовые пленяв» [I, 97]. Не трагична ли участь не востребовавшего музыканта, самозабвенно играющего в «столовых»? Образ *струнности* возникает рядом с «молчанием», «замолканием», онемением, с темой одряхления, трагической утраты ДАРА звучания и прощания с самым дорогим, как в строках «Величава наша разлука, ибо / навсегда расстается. Смолкает цитра» ([II, 205]); «скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морщинистей, и лица» ([II, 416]).

Многообразны оттенки *трагического* при словоупотреблении поэтом понятий, превращающихся, вырастающих в музыкальные метафоры. К ним относятся вышеназванные и другие важные для его поэтики символы: **ария**, **труба** (дуда, дудка), **тенор** («трагический тенор эпохи» – всерьез, иронично и с противоиронией), **высокое** «до» и другие. Продолжая наши изыскания о символике музыкальных инструментов у Бродского², приведем пример характерных для поэта метафор на основе музыкальных терминов: антиномия *соло/хор* скрывает отношения **личности и массы**.

Автор высказывания «однообразна русская толпа – назовем их хор» [I, 104], по сути, глубочайший индивидуалист, судя по иносказанию «Моя песня была лишена мотива, но зато ее хором не спеть» ([II, 247]). У Бродского есть и другая снайперская метафора «самости» на основе музыкальных терминов: «Я не солист, но я чужд ансамблю» ([II, 222], «Письмо генералу Z»). Однако написанная после вторжения советских войск в Чехословакию воображаемая отповедь генералу уже не столько

² Петрушанская Е. «Слово из духа и слово из звука». *Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского* // «Звезда», СПб., 1997. № 1. С. 217–229; Петрушанская Е.М. *Музыкальный мир Иосифа Бродского*, СПб. : изд. журнала «Звезда», 2007; часть третья, «Система мира в образах звука», С. 79–114.

манифест собственной независимости, сколько крик яростного несогласия с политическими доктринами, прерыванием молчания о случившемся. И хотя, по Бродскому, «русская поэзия... не говорит хором в унисон» [VII, 100], – он, судя по Нобелевской лекции, выделяет в истории, по нравственной весомости, самую горестную роль массовых, часто невинных жертв: «В настоящей трагедии погибает не герой, – погибает хор».

Юноше-Бродскому было свойственно подчеркивать свою «особость», независимость от «хора» общих мнений, от ведомой «крысоловами» несчастной толпы, от опасного для личности гипноза тоталитарными радиоголосами, – что особенно слышно в поэме «Шествие» и в других ранних стихах. Интересно услышать намеки на символы завистливой, жадной смерти в особенностях словоупотребления. «И – внехрамовый хор – из приемника крик / грянет медью» [I, 198]. Хор *медных* с эпитетом *внехрамовый* создает аллюзии на официально–маршевый, то есть военный или похоронный духовой оркестр, во времена юности поэта способный, с помощью звучащего на всей территории СССР радио, *грянуть* и захватить мертвящими догмами страну. «Вперед–вперед, отечество мое, / куда нас гонит храброе жулье, / куда нас гонит злобный стук идей / и хор апоплексических вождей» [I, 89]: названный здесь *хор* намекает на *пение* полумертвецов–вампиров у власти; слышим даже *dance macabre* в *злобном стуке идей* и рифмующихся с ними *вождей* и *костей*). А масса соотечественников–обывателей чаще предстает у Бродского сострадательно, в трагическом, полном обреченности звучании и содержательно–смысловом ключе: «печальный хор» [I, 83], «похоронный хор и хоровод» [I, 113], «хор гласных и согласных» [III, 56], «пчелиный хор сомнамбул, пьяниц» [I, 134].

Особым случаем музыкальных метафор считаем использование в поэтическом тексте кратких аллюзий, фрагментов текстов известных большинству населения России популярных произведений. Цитируя (или намекая на) строки общеупотребительных русских (в том числе народных) и советских песен, романсов, упоминая музыкальные реалии, Бродский обозначает особые грани трагического, открывая

автобиографические и метафизические глубины. Сам поэт отмечал важность таких звуковых реалий, когда писал, что для всей отечественной поэзии времен СССР «каденции советской легкой музыки [...] имели ничуть не меньшее – если не большее – значение, чем технические достижения Хлебникова, Крученых, Заболоцкого, Вас. Каменского или – чем консерватизм Сологуба...» [VII, 149].

