

## О музыке

*Интервью, данное Елене Петрушанской 21 марта 1995 года, Флоренция*

19 марта 1995 года Иосифу Бродскому во Флоренции в Палаццо Синьории вручали медаль «Фьорино д'Оро» (золотой флорин) — знак почетного гражданства в городе, взрастившем и изгнавшем Данте. После церемонии я обратилась к Иосифу Александровичу с просьбой дать интервью о его отношениях с музыкой.

Согласие получила не сразу. Поэт высказывал сомнение в том, что может сказать на эту тему что-либо интересное, важное; говорил о сугубо любительском знании предмета. «А что, собственно, вас интересует?» Я назвала некоторые из вопросов (их накопилось немало: увлечение темой «Музыкальный мир поэзии Бродского» началось задолго до этого). Кажется, аспекты чем-то заинтриговали, хотя чувствовалась усталость от постоянных, как говорил сам Бродский, «интервру» (выражение сообщено Б. Янгфельдтом).

21 марта в холле гостиницы к назначенным мне десяти утра Бродского уже нетерпеливо ждали: уважаемая англоязычная пара, бойкая стайка итальянцев. Иосиф Александрович явился вовремя, хмурый, бледный. Разговор начался стесненно, но, пожалуй, одним из «паролей» стало малоизвестное имя итальянского композитора Саверио Меркаданте. В беседе прошло гораздо более отпущенных мне (предварительно) двадцати минут.

Бродский дал свой адрес («напишите, любопытно будет ознакомиться с вашими материалами»). Однако на заданные в письме дополнительные вопросы не отвечал. Шли месяцы. Последнюю открытку от поэта я получила за неделю до его смерти. Выражая сожаление, что на серьезное обращение к «моей» теме «руки мои в обозримом будущем не дойдут» и что «очень жаль, предмет весьма важный», Иосиф Александрович дал разрешение на публикацию материалов и развитие темы («делайте с этим, что и как считаете нужным»).

Сокращенный вариант интервью публикуется впервые; полностью оно будет напечатано в монографии Е. Петрушанской «Музыкальный мир Иосифа Бродского», подготавливаемой издательством журнала «Звезда».

— Говорят, давным-давно в вашей «выгородке» в коммунальной квартире в доме Мурузи было много любимых вами пластинок. Джаз, музыка барокко, классицизм... Изменились ли как-то с тех пор ваши отношения с музыкой, ваши пристрастия?

И. Б.: Да, правда, пластинок была масса. А отношения с музыкой не изменились нисколько. Поменялось лишь, в количественном отношении, время общения с музыкой, — его стало еще больше, — и количество пластинок увеличилось. А вкусы не сильно изменились...

— То есть по-прежнему — Бах?..

И. Б.: Не «по-прежнему Бах»... Моцарт, Перголези, Гайдн, Монтеверди, все что угодно. Масса всего, всех любимых не назовешь. Недавно, например, полюбил музыку Меркаданте...

— <...> А Вивальди?

И. Б.: Ну, этот человек столько раз меня спасал...

— Для вас ныне, как и раньше, тридцать пять лет тому назад, «В каждой музыке — Бах, в каждом из нас — Бог»?

И. Б.: Это чрезвычайно риторическое утверждение! Хотя, в общем... В принципе, — да. <...>

— В музыке Гайдна вы искали света, спокойствия, веселой мудрости?

И. Б.: Нет, я ничего не искал. Там не ищешь, там получаешь.

— Что дает вам слушание музыки?

И. Б.: Самое прекрасное в музыке... <...> если вы литератор, она вас научает композиционным приемам, как ни странно. Причем, разумеется, не напрямую, ее нельзя копировать. Ведь в музыке так важно, что за чем следует и как всё это меняется, да?

— Особая, небанальная логика последовательности?

И. Б.: Вот именно! И почему мне дорог Гайдн, помимо всего прочего, помимо прелести музыки как таковой? Именно тем, что он абсолютно непредсказуем. То есть он оперирует в

определенной, уже известной идиоматике; однако всякий раз, каждую секунду происходит то, чего ты не в состоянии себе представить. Ну, конечно, если ты музыкант-профессионал, исполнитель, то — возможно — ты всё это знаешь наизусть, и тебя ничего не удивляет. Но если ты просто обычный слушатель, то находишься в постоянном состоянии некоего изумления.

— Были ли и ныне существуют люди, которые влияют на ваши музыкальные вкусы?

