

БАРАТЫНСКИЙ И БРОДСКИЙ:  
«О СОБЕСЕДНИКЕ»  
(Попытка реконструкции одного цикла)

ИННА БУЛКИНА

Аналогия, заявленная в названии этой статьи, не оригинальна. Во множестве разного порядка компаративистских построений «Бродский и NN» аналогии с Баратынским встречаются чаще других. На то есть причины: Бродский сам «навязал» такую постановку вопроса, — Баратынский был одним из любимых героев его «историко-поэтических» рефлексий (см., напр., [Волков: 227–230; Полухина: 271; Бродский 1998: 38] и т.д.).

Изучение этой темы имеет свою историю и свои закономерности.

Как правило, исследователи сосредотачиваются на двух типах «перекличек»: на прямой цитации и на перекличках тематических. Буквальных цитат не так уж много<sup>1</sup>, преимущество «тематических перекличек» обосновал И. А. Пильщиков, предположив, что цитаты из Баратынского в поэтическом мире Бродского существуют не на уровне «чужого слова», но на уровне «чужой темы» и комплекса тем. Е. Курганов пошел дальше, перенеся проблему на уровень жанра (элегии). Такого рода постановка вопроса представляется нам не вполне оправданным «расширением»: коль скоро речь идет о поэзии метафизической, границы между «оригинальными» и «традиционными» темами зачастую провести невозможно. Так, проследившая «перекличку» между Баратынским и Бродским в теме

---

<sup>1</sup> Одно из самых ярких и убедительных указаний такого рода — замечание Льва Лосева о «скрытой цитации» в названии сборника «Урания» (англ. “To Urania”). Лосев правомерно видит здесь «полемическую цитату» из «Последнего поэта»: «Поклонникам Урании холодной...» [Лосев: 238].

«смерти и вечности» [Пильщиков; Кулле], мы рискуем остаться на уровне «общих мест» и заблудиться в «каноне».

Мы попытаемся продемонстрировать здесь механизм иного рода. Он включает в себя и прямые цитаты, и тематические переключки, но, в конечном счете, непосредственно выводит на некие «третьи» темы и тексты-посредники, которые, в свою очередь, определяют и в значительной степени расширяют контекст отдельных стихотворений.

Главным предметом и отправной точкой нашего анализа станет стихотворение Бродского 1967 г.:

Как жаль, что тем, чем стало для меня  
твое существование, не стало  
мое существование для тебя.  
...В который раз на старом пустыре  
я запускаю в проволочный космос  
свой медный грош, увенчанный гербом,  
в отчаянной попытке возвеличить  
момент соединения... Увы,  
тому, кто не способен заменить  
собой весь мир, обычно остается  
крутить щербатый телефонный диск,  
как стол на спиритическом сеансе,  
покуда призрак не ответит эхом  
последним воплям зуммера в ночи [Бродский 1992: II, 61].

Оно впервые опубликовано в сборнике 1970 г. «Остановка в пустыне» под названием «Сонет», в позднейших прижизненных изданиях печаталось под названием “Postscriptum”.

Этот текст также становился предметом специальных исследований, — здесь необходимо упомянуть недавнюю работу А. К. Жолковского «Маргиналии к “Postscriptum’у” Бродского», где подробно рассматривается лирический сюжет, всевозможные «космические» и «телефонные топосы» — от Андрея Вознесенского до Владимира Вишневого, но что немало важно для нас, упоминаются цитата из Баратынского и отсылки к «телефонным» текстам Мандельштама.

Мы здесь сосредоточимся на Баратынском и Мандельштаме, но для начала попытаемся расширить контекст за счет близ-

ких текстов самого Бродского: речь идет в первую очередь о сонетах.

Сонет в русской поэзии XX в. — форма достаточно экзотическая. Едва ли не самый авторитетный исследователь строфических форм Бродского, Барри Шерр, указывает, что в целом, строфический репертуар советской поэзии исключительно традиционен, чтоб не сказать — беден («около 90% строфических стихотворений в двадцатом веке написаны катренами»<sup>2</sup>), и Бродский в этом смысле предстает неординарным экспериментатором. В том, что касается «русских сонетов», и Шерр, и М. Л. Гаспаров отмечают отклонения от канонической рифмовки как тенденцию. В таком контексте «белые сонеты» Бродского выглядят ее продолжением и доведением до логического конца<sup>3</sup>. По сути, перед нами парадоксальное соединение двух типологически противоположных стиховых форм: астрофического пятистопного ямба без рифм и сонета — «твердой» строфы Я5, которая в эпоху русского «Золотого века» получила несколько канонических образцов.

<sup>2</sup> [Шерр: 99]. Шерр отмечает, что поэты «ленинградской школы» заметно выделяются на фоне общего «традиционного» материала советской поэзии и достаточно активно экспериментируют в области строфики.