Вот лишь несколько случаев интертекстуальных отсылок. Функции их использования разнятся. *Звуковой пейзаж* поэт намечается не только фонетическим, фоническим звукоподражанием – например, неприятным, тревожащим дребезжанием “*segare un violino*”: «В этих гРУстных кРАях все Рассчитано на зиму. И в РУках скРИпачей – деРЕвянные гРЕлки» (слоги *РУ-ра-ра.. ру-ри-ре* завершаются ударным *РЕ*). Музыкальный фон ощутим и благодаря намеку на музыку, ее контекст, как в строках «Нет ничего постоянной, чем черный цвет; / так возникают буквы, либо – мотив «Кармен» [III, 245]. Здесь постоянство траурного, по европейской традиции, черного цвета и «мотива» знаменитой оперы без долгих слов, ссылкой на музыку напоминают о неразрывности Эроса и Танатоса. Этот прием не только, по выражению Бродского об одном из предназначений поэзии, ускоряет, сгущает смысловые всплывания. Упоминание «мотива Кармен» добавляет в письменный текст иное медиальное измерение, причем трагически звучащее: интонации из оперы Бизе, всплывающие в памяти слушателя. Более всего тому соответствовало бы начало Увертюры оперы, где звучит мрачный «лейтмотив рока», тема смерти, или трагическая ария героини после гадания; и Хабанера несет в себе звуковую метафору всеисильности страсти и смерти, которые «заставят себя любить».

Когда же в стихотворной плоти всплывает фрагмент «чужой речи» (слова вокальных произведений), это нередко срабатывает у Бродского парадоксально, обнаруживая неведомый трагизм происходящего. Потому стоит вскрывать первичный контекст реминисценций: они словно «подзвучивают» строки знакомой мелодией с изначальными словами, – не произносимыми, но возникающими в памяти каждого жителя России. Контрапунктически окрашивая восприятие читателя, они оттеняют смысловое содержание вербального текста активизацией

музыкального тезауруса *homo sovieticus*, отсылками с глубоко трагической оптикой, - казалось бы, отсутствующей в авторской интенции.

Вот в сон человека, заточенного в сумасшедший дом («Горбунов и Горчаков») вошло вождеденное: «Мне снилось море». Однако сновидца заставляют изъять из сознания ночное видение. Жестокие врачи-садисты или соседи стараются уничтожить «свободную стихию» (так определяя море еще Пушкин), жестко отрезая: «Ну его к хренам». / «Да, лучше обойдемся без примочки». / «Без ваших по морям да по волнам» [II, 273]. Почему вдруг возникает последняя фраза, с ее решительным отказом? Здесь нет кавычек, но содержится цитата: «По морям, по волнам» – первые слова припева известной моряцкой хоровой песни, только в которой можно было в СССР осуществлять то, о чем пелось далее в припеве: «нынче здесь, – а завтра там». Намек на песню открывает: пациенту запрещено и МЕЧТАТЬ о свободе передвижений, вообще свободе. Казалось бы, безобидный сон заключенного безумца, *alter ego* поэта, о море, море свободы, при работе слуховой памяти, фантазии читателя, являет двойное дно: трагическую невозможность осуществления.

«Море ассоциаций» расширяет концентрированно сжатое пространство стиха, как в строках Бродского, обрисовывающих огромные, напомненные трагически нахмуренными людьми, просторы родной страны: «Поезд из пункта А, льющий из трубы / туннеля, впадает с гудением в раскинувшееся широко, / в котором морщины сбежались, оставив лбы, / а те кучевой толпой сбились в чалму пророка» [III, 139].

Чтобы понять смысл этих строк, надо знать, как знали все советские граждане, слова знаменитой песни «Кочегар», неразумно включенной властями в состав «песен протеста» якобы против дореволюционной действительности: «Раскинулось море широко, и волны бушуют вдали. Товарищ, мы едем далёко, подальше от нашей земли». «*Раскинувшееся широко*» – у Бродского эвфенизм, не только замена слова «море», но и «широка страна моя родная», гимнической Песни о Родине И. Дунаевского. Тогда ощутим трагизм печального громадного

пространства, на котором хмурые толпы с рабски сбившимися в коллективы «лбами», на грани обращения в мусульманство («кучевой толпой сбились в чалму пророка»), мечтали о непроизносимом Бродским, но содержащимся в тексте упоминаемой им песне: быть «подальше от этой земли».

