

ПЕТРУШАНСКАЯ Е.М.

**Ключевые слова:** история искусства, вокальный цикл, поэзия, Борис Чайковский, Иосиф Бродский, анализ текстов.

**Петрушанская Елена Михайловна**  
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201  
elena.petrushanskaya@gmail.com

**Key words:** art history, vocal cycle, poetry, Boris Tchaikovsky, Joseph Brodsky, music text's analysis.

**Petrushanskaya Elena M.**  
PhD in Art Studies, leading researcher of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201  
elena.petrushanskaya@gmail.com

# Созвучия конца оттепели: «Четыре стихотворения» Иосифа Бродского и Бориса Чайковского

PETRUSHANSKAYA ELENA M.

Remarkable Consonances and the Scandal at  
the End of the Thaw: Four Poems by Joseph  
Brodsky and Boris Tchaikovsky

В статье прослежена необычная, но характерная для судеб художественных созданий советского творчества конца оттепели история вокального цикла Бориса Чайковского «Четыре стихотворения Иосифа Бродского» (1965). Данный вокальный цикл рассмотрен в контексте ключевых музыкальных опусов той поры, выявлены многие ранее не известные факты и проведен глубинный анализ текста произведения. Целями исследования было рассмотреть акт создания этой музыки как гражданский поступок, выявить семантические значения звуковой ткани данного сочинения, с расширением круга интерпретаций его смыслов, связей поэзии и музыки.

The article traces Boris Tchaikovsky's vocal cycle *Four Poems by Joseph Brodsky* (1965), which story of create is unusual but characteristic for the Soviet art at the end of the thaw. This vocal cycle was reviewed in the context of the key musical opuses of those time, many previously unknown facts were revealed and a deep analysis of the text of the work was conducted. The objectives of the study were to consider the act of creating this music as a civil act, to reveal the semantic meanings of the sound fabric of the given work, with the expansion of the range of interpretations of its meanings and in terms of the connections between poetry and music.

УДК 78  
ББК 71, 85.38

Об этом небольшом вокальном цикле уже не раз написано, сказано (в том числе в комментированном интервью самого композитора, данном им глубокому исследователю творчества Б.А. Чайковского В.М. Келле: «Общий настрой музыки – лирико-драматический...» [5, с. 5–10; 96, с. 3]).

Но закономерно новое обращение к этому сочинению: музыка Бориса Александровича Чайковского, хотя звучит несправедливо редко, волнует и сегодня. Опусы композитора и данный вокальный цикл не канули в Лету. Стоит углубиться в историю сочинения, особенности историко-социального контекста и в уникальность факта его создания, и все названные факторы предстают более сложными, значительными, полифоничными, полными скрытого героизма.

Цикл «Четыре стихотворения И. Бродского» был впервые публично исполнен более чем через двадцати лет после его написания, вне России: в 1988 году на фестивале в Бостоне (США). На американо-советском фестивале «Музыка собирает друзей» партию сопрано исполняла Ирина Журина (ту же фамилию носила мать композитора в девичестве), а фортепиано – легендарный концертмейстер Лия Могилевская. Приехать на фестиваль, по приглашению известного дирижера Сары Колдуэл, Б. Чайковский отказался. В том же году опус исполнили на фестивале *Московская осень* [12, с. 2]. Ранее это краткое сочинение звучало лишь в домашних, «композиторских» исполнениях.

## I. ОБЫЧНЫЙ ГЕРОИЗМ 1960-Х

Важность опуса подтверждает история его создания. Она исключительна, но характеризует свое время. Ныне трудно представить, что именно в замысле и реализации цикла являлось столь смелым

поступком, – так «невинно», неопасно звучат в XXI веке лишенные политической окраски лирические стихи и их акварельное музыкальное прочтение композитором.

Даты пути композитора, ученика в Гнесинской школе Е. Гнесиной и Е. Месснера, а в консерватории – Оборина, Мясковского, Шербалина, Шостаковича, совпадают со знаковыми моментами жизни страны. Когда он завершал учебу в Гнесинском училище (1948), его учительница по литературе Ф. Вигдорова оказалась жертвой кампании по «борьбе с космополитизмом» в СССР и была выдворена из газеты «Комсомольская правда». В год поступления Б. Чайковского консерваторию, 1949-й, подверглись массированному обвинению в формализме его будущие педагоги по композиции Мясковский и Шостакович. Впоследствии Альфред Шнитке скажет о роли Шостаковича как духовного лидера; его значение было непревзойденным в СССР: «Благодаря Шостаковичу, возникает контакт с уже ушедшим миром и ушедшими людьми, еще продолжающими существовать в нем... Это и двадцатые, и тридцатые, и сороковые, и пятидесятые, и шестидесятые годы – все это продолжало существовать у него – в отражении. И мы это чувствовали» [13, с. 74]. Б. Чайковский с Николаем Пейко присутствовал 6 февраля 1953 года при аресте «уцелевшего из Варшавы» во время фашистской расовой «зачистки» композитора Моисея Вайнберга, обвиненного в «еврейском буржуазном национализме»<sup>(1)</sup>. Вскоре Шостакович, Пейко и Б. Чайковский ходатайствовали об освобождении Вайнберга; благодаря их хлопотам это произошло 25 апреля 1953 года, уже после смерти Сталина. Борис Чайковский не раз бывал на домашних прослушиваниях у Шостаковича; об их душевной близости, степени доверительности скажет лишь один факт: в 1966 году его пригласил домой Дмитрий Дмитриевич на первое прослушивание записи неисполняемого тогда, своего лю-

(1) По рассказу М.С. Вайнберга, «6 февраля 1953 года был концерт в зале им. Чайковского, где Ойстрах играл транскрипцию моей „Молдавской рапсодии“ для скрипки с оркестром. Потом пришли мы домой, со мной пришел Чайковский (Борис Александрович) с супругой и Николай Иванович Пейко. Сидели за столом. В два часа ночи раздался звонок в дверь, и меня забрали, а они просидели всю ночь при обыске». Цит. по: Устинов А. Репрессированные музыканты. Мечислав Вайнберг // Музыкальное обозрение. 2018. № 3 (434) URL: <https://muzobozrenie.ru/repressirovanny-e-muzy-kanty-mechislav-vajnberg/> (дата обращения 02.05.2019).

бимого детища – оперы «Нос» [14, с. 26–27]. М.С. Вайнберг дружил с Борисом Чайковским до старости; посвятил ему один из своих поздних опусов, Камерную симфонию (№ 4, ор. 153) для струнного оркестра и кларнета (1992).

Напомним важный факт: Иосиф Бродский в 1965 году находился в ссылке, казавшейся не столь страшным наказанием после прогремевшего образцово-показательного «суда» над поэтом (точнее, судов было два). Его признали мнимым поэтом-«паразитом», «околлитературным трутнем», вредным элементом общества. Потому для члена Союза композиторов СССР в середине 1960-х годов решиться обратиться к стихам не только не признанного официально, но осуждаемого поэта казалось недопустимым. То было дерзостью и ранее, в период недолгой демократизации, ибо явное и скрытое цензурирование советской музыкальной продукции царило даже в «благословенные годы оттепели». А когда поэт оказался в ссылке и явственнее становилось резкое «похолодание», «сворачивание» оттепели, наступление эпохи постепенного замораживания только проклюнувшихся элементов свободы, – являлось немислимым. Особенно такое нельзя было представить для композитора с независимым, но скромным, небунтарским нравом, внешне вполне лояльного к идеологии власти, уже зрелого (ему было почти 40 лет), автора исполняемых произведений, успешного, даже, по меркам той поры, благополучного. Как же, почему Борис Чайковский решился на такой дерзкий для той эпохи поступок?

О появлении цикла автору данной статьи в 1996 году рассказывала вдова композитора, вспоминая о большой роли в его духовном формировании юной школьной учительницы словесности Ф. Вигдоровой: в истории российской культуры она оставила след совестливого литератора, смелого журналиста, правозащитницы, борца за справедливость.

Ф.А. Вигдорова стала для композитора не только педагогом по литературе. Известно, сколь важны хороши учителя словесности: они более иных, благодаря погружению в свой предмет, прививают вкус к искусству, духовной практике, учат нравственности, культуре. Яркая, благородная, самоотверженная личность, Вигдорова была и талантливым литератором, журналистом. Однако ее деятельность превосходит то, что привычно вкладывать в представление об этих

профессиях. Не стремясь к публичности, она стала знаковой фигурой, воплощала лучшее, что было в «шестидесятниках»; в ней сильно звучало чистое донкихотство. Способность отдавать – то, чем измеряется все наше существование, хотим мы того или нет. И Вигдорова со страстью и самоотдачей не только создавала собственные книги, статьи, но и активно поддерживала многих молодых литераторов. Она была энтузиастическим, бескорыстным факелом – самовозгорающимся факелом для советских поэтов и любителей поэзии. И сгорела быстро; ее не стало к концу 1965 года.