И. Б.: <...> у меня был приятель, Альберт Рутштейн, инженер<sup>1</sup>. Жена его была пианисткой, училась и потом преподавала в Ленинградской консерватории — это Седмара Закарян, дочь профессора консерватории. Один раз, когда я к ним приехал, то услышал нечто, что произвело на меня невероятное, сильнейшее впечатление. Это была запись оратории «Stabat mater» Перголези. Пожалуй, с этого всё тогда и началось...

Сейчас — никто на меня не влияет. То есть существует приятель, который мне пытается всучить то одно, то другое, то Шарпантье, то Люлли, я это обожаю. Но, в общем, он уже знает, что мне предлагать... <...> Однако никаких инноваций, никаких открытий, откровений в музыке — особенно современной! — я совсем не хочу. Хотя... Вот музыка Шнитке производит на меня довольно замечательное впечатление. Мне она почему-то ужасно нравится. Даже иногда мне кажется, что у нас есть некие общие принципы...<sup>2</sup>

— А когда вы увлеклись музыкой Перселла, оперой «Дидона и Эней»<sup>3</sup>? Очаровывало произношение, музыка английской речи?

И. Б.: Это было одно из самых ранних, самых сильных музыкальных впечатлений. <...> и слово здесь для меня было вторично, — вернее, даже не относилось к сути. Главным была совершенно замечательная музыка «Дидоны и Энея», и потом, я очень полюбил другую совершенно замечательную музыку Перселла «На смерть королевы Марии». <...>

— Вы много беседовали с Анной Андреевной Ахматовой — о Моцарте, о Стравинском?..

И. Б.: Нет, о Моцарте не так много... Больше — о Библии...<sup>4</sup>

— Когда вы начали писать стихотворения к каждому Рождеству, знали ли вы о фортепианном цикле Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» (1950)?

И. Б.: Нет, тогда не знал. Теперь Мессиана я немножко знаю.

— Есть некоторые совпадения ваших «взглядов» на Рождество; так, у Мессиана, как и в ваших стихах, есть «Взгляд Отца», «Взгляд Звезды»...

И. Б.: Ну, естественно; когда думаешь об этом, это приходит...

— В Стравинском вас привлекала ритмика, парадоксальность?

И. Б.: ...я не очень хорошо знаю его музыку. Скорее знаю Стравинского по его словесным текстам. Это беседы с Крафтом — по-моему, замечательная книжка<sup>5</sup>. Там есть мой любимый ответ на вопрос «Для кого вы пишете?». Я всегда цитирую Стравинского: «Для себя и гипотетического alter ego»<sup>6</sup>. Что же касается самой музыки Стравинского, то мне, к сожалению, близки лишь какие-то куски из «Весны священной»; разумеется, и «Симфония псалмов» — в целом, как идея. Любопытно, мы до известной степени однажды «совпали». Я когда-то написал длинное стихотворение «Исаак и Авраам», а у Стравинского есть одноименная оратория<sup>7</sup>. Но я совершенно не знал и не знаю этой музыки...

— Знали ли вы лично Дмитрия Дмитриевича Шостаковича до того, как он прислал телеграмму в вашу защиту во время судебного процесса<sup>8</sup>?

И. Б.: Нет...

— Вы думаете, Дмитрий Дмитриевич знал ваши стихи тогда?

И. Б.: Не думаю...<sup>9</sup> Скорее всего, это произошло по настоянию, по просьбе Анны Андреевны. Она тогда обратилась к Шостаковичу, к Маршаку, по-моему. И каким-то образом они выступили в мою защиту.

— И вы встречались? Каким вам помнится Шостакович?

И. Б.: Единственный раз, когда мы с ним виделись, был в 1965 году, — кажется, в ноябре. Я только что освободился. Я был у него в больничке в Ленинграде, где-то на Песках; помню отчетливо, что провел два-три часа с Дмитрием Дмитриевичем, но совсем не помню, находился

ли при встрече со мной кто-нибудь еще<sup>10</sup>. Каков был Дмитрий Дмитриевич? Он метался в кровати, чрезвычайно был похож на крайне беспокойного младенца в... некоей клетке... коробочке, как это? колыбели? Очень нервный, но более-менее нормальный...

— Разговор шел о?...

И. Б.: Скорее это касалось его состояния, моих обстоятельств. Но, в общем, <...> всё было чрезвычайно поверхностно. Казалось, его смущала беседа; с моей стороны то был скорее лишь знак внимания, признательности.

— Но музыка Шостаковича, чувствую, вам не близка?

И. Б.: Говоря откровенно, нет. Как, в общем, ко всей современной музыке отношусь чрезвычайно сдержанно. И к Шостаковичу, и к Прокофьеву. <...> Но что делать, уж так я устроен... <...>

— Вы когда-нибудь слышали, как читают Священные тексты раввины?