К «Варшавянке» («вихри враждебные веют над нами, темные силы нас злобно гнетут, в бой роковой мы вступили с врагами...»), а также к используемой белыми и красными частушке «Яблочко» («Эх, яблочко, куды ты котишься, – попадешь ко мне в рот, не воротишься!») обращают, при **медленном чтении** (таково условие понимания стихов), строки пророческой «Надписи на книге», «... если ты был прижит / под вопли вихря враждебного, яблочка, ругань кормчего, – / ты различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести «всё кончено» [IV, 109]. «Великим кормчим» называли в СССР Мао Цзе Дуна; и об угрозе убийственной для индивидуумов массовизации общества (превращении его в «зеленую траву») писал поэт, представитель населения, чей слух чутко различает призывки поисков врагов (*вихрей враждебных*), безжалостный дух «восстания масс», в преддверии «конца света» (*всё кончено*).

Аллегоричны строки поэта о стремлении утолить внутреннюю боль слушанием музыки. Погружение в ее стихию активизирует размышления о трагическом, нередко бесследном ускользании прошлого: о его воздухе, впитывавшем события и чувства, («классическое ничто, гегелевская мечта. // Что исторгает из глаз ручьи»), о свойствах памяти, брэнности, об аппарате, воспроизводящем звуки давно ушедшие («мозг неподвижной пластинки, чьи / бороздки засорены. // Полдень; жевательный аппарат / пробует завести, / кашлянув, плоский пи-эр-квадрат – музыку на кости» ([III, 175])).

Поясним генезис музыкальной метафоры, рождающей тайный, за ней подозреваемый сокровенный смысл авторского переживания. «Жевательный аппарат» – средство воспроизведения музыки. Формула круга обозначает здесь *диск*, в те времена пластинку (*long play*)), – с записью музыки, которая «выявляет» эту боль. А «музыка на кости» – здесь не только грызущая боль, физическая и душевная, сравнимая с

артритной. Это и известное в ту эпоху обозначение подпольных звукозаписей на использованных рентгеновских пленках, нередко с просвечивающими частями беззащитного перед лучами человеческого скелета, пораженными старением, недомоганиями...

Не только в стихах, а и в прозе поэта встречаем отсылки к иноязычным заглавиям или понятиям, которые фонетически перекликаются с музыкальными реалиями, именно в такой связи обнаруживая потайные и, чаще, трагические смысловые переключки. Эссе «Полторы комнаты» сосредоточено на описании тесного, неудобного для частных встреч, но создающего некое личное пространство «пенальчика», отгороженного юношей с помощью шкафа от родительской комнаты. В это жалкое помещение, названное поэтом *Lebensraum* – по-немецки, пространство для жилья – все-таки могла приходиться его возлюбленная. И как забавно, иронично и в то же время трагически это обозначение перекликается со знаменитейшим, полным страстной романтической патетики ноктюрном Ф. Листа *Liebenstraum* – «Грёзы любви»!

Анализ семантических полей, маскирующих прямое высказывание «музыкальных метафор» обнаруживает, именно благодаря называемому, обозначаемому и неслышно звучащему в стихах, важное расширение ассоциативного пространства. Причем часто это углубление в сферу незвучащего, но намекающего на полифонически возникающие в сознании читателя смыслы подозреваемого звучания, - становится «приращиванием» новых измерений *трагического* в восприятии мира.

Так, в «Эклоге 4-й (зимней)», «время глядится в зеркало, как певица, позабывшая, что это – «Госка» или «Лючия». «Госка» – опера Пуччини (1899), не слишком терпимая Бродским, а «Лючию ди Ламмермур» Г. Доницетти (1835) он любил. Это «неразличение» поэту неприятного и им ценимого в музыке косвенно указывает на трагедию «оледенения»: стирание эмоциональных, стилевых и иных ценностных различий; **ускоряя** реакцию читателя, это забвение - знак неизбежности охлаждения в преддверии смерти, наступления «зимы» равнодушия.

С помощью «музыкальной метафоры», намек на последнюю арию («Мой час настал... но никогда я так не жаждал жизни») Марио Каварадосси, героя «Тоски», в «Fin de siècle» (1989) Бродский соединяет трагедию перенаселения, в духе Ортега-и-Гассета, с понижением «высоты» этой трагедии («Всюду полно людей, / стоящих то плотной толпой, то в виде очередей; / и тиран уже не злодей, / но посредственность»).

Поэт включает в круг своих представлений о трагическом также и те музыкальные метафоры, которые обращают слух, память, интеллект читателя к звуковым реалиям, конкретным произведениям, названиям, программа или история которых вскрывают вербально не называемые пласты содержания поэтического текста, - с участием звуковых многослойных, многоаспектных содержательных глубин.

Так, в кажущейся загадочной фразе: «Скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морщинистей, и лица. А ветра нет» (II, 416), как представляется, смысл сказанного прояснится, если определить источник мысли и звукового воспоминания поэта. А таковым считаем известную «Прощальную симфонию» № 45 Ф.–Й. Гайдна (1772), одного из самых любимых композиторов Бродского–меломана³.