Одним из самых смелых и важных поступков Вигдоровой была запись в 1964 году (пусть не абсолютно полная), а также публикация уникального документа: репортажа с судебного процесса над Бродским, – с дословной фиксацией слов судей, их выступлений, реплик обвинителей и зала (причем из-за запрета ей пришлось большей частью фиксировать происходящее тайком). Поэт был обвинен в игнорировании идеологии и неучастии в строении социализма, то есть в «тунеядстве». На примере общественного осуждения «трутня» советская власть открыто продемонстрировала жестокость к проявлению даже внеполитического инакомыслия. Бродского приговорили к высылке в северную деревню Норенская для «трудотерапии»<sup>(2)</sup>. Сам этот «суд» стал драматичным знаком конца оттепели, завершения периода некоторой либерализации, свободы слова, хотя более мнимой, чем последовательной.

(2) «Постановлением народного суда Дзержинского района гор. Ленинграда от 13 марта 1964 года Иосиф Бродский за тунеядство был выселен из г. Ленинграда сроком на пять лет. Никакие справки о договорах с издательствами и ходатайства членов Союза писателей СССР не помогли. Дополнительным основанием для вынесения приговора послужили свидетельства о том, что стихи Бродского вредно влияют на молодежь (большая часть свидетелей поэта не знала и со стихами его также знакома не была). Тем же народным судом было вынесено частное определение в отношении членов Ленинградского отделения Союза писателей Натальи Грудониной, Ефима Эткинда и Вольфа (Владимира) Адмони, в котором обращено внимание Союза советских писателей на то, что они, выступив в суде в защиту Бродского, пытались представить в суде его пошлые и безыдейные стихи как талантливое творчество, а самого Бродского как непризнанного гения, и что это их поведение свидетельствует об отсутствии у них идейной зоркости и партийной принципиальности» // Суд над Иосифом Бродским. Запись Фриды Вигдоровой, распространявшаяся позже в самиздате. Цит. по: <https://polit.ru/article/2004/03/14/brodsky1/> (дата обращения 24.04.2018).

Вигдорова же, с ее тонким чутьем к истинному, оценила творчество юного Бродского очень высоко; чувствовала его роль, мощь, свет таланта. Ее интуиция, этико-эстетические ориентиры оказались безошибочными. Вероятно, она и в застенчивом школьнике-музыканте усмотрела самобытность, высокую одаренность, душевную чистоту, благородство, способность к саморазвитию. Поэтому встреча с ней и для Бориса Александровича стала судьбоносной.

Янина Иосифовна Чайковская говорила так: «Фрида Абрамовна Вигдорова, будучи совсем молоденькой, преподавала литературу в той же школе на Сретенке, где учился Борис Чайковский<sup>(3)</sup>. Там они и познакомились; а позже случайно встретились, обменялись телефонами, перезванивались, поддерживали знакомство. В начале 60-х годов Ф.А. Вигдорова передала Борису Александровичу Чайковскому списки некоторых ранних стихов Бродского<sup>(4)</sup>; она была тогда очень увлечена судьбой и творчеством поэта. Борису Александровичу очень понравились эти ранние стихи; он вскоре написал четыре романа»<sup>(5)</sup>.

Казалось бы, что особенного? Педагог, встретив бывшего ученика, ставшего музыкантом, дал ему список поэтических строк... Но тогда это было наполнено запретным, даже противозаконным содержанием.

- (3) По другим сведениям, преподавателем литературы работал ее второй муж, писатель Александр Раскин. Известно, что Борис учился и в Школе имени Гнесиных. Помимо того, есть свидетельства сестры Б. Чайковского, что ее брат, будучи весьма слабого здоровья, в «школу» (вероятно, имеется в виду общеобразовательную) почти не ходил. Возможно, Ф.А. Вигдорова была его домашним учителем? В пользу этого предположения говорят их доверительные, дружеские отношения, а также то, что в книгах писательницы об учительском опыте (как «Мой класс») нет упоминаний о необычном музыкальном мальчике (версия о том, что будущий композитор был прототипом Вали Ласкина, персонажа книги Вигдоровой «Мой класс», не находит в тексте веских доказательств).
- (4) Речь идет о рукописных, т.е. кем-то переписанных источниках – бумажных копиях, по уверению В.М. Келле. Мне же помнятся, в период несколько более поздний, машинописные копии стихов Бродского на полупрозрачной бумаге; вместо положенных четырех бумажных листов, в самиздатовском копировании материалов было принято вставлять в машинку пять тончайших листов бумаги.
- (5) Из личной телефонной беседы автора статьи с Я.И. Чайковской.

Ранее, хотя композитору и были свойственны, по воспитанию и по собственным склонностям, интерес к литературе, страсть к чтению, – он, уже создав ряд замечательных инструментальных камерных, концертных и симфонических полотен, был далек от петербургской стихотворной школы, от философской направленности современной поэзии. Стиль, содержание, дух мира Бродского для него были новы; и не случайно впоследствии им будет создан вокальный цикл на стихи Николая Заболоцкого! Ведь темы, аспекты, связанные с творчеством художников андеграунда, являлись неясными, скрытыми для большинства советских людей; в те годы – и для Б.А. Чайковского.

Такие темы избегались в быту; не отражались в прессе, были опасны, запретны и в любой творческой деятельности. Несомненно, они, по сути, всем до боли были близки, но не произносимы, не открыты, тем более в публичное пространство. В массовом «договоре» о неискренности, молчании о сокровенном, зато выкрикивании совсем иного – идеологически поддерживаемой лжи, как и в многоголосном утаивании самого важного, существенного, – проявлялась суть советской жизни, горестная многослойность сознания большинства населения СССР. Мучительную амбивалентность повсеместного принятого режима существования понять сейчас трудно, но необходимо для оценки пиков и бездн той поры.

Ясно, сколь серьезным поступком стало в 1965 году написание музыки на стихи отбывающего в ссылке опального поэта, чье имя с конца 1963 года оказалось «притчей во языцех», символом бездельника, «паразита», «мнимого стихотворца», к тому же, – инакомыслящего. Риск создания музыки на тексты всенародно осужденного молодого человека, названного тунеядцем и космополитом, значительно превышал обычный творческий риск. Взять основой стихи дважды заключенного (первый раз ненадолго, по подозрению на угон самолета), охаянного в советской прессе с резонансом во множестве западных кругов, – для опуса на официально недозволенные, бытовавшие только в самиздате строки, невзирая на все это, было смело, отчаянно дерзко. Об этом узнали...

Потому у вокального цикла Чайковского поначалу сложилась весьма несчастливая, особенная судьба. Это случилось несоразмерно аполитичности поэтических строк, чистой интонации и резковатой простоте. Обращение к чуждым официальной линии текстам охаян-

ного автора для Бориса Чайковского было предельно далеким от того, что в «наше время» может быть прочитано как стремление к яростному «жесту протеста», желанию прославиться за счет скандала. Нет, для тихого, но абсолютно независимого композитора музыкально интерпретировать чрезвычайно понравившиеся ему стихи было естественно, – вот и все.

## II. ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА КАК УБЕЖИЩЕ

Однако дело не только в ситуациях жизни поэта и в «незаконности» опубликования его стихов с музыкой. Проблема и в том, что тексты Бродского вызывают, вплоть до сегодняшнего дня, очень большие разночтения. Они и поныне рожают мало удач в их музыкальных прочтениях, интерпретациях, – причем не только в сфере академических жанров, а и в жанрах более «легких». Может, из-за тонких нитей скрытого содержательного слоя, стихи Бродского сопротивляются простодушному «пению под музыку».

Сложность же музыки на поэтические строки, рожденной при режиме авторитарном, усиливается естественным умножением в художественном вербальном тексте тайных смыслов, иносказаний и не внятных постороннему намеков. Как пишет исследователь Сабина Хэнсен, утверждая, что «неслучаен факт, что именно в авторитариях художники так много экспериментировали с языком» и «в государствах, где все написанное и сказанное подлежит строгому контролю, цензуре, поэты и художники подрывают официальный дискурс тем, что атакуют его со всех сторон, причем самыми различными способами. В странах, находившихся за железным занавесом, поэзия сделалась не только пространством для критики официоза с помощью художественных экспериментов, но и своего рода убежищем, в котором можно было спрятаться от публичной идеологии и государственной языковой политики» [11].