И. Б.: Нет, но я многократно слышал церковное пение; мелодику акафиста я знаю.

— Ваша манера произнесения стихов близка литургической звуковой волне...

И. Б.: <...> изящная словесность в России, да и, думаю, во всех странах так называемого христианского мира — порождение, отголосок литургических песнопений <...> я думаю, что изящная словесность, стихи возникли впервые как — если можно так сказать — мнемонический прием удержания музыкальной фразы, тогда, когда нотной записи еще не существовало. <...>

И все было бы прекрасно, и нотная нотация и не возникла бы, музыкальное повествование оставалось бы на уровне импровизации, если бы музыка не стала частью христианской литургии. Дело в том, что импровизировать <точнее, орнаментировать, «раскрашивать»>. — Е. П.> в литургии можно было в неких узаконенных пределах, ибо распевался уже строго определенный текст, и текст священный, в котором допускать какие-либо импровизации было уже, видимо, невозможно. Поэтому, чтобы соответствовать сопутствующей музыкальной фразе, строчка стала определенной, удержанной длины, текст стал организовываться в форму стиха. <...> в христианской культуре, я думаю, <...> стихи возникли именно как способ удержания (и повторения) музыкальной фразы... потом стали возникать различные типы обозначений, крюки и пр., потом нотопись стала развиваться самостоятельно, и этот брак, который на некоторое время заключили поэзия и музыка, распался, расторгся. <...> Нотную запись, при определенной свободе мышления, можно представить как продолжение алфавита <...>; этот язык стремительным образом эволюционировал в нечто абсолютно самостоятельное, и произошел некоторый «развод» между изящной словесностью и музыкой. <...> Но время от времени они друг по другу, грубо говоря, вздыхают — и таким образом возникают всевозможные жанровые соединения, сплавы со словом, все что угодно, от оперы до водевиля. И, до известной степени, лучшая поэзия, которую мы знаем, «музыкальна»: в ней присутствует этот музыкальный элемент, когда, помимо смысла, в сознании возникает некий музыкально-звуковой ряд...

— А что в настоящее время для вас является враждебным музыкальным «знаком», звуковым образом пошлости — и всего ненавистного для вас?

И. Б.: <...> Если раньше существовал такой внятный враг в виде отечественной официальной культуры, то теперь враг повсеместен. На него натыкаешься на каждом шагу; этот грохот, грохот «попсы». Весь этот «muzak»<sup>11</sup>, давящий рок-н-ролл. Можно много чего увидеть здесь, задуматься о дьявольском умысле...

«Нечеловеческое» связано, на мой взгляд, с господством технологии, с самой идеей усиления звука. Если музыка, как я ее понимаю, это невнятный семантический и надсемантический ряд, да? — тогда то, на что твой слух сегодня постоянно буквально нарывается, это ряд (для меня) внесемантический или даже принципиально антисемантический. <...> эта выросшая на базе рок-н-ролла электронная муза — явление пророческое.

Ускорение<sup>12</sup>, которое возникло (в сороковые годы, в ходе войны) с буги-вуги, уже содержало в себе своего рода пророчество о... <...> Хотя уже существовали разнообразные быстрые танцы <...>, за этим стоял некий удерживаемый ритм и некая внятная удерживаемая

мелодия. Начиная с буги-вуги возникла совершенно иная ситуация <...> эти музыкальные элементы как бы уходят с сознательного уровня. То есть ритм буги-вуги уже содержал в некотором роде пророчество атомной бомбы. Это полный распад всего и вся...

— Чистая агрессия...

И. Б.: Да, чистая агрессия, чистый ритм или чистая аритмия (ибо нет точек опоры). Обесчеловеченность — когда сознание не соответствует движению...

— Вы чаще слушаете музыку как фон или внимаете ей, отключаясь от всего остального?

И. Б.: Вы знаете, как фон я не могу ее слушать. Даже если пластинку ставишь в качестве некоего «фона», то чрезвычайно быстро фон для меня становится первостепенным, а все остальное становится «фоном». <...>

— А джаз с любимыми, судя по стихам, Диззи Гиллеспи, Эллой Фицджералд, Рэем Чарлзом, Чарлзом Паркером и другими героями подпольной джазовой юности, — что дал вам джаз?

И. Б.: Трудно выразить все... Ну, прежде всего он сделал нас. Раскрепостил. Даже не знаю, сам ли джаз как таковой в этом участвовал, или более — идея джаза. Джаз дал мне приблизительно то же самое, что дал Перселл: в очень общих категориях, это ассоциируется у меня не столько с негритянским, сколько с англосаксонским мироощущением. С эдаким холодным отрицанием...