Известно, что в финале этой уникальной симфонии, в редчайшей для того времени тональности фа–диез минор, оркестранты, по указаниям партитуры сначала духовики, а потом струнники, один за другим покидали свои места, гася свечи перед пультами с нотами партий (услышим: *скрипач выходит*). Тем самым, в ситуации гайдновских времен, по противоречивым легендам, они протестовали либо против жесткого приказа князя Эстергази не покидать капеллу, или против ее роспуска, или против недостаточной оплаты их труда. Оставшиеся двое скрипачей тихо «допевали» последние звуки симфонии (*музыка не длится*), – мажорные, истаивающие (в конце рукописи Гайдн, как

³ О постоянном интересе Бродского к произведениям Гайдна, к особенностям его композиционной драматургии говорят и друзья–современники Иосифа Александровича, и сам поэт в данном нам его интервью о музыке. См.: Петрушанская Е.М. *Музыкальный мир Иосифа Бродского*. СПб.: изд. «Звезда», 2007. С. 9–10, 35, 48, 51, 71, 77, 91, 161–162, 212, 224, 226–229, 233.

нередко, писал «Хвала Богу!»). Опус этот стал символом ускользающего, трагически истончающегося бытия (сопоставим: *и море все морщинистей, и лица. А ветра нет*).

Предположение о намеке в поэтических строках на симфонию, являющуюся знаком прощания с жизнью, позволяет связать в единое целое короткие реплики вышеприведенной таинственной поэтической фразы: уход друзей–поэтов, уход музыки, надвигающееся старение, одряхление мироздания, спокойное достоинство перед надвигающейся *пустотой*, перед тем самым «ничто», к которому, исследуя его как тайну жизни и смерти, часто обращался в стихах Бродский.

Подытоживая наблюдения над пониманием трагического, ключевым в судьбе и творчестве Бродского, подчеркнем новые грани его понимания этой категории.

В традиционно *трагическое*, которому сопутствуют понятия *трагической вины, трагического конфликта, катарсиса*, поэт ввел категорию времени и свободы от общества. Центральным содержательным элементом *трагического* явилась антиномия жизни и смерти, в которой приятие смерти побеждает страх перед неизбежностью конца и дает мужество преодоления этого страха. Путь преодоления (или *преображения*) трагического мироощущения можно усмотреть в творчестве поэта в *посттрагическом* взгляде на жизнь и *пресуществование* его в искусстве.

Бродским разработана поэтика своего рода *трагичного обихода повседневности* – не трагических случаев, взрывающих покой повседневности, а именно трагедии обыденности, кажущейся недраматичным каждодневным существованием индивида на пути к концу бытия: «Жизнь каждого человека трагична, потому что все мы знаем, чем это кончается». Особенность концепции поэта и в том, что, выстраивая свою систему ценностей согласно христианским («мы должны на каждого человека обращать внимание и помогать всем... хотя бы потому, что мы знаем, чем все это кончается – мы умираем»), он отрезает возможность *христианского утешения* в загробной справедливости. Поэт имеет мужество не надеяться на разрешение прижизненных трагедий в компенсирующем возмездии за

не полученное «на этом свете». По Бродскому, трагичен, безутешен даже и рай: его беспощадным взором, «рай – это тупик».

Цель мироздания он видит в освобожденной от оков любого насилия свободе, в «частности человеческого существования». Называя, в Нобелевской лекции, самым тяжким преступлением «не-чтение книг», то есть пренебрежение историческим, духовным опытом, Бродский так понимает «грубую формулу» русской трагедии: «Это именно трагедия общества, литература в котором оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции».

Размышляя о Марине Цветаевой, Бродский, как часто в своих филологических штудиях, выражает в анализе чужой стихотворной речи и свою поэтическую суть («ее голос — самый трагический в русской поэзии. /.../ Поэзия Цветаевой трагична не только по содержанию — для русской литературы ничего необычного тут нет, — она трагична на уровне языка, просодии. Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке...»). Выразить трагедию, «совершающуюся в самом языке», он старается с помощью метафор, затрагивающих звуки иного искусства, музыки.

Бродский – художник, создавший масштабный и разнообразный «Портрет Трагедии», у которой не только «контральто с нотками чертовщины» [IV, 104]. Это трагедия мира, человечества, его духовности, всего природного богатства земного шара. Поэт значительно расширил понятие и измерения трагического, открыв многообразие его проявлений в конкретных материальных явлениях и в области абстрактных духовных конструкций: в сфере боготворимого им Языка.