Но в избранных композитором ранних стихотворениях Бродского не наблюдаем радикальных экспериментов с языком, хотя тайные, неявные в XXI веке смыслы там усмотреть можно; они были заметны и понятны чутким современникам.

Сам поэт, по его признанию, терпеть не мог, когда его стихи напевали в жанре так называемой авторской песни «под гитару».

Выступал он, как известно, и против соединения сложного поэтического текста с автономной музыкой в произведениях академического стиля (считая это сочетание семантически разных текстов «затемнением» содержания) [6].

А для истинного композитора желанным вызовом является использование насыщенных мыслями и образами стихов: это, естественно, важно как вдохновляющий остов, как способ отозваться на новое, волнующее; в том – потребность звукового отклика на своем языке «прочитать», трактовать вербальный ряд, насытив его собственной музыке глубиной, интонацией, иной смысловой плотностью. И возникают противоречия, которые способны мешать и одновременно способствовать творчеству. Два семантических ряда могут быть несовместимы; возможно затуманивание и одного, и другого. Либо же, преодолевая разногласие, рождается некий уникальный сплав. Музыкальное прочтение таинственно углубляет, конкретизируя и в то же время обобщая поэтическое содержание, создавая новый «синтетический образ» в союзе с музыкой – как в шедеврах Глинки, Шуберта, Шумана, П. Чайковского, Брамса, Римского-Корсакова, Малера, Вольфа, Шостаковича... Это общие положения, а какие актуальные проблемы волновали тогда авторов?

В марте 1965 года, когда Б.А. Чайковский принял за будущий вокальный цикл, двадцатичетырехлетний поэт еще находился в ссылке, несмотря на заступничество Маршака, Ахматовой, Шостаковича – далеко от родного Ленинграда, на принудительных работах. Впоследствии он писал только позитивно о годах своего заточения, когда много сочинял, работал в поле, тяжело трудился физически и душевно. Бродский, считая это время важнейшим и счастливейшим, никакого героизма в том не ощущал. Но в ссылке ухудшилось его врожденное сердечное нездоровье. Стихи того времени выдают тяжесть одиночества, страха, беспокойства, сердечной боли в прямом и метафорическом смыслах, хотя лишены жалобных нот, «поднимаются» над тяготами бытия автора стихов.

О написании музыки цикла не известны факты особых «мук творчества»; опус родился быстро, как на едином дыхании. Его исполнение предназначалось для Галины Вишневской. Ее, всенародно известную в классическом репертуаре, музыкант знал и как исполнительницу музыки XX века, мог встречать в доме Шостаковича:



в 1964–1965 годах она готовила титульную партию для фильма-оперы «Катерина Измайлова», ей предназначены и «Сатиры» Шостаковича на слова Саши Черного (ор. 109, 1960, исполнены Вишневской в 1961 г.). Цикл Бориса Чайковского певица должна была публично спеть в 1965 году; премьеру уже назначили – видно, проверяющие структуры «не доглядели».

С планируемым первым исполнением этой музыки связан неизбежный для такой ситуации скандал<sup>(6)</sup>. Несмотря на то что уже была вывешена афиша с именем исполнительницы, художественный руководитель московской филармонии М.А. Гринберг в последний момент не без оснований испугался; и прямо перед концертом исполнение запретили. Вместо музыки Б.А. Чайковского в концерте Вишневской прозвучали... романсы его однофамильца, Петра Ильича.

Симптоматична ссылка на цензурные ограничения по отношению к этому опусу в открытом письме М.Л. Ростроповича об А.И. Солженицыне (письмо написано в связи с кампанией протеста в советской прессе по поводу награждения писателя Нобелевской премией). 30 октября 1970 года письмо было адресовано Ростроповичем редакторам четырех ведущих российских газет, но – не напечатано там:

«Сейчас предпочитают устные запреты, ссылаясь, что это не рекомендуется. Почему, например, Г. Вишневской запретили исполнить в ее концерте в Москве блестящий вокальный цикл Бориса Чайковского на слова И. Бродского? Почему несколько раз препятствовали исполнению цикла Шостаковича на слова С. Черного (хотя тексты у нас были изданы)? Почему странные трудности сопровождали исполнение 13 и 14 симфонии Шостаковича? Опять, видимо, „было мнение“...» [цит. по: 3, с. 51].

Более о «Четырех стихотворениях» Б. Чайковского не было сказано. Письмо Ростроповича мало кому было могло тогда стать известно, как и непонятен пассаж в книжке Соломона Волкова о композиторской молодежи Ленинграда – туманный намек про «Рождественский романс» Б.И. Тищенко о том, что в музыкаль-

но-речевой выразительности романса отразилась «манера чтения знакомого поэта», без указания фамилии автора стихов [4, с. 94]. Но лишь это выдавало минимальное присутствие стихов Бродского в ту пору в советской жизни, в советской музыке. Напротив: надолго в официальном пространстве культуры утвердилось окончательное их *отсутствии*, нежелательность упоминания имени поэта. Оттого почти четверть века, более 22 лет после создания сочинения Бориса Чайковского, нигде не звучала музыка «Четырех стихотворений Иосифа Бродского».

### III. РАННИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОПУСЫ НА СТИХИ БРОДСКОГО

Стоит дать некоторое представление о нашем цикле в контексте музыкальных сочинений той поры. Подчас этот вокальный опус Б. Чайковского считают первым опытом музыкального сочинения на стихи Бродского, но это не так. С конца 1950-х годов на стихи Бродского писал песни ленинградский бард Евгений Клячкин; стали присоединяться и другие отважные сочинители песен «под гитару».

Первым же сочинением в русле академической музыки на стихи поэта стал «Рождественский романс» его друга и сверстника Б. Тищенко (в его вокальном цикле «Грустные песни», 1962, ор. 22 [10]). Характерно, что оба юных ленинградца, почти погодки, познакомились на концерте в зале Ленинградской филармонии. У них были общие друзья... Музыкант и поэт вводили друг друга в круг своих идей, интересов, замыслов, переписывались. Лаконичный опус Тищенко написан не только на слова, но и на напев, «мелодекламацию» автора стихов, ведь молодой Бродский очень музыкально читал свои строки, почти пропевая их. Его приятель занимался тогда исследованием и сборанием фольклора, народных северно-русских плачей. Полупение Иосифа, которое он часто слышал, сконцентрировалось в его восприятии в некий собирательный образ.

Так возникла не фотография, а скорректированный звуковой слепок произнесения поэтом своего текста. «Романс» из «Грустных песен» предстал музыкально организованным *обобщенным портретом* его просодии; он написан не только на стихи, а, как и указано

(6) Симптоматично сравнение двух цензурных актов по отношению к музыке на стихи Бродского: если в эпоху оттепели, в начале 1960-х годов Б. Тищенко лишь попросили в цикле «Грустные песни» заменить название «Рождественского романса» (оно преобразовалось в «Причитание»), то после двух судов и «всемирного осуждения» с музыкой на стихи этого поэта поступили иначе.

в нотах, на *напев* Бродского [10, с. 11–18]<sup>(7)</sup> (композитор отмечал много позже, что это скорее «фантазия по слуховым впечатлениям от чтения-пения поэта»). Помимо транспонирования поэтической речитации на октаву выше, в диапазон сопрано и «перевода» в выразительную систему профессионального вокализирования, вся музыкальная ткань здесь соткана из мотивов этого напева. Линия голоса предстает на фоне «воздушных» поддержек у фортепиано; делящиеся на педали аккорды «вбирают» в себя опорные звуки певческих фраз. Подобно тому, что дают расшифровки исследователей на основе звукозаписей авторского чтения, ритмометрическое строение романса являет собой переменный метр с преобладанием пятидольности. Вокальная строка музыки Тищенко также отразила черты и способы фиксации народного музицирования, его декламационных особенностей: микроинтервалику, четвертьтона, что приближает партию голоса к *причету*, плачевым возгласам, декламациям. В музыке «Рождественского романса» неперемнная и постоянная звуко-речевая единица: пронизывающая все течение музыки лейт-интонация, полуречевая-полумелодическая авторская «каденция», словно звуковая «подпись» в завершениях строф, свойственная чтению Бродского [6, с. 262].

Уникально свидетельство самого поэта, высказанное позже. В 1995 году он рассказывал, как в 1962-м оценил этот звукомызыкальный портрет его поэтических строк и речи в интерпретации другом-композитором. Любопытно, что стало решающим (и негативным опытом) для его восприятия музыки на собственные слова. В интервью 1995 года И. Бродский ответил автору данной статьи на вопрос, как он в молодости воспринял первый опыт озвучивания своих строк в «серьезной» музыке: «На это нельзя было никак реагировать. Это был скорее речитатив. Собственно говоря, это и нельзя было воспринять как музыку» [6, с. 13].<sup>(8)</sup>

(7) «Рождественский романс» – второй в цикле «Грустные песни» [10, с. 11–18].