— Тем не менее созидающим отрицанием?

И. Б.: Уж не знаю, созидающим или нет. Для меня это ощущение скорее связано с чувством такого холодного сопротивления, иронии, отстранения, знаете...

— Форма брони, нет?

И. Б.: Скорее — усмешки на физиономии... — и ты продолжаешь заниматься своим делом на этом свете, независимо от... И также — определенный сдержанный минимальный лиризм... некая форма минимализма...

— У вас есть стихотворения, посвященные пианистке Елизавете Леонской<sup>13</sup>. Что и почему вы любите слушать в ее исполнении?

И. Б.: Практически все. Она для меня — лучшая исполнительница, единственный музыкант, который делает для меня романтиков (для меня — «чрезмерных») выносимыми. <...>

— Русская музыка вам близка? И отечественная опера?

И. Б.: В том виде, как нам ее преподносили в мое время — решительно, нет. <...>

— А Чайковский? Что вам говорит его музыка?

И. Б.: К сожалению, он для меня «отравлен» отечественным радио и государством<sup>14</sup>. Несколько раз я предпринимал попытки прорваться сквозь это предубеждение, которое вошло уже в подсознание, — увы, не могу. Аллергия, — и думаю, навсегда. Да и, в общем, я к нему довольно нехорошо отношусь... <...>

— Как к человеку?

И. Б.: Нет, отнюдь! Как человек он мне скорее симпатичен, со всеми его обстоятельствами, это я понимаю. Но композитор, который мог написать такую музыку на сюжет «Франчески да Римини», просто не существует для меня как художник. <...>

— Почему? Святотатство — трансформировать дантовский сюжет? Вы бы не взяли дантовский сюжет?

И. Б.: Нет, дантовский сюжет использовать можно, но превратить его в мелодраму — даже я не был бы на это способен, хотя у меня масса недостатков. Для меня, знаете, два равно и абсолютно неприемлемых композитора, в разных ключах, но одинаково мной не выносимые, — Чайковский и Вагнер.

— Пафос, который вам чужд...

И. Б.: Чрезвычайно... Мне это кажется близким «эстетике» sound track (звукового ряда массового кинематографа).

— Музыкальный ряд фильма в его голливудски-«разъясняющем» и мелодраматизирующем чувства смысле?

И. Б.: Да. Близость к музыкальной иллюстрации «для масс» у этих композиторов воспринимаю тоже как явление пророческое...

— Слыша в музыке пророчества распада — физического и духовного, — боитесь ли вы будущего?

И. Б.: Как говорила Анна Андреевна Ахматова, «кто чего боится, то с тем и случится. Ничего бояться не надо».

— А удается ли такое?

И. Б.: Вы знаете, да. То есть рано или поздно то, что ты принимаешь в качестве решения, опускается на уровень инстинкта. Постепенно, да... Тогда тебе не то что сам чорт не брат, но многое не страшно. Нет-нет, уж чему-чему, а вот сопротивляться, по-моему, мы замечательно обучены.

<sup>1</sup> Александр (Альберт, прозвище «на западный манер») Рутштейн — инженер, музыкант-любитель (ныне проживает в США). <...>

<sup>2</sup> По свидетельству Б. Тищенко, который беседовал с поэтом в США за несколько лет до смерти, Бродский указал на близкую ему черту поэтики Шнитке: «референтивность».

<sup>3</sup> Отечественная грампластинка оперы Перселла «Дидона и Эней» (дир. Д. Джонс, Дидона — К. Флагстад, Белинда — Э. Шварцкопф) — пиратская перепись фирмы «Мелодия», вышла в СССР в 1969 году. Бродский же познакомился с оперой в 1965 году благодаря английской пластинке с записью того же исполнения, переданной ему поэтом Стивенем Спенсером через А. А. Ахматову (бывшую в Оксфорде для получения премии «Honoris causa»). Бродский писал об этом в рецензии-эссе «„Remember her» (LPT, 19 sept. 1995, p. 186); см. нашу статью «Remember her»: «Дидона и Эней» Г. Перселла в памяти и творчестве поэта», также соответствующие разделы монографии. Поэт мог также слышать исполнявшиеся в Ленинграде фрагменты оперы и другую музыку Перселла и до 1965 года.