(8) Поэт и не воспринял это как *музыку*. Иосиф Бродский, не выносящий своих отражений в зеркалах, не узнавал, не признавал также музыкально-звукового «отражения» своего голоса и манеры чтения. О том сам отчетливо высказался в своем интервью о музыке и поэзии, в 1995 году: «Это был скорее речитатив, на это мне трудно было реагировать. Собственно музыки я там как-то не слышал... Но может, это только мне так кажется...» [6, с. 13].

Сравнимо ли такое мнение с разочаровывающим взглядом на себя в зеркале? Еще есть причина неприятия – особенности восприятия своего голоса на пленке: неузнавание. Но ныне, когда известны исследователям многие документальные звукозаписи авторского чтения Бродского, в музыке «Рождественского романса» поражает интонационная и ритмическая близость фонографическому наследию Бродского-чтеца. Да, его говор-напев преобразился, развернувшись в сторону авторского стиля композитора, но навсегда остался *собирательным музыкальным слепком речи, просодии Поэта*.

#### IV. О «РАЗГОВОРАХ» МУЗЫКАНТОВ

Иные черты отображения поэтического мира слышим в цикле Бориса Чайковского «Четыре стихотворения И. Бродского». Его первоначальный вариант написан для сопрано и фортепиано (1965 [12]); позже цикл был оркестрован. Он включает, естественно, отобранные композитором строки Бродского, написанные ранее 1965 года. Содержательная плотность словесного материала, поэтического языка Бродского крайне велика; и стиль раннего творчества, конечно, отличается от позднего, помимо иной тематики, большей простотой, прозрачностью. Удивляет, что, несмотря на дерзость в обращении к запрещенным текстам, само их содержание не требовало неконформистских, авангардных средств музыкального выражения; звуковой язык цикла типичен для композитора; находки его слышим в своеобразии и тонкости прочтения-прозрения.

Неслучайно опус назван «Четыре стихотворения», чем подчеркнут приоритет поэзии. Такие акценты названий советской вокально-инструментальной музыки все чаще встречались в период оттепели, словно догоняя западные тенденции в названиях: «Сонеты» вокальной музыки Б. Бриттена, «Стихотворения» (Верлена, Бальмонта) в творчестве Стравинского. И позднее, в 1967 году созданном инструментальном цикле Д. Шостаковича (для солистки Г. Вишневецкой), характерно название «Семь стихотворений А. Блока», – возможно, не без некоторого воздействия идеи его аспиранта.

Как, способен возмутиться читатель, может идти речь о некоем влиянии значительно менее известного музыканта на самого Шостаковича?

Тут уместно небольшое отступление, которое скажет о принципах истинного общения творцов-музыкантов на внесловесном уровне звуковых иносказаний, о скрытых линиях музыкально-философских влияний в их сочинениях. Влияний не декларируемых, тогда скрываемых от официоза; о важнейших смыслах содержательного наполнения таких переключек. Чаще они заключались в принципах музыкального строения, кажущихся формальными, но содержащих значимые концептуально-смысловые конструкции.

Черты стиля Шостаковича явственны у многих его современников, особенно его студентов и аспирантов; однако и сам мастер был открыт навстречу многим, в том числе иным, новым звуковым мирам, идеям своих учеников, – творчеству Галины Уствольской, Германа Галынина... Так, Второй виолончельный концерт Шостаковича (1966, ор. 126) открывает сольный монолог виолончели; это композиционное решение было тогда противоречащим канонам прошлого, да и неким правилам концертирования в XX веке. Несомненно, великий композитор ранее знал, что так же начинается Концерт для виолончели № 1 (1963, ор. 23) близкого ему ученика Б. Тищенко: первоначальное длительное сольное выстраивание своего мира с начала 1960-х годов стало характерным для молодого музыканта. Любопытно: весной 1964 года, как свидетельствует Diagio, личный дневник, Шостакович присутствовал на концерте в Большом зале консерватории Москвы<sup>(9)</sup>. Там состоялась премьера сочинения другого его аспиранта, Бориса Чайковского; и в начале его Виолончельного концерта тоже слышим проникновенный «манифест» протагониста-виолончели, в тишине зала, на фоне молчащего оркестра. Солировал тогда Мстислав Ростропович; именно по его просьбе созданы, ему посвящены концерты названных композиторов, как и иные сольные опусы (кстати, плюс еще 114 произведений разных мастеров). Однако с конца 1960-х годов у виолончелиста стали нарастать неприятности, ограничения, приведшие к его эмиграции весной 1974 года<sup>(10)</sup>.

(9) Архив Д.Д. Шостаковича, Москва. Фонд 4, р. 1, ед. хр. 1.

(10) Как известно, с 1969 г. музыкант поддерживал А.И. Солженицына, разрешив ему жить на своей даче под Москвой, написал открытое письмо Л. Брежневу в его защиту. Отмена гастролей, концертов и пр. усугубились тем, что с 1972 г. он стал невыездным. Когда 18 апреля 1974 г. в Москву прибыл сенатор Э. Кеннеди, его жена Джоан передала советским чиновникам письмо Л. Бернштейна и др. в защиту Ростроповича, положение обострилось, и вскоре он с семьей уехал за границу...

Общность композиционного приема воплотила очень значимую тогда тенденцию: противостояние одинокого индивидуума и общества, что было тайной темой или «подголоском» многих художественных созданий в СССР, в пору, когда постепенно угасали веяния свободы оттепели. В названных опусах эта линия звучит внятно, с огромной художественной силой. Виолончель с ее проникновенным «мужским» тембром, в роли протагониста, альтер эго личности художника нередко воистину спорит с оркестровым «коллективом», страстно убеждает его, старается «жить» своей независимой жизнью, протестуя, бунтуя, ерничая, дразня и плача<sup>(11)</sup>.

И в том не кажется случайной некоторая общность интонаций в первой из частей опуса «Четыре стихотворения И. Бродского» («Диалог») с начальным сольным «вызовом» оркестру в Виолончельном концерте Бориса Чайковского (1964).

Это лишь одна из замеченных связей; цикл в том подобен недекларируемым связям в инструментальной музыке, как в вокальном цикле Шостаковича на тексты раннего Блока, воплотившем вечные темы: «художник в своей связи с миром: с природой, городом, с людьми, со временем»<sup>(12)</sup>; «постижение внутреннего смысла жизни художника, жизни его родины <...>, с раскрытием глубинной сути мироощущения поэта»<sup>(13)</sup>.

(11) Упомяну о моих собственных, связанных с названными сочинениями событиях жизни 1973–1974 годов, когда я выбрала темой диплома исследование новаторских черт в виолончельных концертах (среди них были названные выше), посвященных Ростроповичу, в которых, как писала в дипломе, отобразились новые тенденции (сейчас бы назвали их социально-коммуникативными признаками) во взаимоотношениях общества и личности. Выбор такой «советской темы» повлиял на то, что вместо уверенности в аспирантуре мне было дано распределение в деревню Ульяновской области (а ребенку было 2 месяца), и ни на какую работу не принимали.

(12) По выражению музыковеда Л. Мнацакановой Л. в ее публикации «О цикле Шостаковича „Семь романсов на стихи Александра Блока“» // Музыка и современность. Сб. ст. Вып. 7. Сост. Т. Лебедева. М.: «Музыка», 1971. URL: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/ms/ms7\\_3.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/ms/ms7_3.htm).

(13) Михеева Л. Шостакович. Семь стихотворений А. Блока URL: <https://www.belcanto.ru/or-shostakovich-blok.html>.



## V. ПОГРУЖАЯСЬ В ЦИКЛ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО

Внимательнее вслушаемся в смыслы невозможного, казалось бы, в то время произведения Б. Чайковского на стихи Бродского. Интересные решения и неожиданные подтексты встречаем в каждой из частей цикла. Однако наиболее подробно рассмотрим особенности первой его части.

1. «Диалог» («Там он лежит на склоне...», длительность 4'40"). И у Бродского этот поэтический текст краток, но чрезвычайно насыщен [2, т. 1, с. 170]. Часть эта в цикле кажется самой таинственной, многозначной. О чем эти строки? Кто ведет диалог? Кажется, что собеседники обсуждают почившего («*прятал свои он крылья*»), – но кем он был? Может, яснее станет текст, если представить его внутренним монологом между различными «сторонами души» поэтического персонажа-героя, между *Я* и *Я*, как позже у Бродского в поэме «Горчаков и Горбунов»? Однако можно тут услышать и разговор двух «мистических» сил. Несомненно также некий биографический подтекст, в целом, говорящий о судьбе любой творческой личности.

Вспомним параллель с началом Виолончельного концерта Б. Чайковского и семантикой музыкального высказывания в конце оттепели, связанного с «темой противостояния», даже открытой борьбы личности с лживым «общепринятым мнением». Очень вскоре наступавшая пора «застоя» заставила сменить этические ориентиры, и все тогда с горькой иронией стали подпевать словам песни на музыку того же Бориса Чайковского к фильму Ролана Быкова «Айболит-66»: «Нормальные герои всегда идут в обход...». Но стихи Бродского, насыщенные вольным воздухом оттепели и личной свободой, поражающие откровенным и невольным вызовом лицемерию, композитор почувствовал как *диалог* двух различных, противостоящих, борющихся *персонализированных*, поначалу интонационно контрастных голоса-мира.

Музыкант звуковыми средствами театрализовал этот разговор – с суровой аскетичностью, жесткостью и точностью. Потому резкая, декларативная, прерывающаяся от сильных эмоций взволнованная речь первого собеседника (ее прерывистый рисунок создают нерегулярные паузы), с господством властной кварты, противопоставлена

репликам «второго», у которого монодические высказывания на одном звуке и узкий диапазон фраз подчеркивают нейтрально-прозаическую, с трусливой монотонией речитацию. Характерно, что реплики противонаправленных собеседников «разведены» на самое остродиссонирующее расстояние друг от друга: музыкальный интервал *тритон* [12, с. 5, с такта 11]). Контрастны у собеседников также их интонационные сферы, регистровая окраска.

Симптоматично тут и расхождение с подлинником стихов Бродского. Почему в подстрочнике вокальной строки у Б. Чайковского добавлены отсутствующие в поэтическом оригинале вопросительные знаки? Можно предположить, композитор тем самым подчеркнул ощущения неуверенности, сомнения. Как бы то ни было, благодаря тому усилен эффект реального диалога, непростой коммуникации двух персон.

Однако вопросительность меняет смысловые оттенки фраз. Так, у Бродского: «Но разве он был воронной: ветер смеется во тьму»; а в цикле, внутри музыкальной речи второго собеседника, тоже происходит некий диалог-раздвоение: « – Но разве он был вороной? (следует пауза в полторы четверти) Ветер смеется во мглу». Далее есть существенное различие: в цикле – «Что ты сказал о коронах? Слов твоих не пойму» [12, с. 7, тт. 20–25]), а в оригинале – «Что ты сказал о *коронах*, слов твоих не пойму». У юного Бродского, позже определявшего поэта как «дерево, взлетающее над своими корнями», здесь игра на фонетической близости слов, отчего можно услышать смысловое превращение волнующейся кроны дерева в царственный признак гения.

Впрочем, вопросительные знаки препинания могли присутствовать в рукописной копии стихотворения 22-летнего поэта, которой располагал Борис Александрович. Он к году создания «Четырех стихотворений» уже обрел свой стиль, язык; может, ощущая важность противостояния *solo* и *tutti*, тем стремился ярче прочертить конкретный диалог персонажей.

Следующий двухтакт у фортепиано с нерегулярной метрикой и будто нарочитыми диссонансами словно иллюстрирует раздражительное непонимание собеседника или яростный протест.

Следуя ключевой фразе о том, обсуждаемый «некто» создал «крылья / птице черной одной», в вокальном цикле добавлена также, по сравнению с первоисточником, вопросительная интонация

«Что же он делал на свете, если он был с людьми?» [12, с. 9, т. 38–39]). У второго собеседника растет недоумение, тон его «бубнящего» голоса постепенно поднимается. Только что названному вопросу композитор предлагает бессловесный ответ в краткой фортепианной интерлюдии, где резко отличающийся от предыдущего хоральный эпизод указывает на душевный вклад крылатого «некто»-пастыря [12, с. 9, тт. 40–85]. Новый элемент – это мощные аккорды с полиладовым одновременным горьким звучанием си минора и си мажора. Семантика этих тональностей (для музыкального слуха важна семантика скорби, распятия в си миноре «Мессы» Баха и – победно-героический свет си мажора, как у Шуберта) указывает на трагическую амбивалентность триумфа погибшего поэта. Хоральность терпкой сонорной ткани совмещает тона победительной уверенности и отдаленные аллюзии (более – в ритме) к каноническому покаянному «Господи, помилуй мя».

После этого знака следует зона некоего преображения: доминирует музыка пророческого «божественного лепета» (в трелях фортепиано), из которого рождается *творение* (что представляется схожим с трепетом арфы-«души» из 3-й части Виолончельного концерта того же автора, 1964). На фоне шума-трепета, уже тоном выше звучит четвертая строфа; и варьированный куплет («Листьев задумчивый лепет...») воспринимается как средний раздел первой части цикла. Его музыкальное содержание определяет и возвышенный образ «душевности» (со слов «Видишь облако в небе? Это его душа»). Но как музыка способна это отобразить?

Бродский гордился, что после долгого *неупотребления* вновь ввел в поэтический обиход исчезнувшее из-за цензуры слово «душа». В первом романсе при произнесении раритетного в ту пору слова, в кульминационной зоне золотого сечения царит экстатическая речитация, с гимническими аккордами рояля. Это звучит как гимн созиданию, творчеству, рожденному из «лепета».

Сложной трехчастной форме 1-го романса полагается реприза, пусть краткая. В ней возвращаются интонации и противопоставление прежних «персонажей» [12, с. 11, с т. 53], но в обратном порядке (сначала вступает второй собеседник, с его характерной настойчивой речитацией на низком до диезде) и в состоянии примирения и поимания. Это ощутимо благодаря консонантности и наступлению

согласия голоса с до диез минорной основой в партии фортепиано. Теперь вернувшиеся первоначальные интонации трактованы как суровая и в то же время деликатная эпитафия [12, с. 12, с т. 60]. Голос, постепенно поднимаясь, обретает яркую кульминацию на фоне мощных гимнических аккордов, с победительным квартовым жестом к си бемолю 2-й октавы, самой высокой ноте части и всего цикла («Его я венчаю мглою. Корона ему подстать [12, с. 12, *espressivo*, *ff*, тт. 65–66]).

Теперь с состраданием вопрошает второй собеседник: «Как ему там под землю?». Горько, с нисходящими квартами ему отвечает первый: «Там он лежит с короной, там я его забыл» [12, с. 13, тт. 68–71]. В завершение, утверждая метафору «Птицей, птицей он был», обретается несомненное благозвучие, свет, закономерно воцаряясь на устое торжественно, гордо звучащего чистого трезвучия ре мажора [12, с. 14, тт. 80–81].

Но о ком же, о чем идет речь в стихах и музыке? Подытоживая анализ звукового текста, слышим, что в суждениях о почившем спор-диалог перерастает в диалог-согласие голоса-памяти и индифферентной силы ветра-массы с покорной ей массой крон деревьев; то разговор трепетной личности и «Бога»... Ощутима в музыке и звукопись, даже намек на характерное карканье... А в поэтике склонного к самоиронии картавого Бродского *Ворона* – одно из его alter ego.

Отметим также одну запоминающуюся интонацию; она повторяется на концах строф-«куплетов» у первого собеседника: это квинта ля – ре [12, с. 5, т. 10; с. 6, т. 20; с. 8, тт. 32–33]. Финальная эта «каденция» в завершениях строф напоминает о выявленной исследователями звуковой «лейт-формуле», свойственной, при чтении поэтом своих строк, каденционным концам строф независимо от их содержания. Она – словно авторская подпись [6, с. 258–260]. Случайно ли это, или потому, что Борис Александрович присутствовал на чтениях Бродского? Об этом, как и о том, знал ли поэт об этом цикле-поступке, пусть узнают последующие исследователи; нам же такие факты не известны. Однако симптоматично это совпадение-проникновение в интонационную «кухню» поэта<sup>(14)</sup>...

(14) Нам не встречались свидетельства о том, что Б. Чайковский слышал чтение стихов самим Бродским. Об устойчивой интонационной «росписи» при чтении стихов Бродским см. в нашей монографии [6, с. 258–260, 263].

Услышим другой сквозной смысловой мотив этой части (конечно, давнего происхождения): творца, поэта часто сравнивают с парящей птицей. Оттого косвенные загадочные фразы (и звуки), связанные с «птичьей» семантикой, указывают на важные симптомы состояния художника. Известно: на истощение творческого дара, «утрату крыл», в кризисные моменты жалуются художники, тоскуя по полету вдохновения. Ахматова горевала: «...не могу взлететь, а раньше была крылатой». И Бродский сетовал в более поздний период творчества: «Раньше я видел все вещи в профиль» (вспомним устройство птичьего глаза).