<sup>4</sup> Ранее Бродский говорил о музыкальных моментах этих бесед следующее: «Когда мы с Анной Андреевной познакомились, у нее ни проигрывателя, ни пластинок на даче не было. <...> Перселла я ей таскал постоянно. Еще мы о Моцарте с ней много говорили <...>. Она обожала Кусевицкого. Я имя этого дирижера впервые услышал именно от нее <...>. Мы чаще говорили с ней о Стравинском, слушали советскую пиратскую пластинку «Симфонии псалмов» (С. Волков. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: «Независимая газета», 1998, с. 241-242). Кстати, речь идет не о «пиратской» (как зачастую бывало в то время), а о законной отечественной пластинке исполнения под управлением И. Маркевича, выпущенной в конце 1962 года. В том же году Бродский увидел на улице одиножды приехавшего в Ленинград композитора. Тогда на фразу юного Иосифа: «И вообще, остался от Стравинского один только нос» (гоголевского тона реплика! — Е. П.), Ахматова добавила: «...и гений» (там же, с. 29).

<sup>5</sup> Возможно, поэт имел в виду «Диалоги со Стравинским», записанные дирижером и биографом композитора Робертом Крафтом («Conversation with Igor Stravinsky», London, 1959, или «Dialogues and Diary», New York, 1963). А. Найман упоминает: «...кто-то из иностранцев оставил книжку крафтовских «Диалогов» со Стравинским» — скорее всего, во второй половине 1960-х годов. (Найман А. Любовный интерес. Октябрь. 1999, № 1. С. 37-38). Первое издание в СССР (И. Стравинский. Диалоги. Л.: 1971) могло быть также известно Бродскому.

<sup>6</sup> Сказано неоднократно и в других текстах, как «Студенческий меридиан», с. 51.

<sup>7</sup> Интересно, что поэма «Исаак и Авраам» датирована тем же 1963 годом, когда создана И. Стравинским священная баллада (не одноименная!) «Авраам и Исаак» из Ветхого Завета (на иврите) для баритона с оркестром.

<sup>8</sup> Именем Шостаковича была подписана телеграмма в адрес суда: «Я очень прошу суд при разборе дела поэта Бродского учесть следующее обстоятельство: Бродский обладает огромным талантом. Творческой судьбой Бродского, его воспитанием обязан заняться Союз <писателей>. Думается, что суд должен вынести именно такое решение» («Юность», 1989, № 2. С. 84). «Дипломатическая уловка» состояла в том, что при переносе дела Бродского в план «осуждения» Союзом писателей дело из судебного превратилось бы в сугубо общественное, законом не наказуемое. См. в нашей статье «Бродский и Шостакович» (Шостаковичу посвящается. М.: Композитор, 1997. С. 78-90).

<sup>9</sup> По уверениям вдовы Шостаковича Ирины Антоновны, композитор был знаком с небольшой подборкой стихов Бродского, ходивших тогда по рукам в машинописи. Кроме того, Шостаковичу очень понравился «Рождественский романс», на текст которого написал музыку в 1962 году, вскоре после создания стихотворения, аспирант Шостаковича Борис Тищенко.

<sup>10</sup> По словам И. А. Шостакович, при встрече присутствовал Е. Евтушенко. Бродский молчал, краснел (Ирина Антоновна: «Никогда не видела так сильно красневшего человека»). Евтушенко был барствен и демонстративно покровительственен по отношению к коллеге («Я купил ему — жест в сторону Иосифа — костюм»).

<sup>11</sup> Термин подразумевает сумму явлений оформительской функциональной музыки в супермаркетах, вагонах железных дорог и метрополитена, звучащих «фонах» радио-, видео-, телеинформации и рекламы.

<sup>12</sup> Ускорение — один из постоянных мотивов позднего Бродского. Поэт часто объясняет понятие ускорения на примере музыки (предметном воплощении тревожного симптома механистичного развития человеческого сознания, технологического движения общественного процесса). Так, в фильме «Прогулки с Бродским» он говорит об ускорении — явлении, отсутствующем в живой природе, указывая на 17 фортепианную сонату Бетховена: «Ну откуда он надыбал здесь это ускорение?» И пишет в «Предисловии к Антологии русской поэзии» о сути «...современных представлений о скорости, о качественном ускорении, неизбежно приходишь к выводу, что и там (в XIX веке) это было — об этом позаботилась тогдашняя музыка: престо любой бетховенской сонаты можно без труда использовать в качестве музыкального сопровождения к „Звездным войнам»» («Знамя», 1996. № 6. С. 151).

<sup>13</sup> Известной пианистке, воспитаннице Московской фортепианной школы Елизавете Леонской (ныне проживающей в Вене) посвящены стихотворение «Bagatelle» (1987) и рождественское стихотворение 1994 года «В воздухе — сильный мороз и хвоя...».

<sup>14</sup> Поэт писал о «неиссякаемом Чайковском по радио» (в эссе «Меньше единицы»).