Важна дата написания «Диалога»: 6 июня 1962 года! Интересно, была ли она на самиздатовских листочках с бледной машинописью или написанных от руки (скорее всего, без датировки)? А если была – мог ли не знать композитор, что это стихотворение написано в день рождения Пушкина? Но даже если важный ключ к пониманию поэтического текста мог быть не явствен, музыкант наверняка почувствовал: речь в «Диалоге» о самоопределении человека творящего, о полете, преобразении «простой вороны» в творящего поэта: он, как сказал Данте, «*ascende sovra tutte le stelle*», возвышаясь, поднимается, парит над всеми звездами.

Сказанное – не косвенная информация; она нужна для вслушивания в смыслы, музыкально-выразительные приемы. Обращение к тому, кем, каким, во имя чего является миру художник, – одна из сквозных тем творчества, одна из основополагающих для человечества.

Подобно образу Божественного лепета, трепета, парения, такие темы еще раскроются на дальнейшем пути наших героев-художников, как и топос пения-самовыражения, созвучного чувству жизни. В нервной дрожи *vibrato*, стремящегося к резонансу с микроритмами мироздания, наполняется живой пульсацией мироздание, «раскачивая» пространство. Она сопротивляется инерции и хаосу, являясь предчувствием, этапом преобразования, осознания готовности к полету. Обретается истина непроизнесенного словесно: герой «Диалога» – человек-творец, оживляющий мир, взлетающий над обыденностью. И «Диалог» обретает черты высшего «Суда поэта», когда поэтичность слов и музыки доказывают высоту намерений и творческого полета окрыленного Гения.

2. «Лирика» [см.: 2, т. 1, с. 23]. В 2004 году отношения стихов и музыки в этой части я характеризовала так: «Написана 19-летним темпераментным юнцом, который предсказывает свою судьбу (о себе герой стиха пишет: „через два года – разобью морду“, а не только „мы пожемимся“ [5]). В музыке – робкая, застенчивая стаккатная лирика в духе эстетики и этики „малых дел“». Ныне же стоит добавить ряд наблюдений. Сейчас же совсем по-иному, нежели 15 лет назад, слышу 2-ю и 4-ю части цикла Чайковского, а вместе с ними и звучащие в них стихи Бродского.

Московские интроверты отличны от ленинградских. Это ощутимо во 2-й части цикла; вероятно, петербуржец услышал бы ее размах и внутренний простор. «Московская лирика» уютнее, мягче, ближе к человеческому теплу; в то время, – пугливее, схоже с городскими затаенными переулками, темными скрытыми закутками, куда легче спрятаться от пронизывающего света кремлевских «звезд» официоза.

В нашем цикле, предыдущая, эпико-драматическая часть завершилась в ре мажоре, а «Лирика» началась в ре миноре. Но преобладающие квартовые интонации первой части «перетекли» и во вторую, будто подхваченные от первого собеседника «Диалога» [12, с. 15, тт. 4–19].

Само озаглавленное «Лирикой» стихотворение Бродского ныне кажется лишенным той субъективной эмоциональной открытости, коя должна быть присуща этому жанру. Некой подменной лирической интонации выступают здесь настойчивые, заменяющие искреннюю уверенность повторы-заклинания «через два года». Однако более сильна, особенно в интерпретации композитора, в их звучании нейтральная констатация, даже унылость – словно привычная оправдывающаяся интонация по отношению к подруге поэта, с инициалами О. Б., которой посвящены стихи. Начальный и сквозной звуковой образ скуки, мнимого смирения парадоксален для части с названием «Лирика», но точно уловлен в строках поэта. И в музыкальной трактовке пророчеств «прагматичных», имитирующих официозные («через два года упадут акции, поднимутся налоги... увеличится радиация»), чувствуется насильственность этой «лирики». Обещания имеют привкус самовнушения [12, с. 16].

Образ некоего трепета в музыкальной интерпретации стихов Борисом Чайковским тоже, казалось бы, перешел из среднего разде-

ла первой части в «биение шестнадцатых» второй части. Но тут это мелкое дрожание, так сказать, «банализировано», с неприятной механистичностью повторяющихся формул. Они звуково воистину воплощают автоматизм простого, до тусклости, обыденного бытия. На их фоне квартовые лейтинтонации лирического героя тоже, кажется, способны «заразиться» пошловатым мнимым оптимизмом. Поразительно: такое неожиданное музыкальное решение создает не выразимый словами образ вынужденного двуличия, мучительного несогласия с самим собой! Именно в звукомзыкальной интерпретации поэтических строк наиболее ощутима, благодаря тонким, кажущимся простыми музыкальным средствам, «игра в послушание», где ощутима сложность, горечь, печаль сути стихотворения.

Хотя, словно сквозь маску унылого заклинания, трижды прорываются – в высказываниях фортепианной партии, выдавая внутреннее напряжение и сопротивление обещаниям, – как протуберанцы, скрытые «чертики», искры тайной игривости и дерзкого тайного протеста. Они «бликут», оттеняя музыку нарочитой банальности предвкушениями совсем иной, яркой, непокорной судьбы. Они являют собой зашифрованный протест против банальности. Резкие эмоциональные «всполохи», только в инструментальном звучании, выдают не сказанное словом, но ощущаемое как внутреннее сопротивление тихому псевдопокою повседневности с его размеренностью и четким планированием счастья и даже ритмов природы («через два года... высохнут акации...») [12, с. 17, *fff*, тт. 43–49; с. 19, тт. 84–90]. Их отклики, молекулы-представители – кратчайшие, очень громкие педалируемые реплики фортепиано в одночетвертных тактах, как высунутый язык, дразнящий жест – словно отрицают обещания [12, с. 21, т. 125; с. 22, т. 138].

Скрытый комизм строк дан в музыке неким контрастом, краткой сменой звуковой фактуры (легкие «прыжки» фраз «Через два года изнасятся юноши» [12, с. 18–19, тт. 73–79], не меняя общей атмосферы.

Есть иное: тонко услышан в этих стихах и воссоздан композитором в варьируемой рондальности строения звукового потока монотонный неустанный ритм обыденности, словно тихий ход времени, «жизни мышья беготня». Знаком тусклой неизменности являются повторы двухтактов, со сдвигами метрики у фортепиано: 6 раз точно, 6 – почти так же, все время на одной педали, очень тихо,

как застывшая мантра. Они символизируют ход часов, метонимов времени, и – попытку усыпить, укачать, словно под колыбельную, самого себя [12, с. 21, *pp*, тт. 115–120]: «Через два года мы поженимся».

*Образ времени*, его текущей равномерной поступи здесь является первоплановым; и музыка все же выдает его преобладание над рутинной. Композитор интуитивно выявил то, о чем не мог прочитать в середине 1960-х годов, а Бродский высказал много позже: главное, поэта интересующее, – что происходит со временем. Время и Ничто – его сквозные «герои» в поздний период творчества. Тут эти сущности то сходятся, то немного расходятся, но не расстаются...

### 3. «Прощай»

«Прощай, забудь и не обессудь» – стихотворение, удивительное для 17-летнего юноши, написано ранее других звучащих в цикле и неслучайно стало первым из тех проб его юного пера, которое поэт разрешил издать [2, т. 1, с. 23]. Оно звучит как молитва-послание, благословение, точнее, благое слово самому себе. Еще точнее, не себе как личности, а – грядущему «Иному», тому высокому Поэту, уже ощущаемому рыжим неудачником в себе, тогда юнце. Поразительна благородная величавость, сдержанное величие этого прозрения, что чутко услышано и передано композитором. Скрытая боль щемящих музыкальных интонаций воплощает то, что стихи пророчат будущую, прорицаемую «жертву Аполлону». Эти стихи, как и соотнесенная с ними прекрасная музыка, не только раннее подражание «памятнику поэту», но, главное, – заклинание, напутствие, обращение к себе как к постороннему, обреченному на тяжкий, ответственный путь.

Прочтение музыки здесь открыло и выявило, что жанр высказывания – *эпитафия*, столь важный для поэта. Музыка напоминает возвышенные, величественные, достойные вечности арии Генделя. Гимнически произносимый текст сопровождается размеренными, хоральными аккордами фортепиано; отсюда и ощущение молитвенности; причем напряжение заклинания не проходит, а нарастает от начала *прощания* в си миноре до мощного, ослепительного света финала части в соль мажоре [12, с. 23–25]. Слышится в том расширении и высветлении пространства, подобно будущему стихотворению Бродского «Сретенье», когда погружаемся, «как некий светильник, в ту



черную тьму,/ в которой дотоле еще никому / дорогу себе озарять не случилось. / Светильник светил, и тропа расширялась» (1972).

Всего 32 такта размеренного повествования, 3-я часть кажется мощнее, сильнее других, благодаря удачно найденному соединению декламационности, речевой выразительности и интересному гармоническому решению. Благородная ритмическая пульсация воссоздает ощущение величия, ей сопутствует и чутко найденная мужественная интонация в партии голоса. Не случайно именно этой части, более других, посвящены особенно восторженные слова слушателей на форуме, в комментариях звукозаписей цикла Б. Чайковского в интернете. Замечательны последовательности лишенных «благополучности» терпких сдержанных аккордов; их каденционные завершения освежают и освещают соль-мажорные трезвучия. Они производят впечатление преодоления трудностей, нахождения пути к гармонии, к радости озарения [12, с. 23, тт. 5–8 на слова «Да будет мужественным твой путь, да будет он прям и прост»; с. 25, тт. 26–33: «Я счастлив за тех, которым с тобой, может быть, по пути»].

Каждая гармоническая последовательность, неожиданная аккордовая окраска слова в этой части достойны внимания, но лишь укажем, что они безупречно непредсказуемы и поразительны, их воздействие ошеломляет.

Повторы словосочетания «да будет...» (их шесть), несомненно, вызывают в памяти сакральные тексты. Но когда рождалась эта музыка, да и ныне сильнее действовал эффект, поэтом не предусмотренный в 1957 году. Она становилась тем, что выражается сухим словосочетанием «акт солидарности» обездоленным и самому Бродскому, находящемуся во время создания цикла в ссылке. Музыка оказалась звуковым напутствием, с его пророческой светлой силой, верой в бессмертие каждого творца, его творчества: «Да будет надежда / ладони греть у твоего костра... да будет удач у тебя впереди / больше, чем у меня. / Да будет могуч и прекрасен / бой, / гремящий в твоей груди». Композиторское решение не последовало «подсказке» текста: здесь нет иллюстрации победного «гремящего боя». Напротив, звучит несуетный гимн – из тех иносказаний, полных глубоких смыслов, знание которых обогащает как интерпретаторов этой музыки, так и ее слушателей.

#### 4. «Стансы»

(«Ни страны, ни погоста не хочу выбирать» [2, т. 1, с. 209] в прочтении Борисом Чайковским тоже лишены внешнего пафоса. Изначально этот жанр представляет эпическую поэзию (не исключено, что примером Бродскому могли служить начальные строки пушкинских «Стансов»: «В надежде славы и добра / Гляжу вперед я без боязни»).

Ныне это стихотворение нередко воспринимается и читается как некое завещание поэта, патриотически окрашенное желание места упокоения. Позже некоторые музыкальные создания на этот текст так его и звуково интерпретировали, – что не соответствует его сути. Ведь это полудетское самозакливание, с несколько показным пророческим трагизмом, так свойственным юности.

Яркий эффект открытия возникает в музыкальном прочтении этих строк Борисом Чайковским. Он озвучил поэтические строки мягким светом свойственной ему тихой, непритязательной, скромной и прелестной лирики. Такая музыка делает благое дело: снимает дутый пафос пророчества. Поначалу обманчивы инфантильно-деликатные реверансы мелодики, простота шубертоподобных альбертиевых басов. Со штрихом нежного стаккато в фортепианной партии сразу задан тон забавной детской песенки [12, с. 26]. Вопреки мнимому бытовизму музыкального жанра, его нарочитой инфантильности (здесь чуть «испачканной», приперченной диссонансами), перекрещивающиеся выразительные «жесты прощания» в партии фортепиано многозначны [12, с. 27, тт. 19–29; с. 28, тт. 39–40]. В словно самоустраняющемся, деликатном прочтении музыкантом ощутимо продолжение темы трепета юной души «в незримом, неслышимом пространстве, и это определяет ценность сочинения» [7, с. 79]<sup>(15)</sup>.

«Стансы» Б. Чайковского, при всей их скромности, отсылают к таким музыкальным концепциям, как финал Четвертой симфонии Г. Малера «Мы вкушаем небесные радости», где бедный ребенок мечтает о сытом рае. Мудрость, тонкость поэтического и этического слуха композитора в интерпретации строк Бродского проявились в избранном им жанрово-звуковом ракурсе: это «ноэль», рожде-

(15) Слова эти написаны по поводу сочинений другого автора, но могут считаться действительными и в данном случае «и свидетельствуют о нем как о свершившемся онтологическом факте» [8, с. 79].



ственски-утешительная сказочка. Но в том не только «характерный для Бориса Чайковского момент светлой радости, порыва, предвкушения будущего в финальной части произведения – *Semplice...*» (это сказано о 4-й симфонической прелюдии инструментального цикла, где композитор перевел весь цикл в инструментальный план) [5, с. 8]. Слышим в ля мажорной идиллии, с ее трогательной наивностью, также и трагизм: ведь звучит небесная музыка *запредельного, несбыточного* пространства и времени. Тонкое, чуткое музыкальное прочтение противостоит преобладающему ныне буквальному пониманию «Стансов» как обещания поэта непременно вернуться умирать на родину, что для простодушного обывателя стало мелодраматическим штампом поэзии Бродского, как для Ахматовой – ненавидимые Анной Андреевной ее же строки «сжала руки под темной вуалью». Б. Чайковский услышал стихи Бродского не в духе надрывно-чувствительного романса, патриотического заклинания, а как акварельный абрис мечты, доброе и ранящее своей несбыточностью сновидение, видение рая...

Звукоизобразительность также чутко услышана композитором в тексте: изящно перекрещивающиеся жесты прощаний, звуковая пластика «мальчишеских» интонаций. А есть и отсутствующий в стихах тонкий, щемящий музыкальный образ небесных колокольчиков (тоже, на наш слух, перекликающийся с финалом 4 симфонии Малера), в лаконично-деликатной, как свойственно мастеру, фортепианной постлюдии.

## VI. О СЕМАНТИКЕ ДРАМАТУРГИИ

Несмотря на то что сочинение длится около 12 минут, последовательность его кратких частей можно воспринять как экстракт сонатно-симфонического цикла. Впоследствии композитор реализовал такую тенденцию в своем цикле оркестровых «Четырех прелюдий» 1984 года, основанных на музыке данного вокального цикла.

Близость этой музыки симфонической драматургии нам видится и в той насыщенности, концентрированности значительного звукового содержания, «человеческого материала», которое в емкой форме сближает вокальный цикл с сонатно-симфоническим. Это происходит вопреки хронометрически масштабным параметрам,

благодаря выстраиванию целого как последовательности важнейших этапов существования личности.

Здесь отображены в частях-миниатюрах, следуя концепции М.Г. Арановского (он предложил типологические характеристики признаков симфонической архитектоники в ипостасях человека: *homo agens, homo sapiens, homo ludens, homo communis* [1, с. 23–25]): человек действенный, преодолевающий сомнение, борющийся, пусть с самим собой (отображение – в «Диалоге»), человек играющий (печально скерцозная, парадоксальная, меняющая маски «Лирика»); человек размышляющий (*Adagio maestoso* «Прощай, позабудь») и – погруженный в коллективное бессознательное (псевдобытовое рондо, детская песенка «Стансов»).

И в этом можно услышать определенные связи с первой в истории жанра моделью четырехчастного вокального цикла, равного по интенсивности художественного содержания, по драматургии и жанровым истокам сжатой симфонии: опусом Г. Малера «Песни странствующего подмастерья». Именно в этой художественной модели интонационно-содержательная весомость повествования, «крайние точки» которого выражены на небольшом по звучащему пространству, на протяжении четырех песен, без «интенсивного развития» материала, вбирают в себя то, что принято считать *симфонической значимостью* – и впоследствии насыщают первые симфонии венского гения.

Пристальный анализ союза словесного и звукового содержания выявляет, на примере интересных черт стиля художника, также и глубинное содержание созданного, постепенно приоткрывающееся и тем убеждающее в нестаряющей художественной и нравственной ценности опуса. Чрезвычайно интересно погружаться в любой мастерски организованный текст, открывая за кажущейся спонтанностью прекрасно «скроенную» технологическую сторону сочинения. И не нам судить, был то расчет или озарение, находки на сознательном или на бессознательном уровне. Кажущийся незамысловатым почерк мастера обнажает скрытые смыслы при «пристальном чтении», перечитывании.

К такому перечитыванию вызывают «Четыре стихотворения Иосифа Бродского» с музыкой Б. Чайковского. В ходе этого увлекательного процесса обнаруживаешь, что тексты, «приглашающие

к перечитыванию», манят к все более детальному вслушиванию. Даже в мельчайших клеточках повествования «имеем дело с все мельче дробимыми значащими элементами неисчислимо разветвленных кодов...», устремленных «к внутренней неисчерпаемости» [6, с. 229]. И не случайно в 2018 году, на конкурсе сочинений Бориса Чайковского, именно к этому опусу чаще всего обращались конкурсанты-вокалисты, вычитывая в нем свои темы, ракурсы, оттенки, свои смыслы, но – далеко не исчерпывая их.

## VII. НЕЗРИМЫЙ ГОЛОС АВТОРА

Он звучит не только в столь значимых интертекстуальных отсылках к вокальному письму Шуберта (в № 4), Шостаковича (в № 2), Малера (№ 4), Генделя (№ 3) – а также и к типу содержания, темам, собственным творчеству этих композиторов.

Слышим тут еще один аспект, который лишь назовем, но он достоин особого рассмотрения. Скромная непафосная мелодика, аскетичное письмо, «простецкие» жанровые аллюзии, уютное ощущение непрямой тесноватого пространства – сколь «старомосковской» звучит интонационная пластика Бориса Чайковского! Удивительно, что на протяжении жизни он стал тяготеть к словесным опусам петербуржцев – Бродского, Заболоцкого, Пушкина, Достоевского. Интересно бы изучить взаимоотношения Б. Чайковского с «петербургским текстом» литературы. Почему он выбирал, как слышал их творчество, чем оттого обогатил свой язык и расширил понимание поэзии?

Еще одна тема кажется важной, порой не замеченной. В чуть ранее созданном Виолончельном концерте Б. Чайковского, как и в других виолончельных концертах, посвященных Ростроповичу, усматриваем особый отечественный вариант музыкального портретирования значительной личности. Это иносказание высказывания, в советскую эпоху полузапретного, чаще невозможного, но искреннего слова: «Der Dichter spricht» – вещающего, вопреки всему, «голоса художника», героя, во многом противостоящего обществу.

Линия эта тянется от шумановских фортепианных циклов – автопортретов полифонической, противоречивой личности композитора. А ближе к нашему времени – от симфонической поэмы

Рихарда Штрауса «Дон Кихот» («Фантастические вариации на тему рыцарского характера»), где виолончель персонафицирована как голос протагониста повествования. «Донкихотствующий» тембр солирующей виолончели в образе искателя истины и красоты, оппозиционера «массе», отображен в интонационной, архитектурной и тембровой драматургии ряда выдающихся концертов советского периода начиная с 1960-х годов.

Здесь, помимо имен Шостаковича, Пярта, Шнитке, Банщикова и других, особенно существенны те смыслы сохранения чистоты личности, которые несет Концерт Б. Чайковского и по-своему воплощает небольшой вокальный цикл, о котором здесь шла речь.

Дон Кихот – метафора поисков чистой души, погруженной в вечное одиночество и вечное странствие. В «Четырех стихотворениях» актуален художественный нестареющий пафос, высокий этический заряд, дух упорного процесса сопротивления ангажированности и лженинаторству.

## Список литературы:

- 1 Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов; исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979.
- 2 Бродский И. Собрание сочинений в 7 томах. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001.
- 3 Богданова А. Музыка и власть. М.: Наследие, 1995.
- 4 Волков С. Мужание таланта. Молодые композиторы Ленинграда. Л.–М.: «Советский композитор», 1971.
- 5 Келле В. Интервью с Борисом Чайковским // Музыкальная академия, 1996. № 1. С. 18.
- 6 Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. Второе издание, исправленное и дополненное. СПб.: изд. журнала «Звезда», Азбука, 2007.
- 7 Ронен О. Перечитывание // Звезда, 2008. № 1.
- 8 Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Т. 1. Ред. В.Н. Холопова, В. Ценова. М.: Kompozitor, 1996.
- 9 Творческое наследие Бориса Чайковского. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, Фонд сохранения творческого наследия Бориса Чайковского, 2015.
- 10 Тищенко Б. Грустные песни. Вокальный цикл. Л.: Композитор, 1995.
- 11 Хэнсен С. Беседа с Сабиной Хэнсен и Томашем Гланцем о перформативном измерении поэзии // URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/20289-neslucaen-fakt-cto-imenno-v-avtokratyiah-hudozhniki-tak-mnogo-eksperimentirovali-s-yazykom> (дата обращения 01.08.2019).
- 12 Чайковский Б. Четыре стихотворения И. Бродского. Для сопрано и фортепиано. М.: Фонд сохранения творческого наследия Бориса Чайковского, 2019.
- 13 Шнитке А., Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Сост. Александр Ивашкин. Изд. 2-е, доп. М., 2003.
- 14 Petrushanskaya E. Il genio gentile («Душевный гений»). Intervista dell' Irina Antonovna, vedova di Sostakovic // Musica insieme: ottobre–novembre 2018. Bologna. Fondazione "Musica insieme" e Grafiche Zanini – Anzola Emilia, 2018.

## References:

- 1 Aranovskij M.G. *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov; issledovatel'skie ocherki* [Symphonic searches. The problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975; research essays]. Leningrad, Sovetskij kompozitor Publ., 1979. (In Russ.)
- 2 Brodskij I.A. *Sobranie sochinenij v 7-mi tomah* [Collected works in 7 volumes]. St. Petersburg, Pushkinskij fond Publ., 1997–2001. (In Russ.)
- 3 Bogdanova A.V. *Muzyka i vlast'* [Music and power]. Moscow, Nasledie Publ., 1995. (In Russ.)
- 4 Volkov S. *Muzhanie talanta. Molodye kompozitory Leningrada* [The mantling of talent. Young composers of Leningrad]. Leningrad, Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1971. (In Russ.)
- 5 Kelle V.M. Interv'yu s Borisom CHajkovskim [Interview with Boris Tchaikovsky]. *Muzykal'naya Akademiya*, 1996, no. 1, p. 18. (In Russ.)
- 6 Petrushanskaya E.M. *Muzykal'nyj mir Iosifa Brodskogo* [The musical world of Joseph Brodsky]. St. Petersburg, Zhurnal «Zvezda» Publ., Zhurnal «Azбуka» Publ., 2007. (In Russ.)
- 7 Ronen O. Perechityvanie [Rereading]. *Zvezda*, 2008, no. 1. (In Russ.)

- 8 Savenko S.I. Rukotvornyj kosmos Valentina Sil'vestrova [Man-made space of Valentin Silvestrov]. *Muzyka iz byvshego SSSR. Sb. Statej. Tom 1* [Music from the former USSR. Collection of Articles, vol. 1]. Eds. V.N. Holopova, V. Cenova. Moscow, Kompozitor Publ., 1996. (In Russ.)
- 9 *Tvorcheskoe nasledie Borisa CHajkovskogo* [The creative heritage of Boris Tchaikovsky]. Moscow, Rossijskaya Akademiya muzyki im. Gnesinyh Publ., Fond sohraneniya tvorcheskogo naslediya Borisa CHajkovskogo Publ., 2015. (In Russ.)
- 10 Tishchenko B.I. *Grustnye pesni. Vokal'nyj cikl* [Sad songs. Vocal cycle]. Leningrad, Kompozitor Publ., 1995. (In Russ.)
- 11 Hänsngen S. *Beseda s Sabinoj Hensgen i Tomasom Glancem o performativnom izmerenii poezii* [Conversation with Sabina Hänsngen and Thomas Glanz about the performative dimension of poetry]. Available at: <https://www.colta.ru/articles/literature/20289-neslucaen-fakt-cto-imenno-v-avtokratyiah-hudozhniki-tak-mnogo-eksperimentirovali-s-yazykom> (accessed 01.08.2019). (In Russ.)
- 12 Chajkovskij B.A. Chetyre stihotvoreniya I. Brodskogo. Dlya soprano i fortepiano [Four poems by J. Brodsky. For soprano and piano]. Moskva, Fond sohraneniya tvorcheskogo naslediya Borisa CHajkovskogo Publ., 2019. (In Russ.)
- 13 Shnitke A., Ivashkin A. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], comp. Aleksandr Ivashkin, 2nd ed. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003. (In Russ.)
- 14 Petrushanskaya E. Il genio gentile. Intervista dell' Irina Antonovna, vedova di Sostakovic. *Musica insieme: ottobre–novembre 2018*. Bologna. Fondazione "Musica insieme" e Grafiche Zanini – Anzola Emilia, 2018.