<sup>3</sup> [Шерр: 105; Гаспаров: 158]. Впрочем, в том, что касается рифмованных сонетов Бродского, то и здесь, «среди 25-ти нельзя найти двух с абсолютно той же рифмовкой» [Шерр: 105]. Коль скоро речь идет о рифмованных сонетах, главным образом, о «Двадцати сонетах к Марии Стюарт», заметим, что в этом случае Бродский «расшатывает» традицию не столько на уровне формы, но на уровне стиля. Фактически, он травестирует интонацию воспринятого русской романтической школой «высокого» итальянского сонета и, в принципе, понимает сонетную форму как предлог для открытого «диалога с каноном» (ср. в первом сонете цикла парафраз пушкинской формулы «новые узоры по старой канве»: «в старое жерло / вложил заряд классической картечи»). Однако «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» — предмет сам по себе исключительно обширный, и обращение к нему уводит нас за рамки этой статьи.

Наш «сонет» представляет собою один из шести нерифмованных сонетов, о которых упоминает Шерр. Четыре из них датированы 1962-м г., два — “Postscriptum” и «Открытка из города К.», адресованная Томасу Венцлове, — соответственно, 1967-м и 1968-м. Мы попытаемся показать, что сонеты эти представляют собой единый цикл, что они связаны не только на уровне формы и приема, но и на уровне тематической и мотивной структуры. И заглавие “Postscriptum” в этом смысле функционально: этот сонет становится своего рода постскриптумом ко всему циклу. Смысл заглавия, вытекающий непосредственно из содержания (послесловие к любовной истории), кажется нам не единственным, и в принципе, биографический комментарий, как всегда в подобного рода текстах, выглядит необходимым, но недостаточным. Но еще в рамках такого — биографического — комментария позволим себе предположить, что латиница здесь выбрана неслучайно: ленинградский сюжет таким образом «отстраняется», и это «географическое» отстранение и удаление подкрепляется и усиливается соседним стихотворением «Открытка из города К.» — Кенигсберга/Калининграда.

Однако в заглавии тоже, на наш взгляд, содержится отсылка к Баратынскому, она не такая прямая и очевидная, как цитата, которой открывается стихотворение, но смысл ее становится понятен из более поздних рефлексий Бродского о Баратынском. Ср.: «Его стихотворения — это развязки, заключения, постскриптумы к уже имевшим место жизненным или интеллектуальным драмам, зачастую скорее оценка ситуации, чем рассказ о ней» [An Age Ago: 159]<sup>4</sup>. И в плане грамматики именно открывающая сонет «цитата» предполагает некий плюсквамперфект, «итоговое» дистанцированное время. В остальном, глагольное время этого текста — неопределенно длящееся настоящее: «В который раз на старом пустыре / Я запускаю в проволочный космос»... и т.д.

Итак, в случае с “Postscriptum’ом” можно говорить о т.н. «опрокинутом сонете» и о том, что начальная отсылка к Бара-

---

<sup>4</sup> Цит. в переводе Льва Лосева по кн. [Лосев 2006: 68].

тынскому («Как жаль, что тем, чем стало для меня...» — парафраз пуанта из послания «Дельвигу» 1821-го г. «Чтоб для тебя я стал хотя отныне, / Чем для меня ты стал уже давно» [Баратынский: 91]) здесь играет роль ключа.

«Белый» сонет, открывающийся ключом, — форма парадоксальная, — и тем более знаменательной представляется нам эта отсылка к Дельвигу, канонизированному Пушкиным «классику» русского сонета. В «историзирующем» пушкинском сонете («Суровый Дант не презирал сонета...») Дельвиг назван как единственный русский автор сонетов. Пушкин, безусловно, имел в виду самый знаменитый сонет Дельвига «Не часто к нам слетает вдохновенье...», к этому же сонету он обращался в другом более чем известном сонете «Поэт, не дорожи любовью народной...». В принципе, сонет как самая популярная «твердая форма» порождает довольно устойчивые канонические сюжеты, своего рода «память жанра». И «первый» сонет Дельвига, и сонет Пушкина о поэте задают некую тему: идеальный поэт и его отношения с условным «собеседником». Это поэт, «сомкнутый в своем бытии» и — по Дельвигу — обращенный к «грядущим векам»:

И презренный, гонимый от людей,  
 Блуждающий один под небесами,  
*Он говорит с грядущими веками;*  
 Он ставит честь превыше всех частей,  
 Он клевете мстит славою своей  
 И делится бессмертием с богами [Дельвиг: 163].

«Сонет» Бродского 1967 г. открывается, как мы уже отмечали, цитатой из послания «Дельвигу», но это не единственная здесь отсылка к Баратынскому. Фактически сюжет этого сонета — метафорически пересказанный сюжет самой известной и самой цитируемой статьи о Баратынском, которая была написана в XX в., — «О собеседнике» Мандельштама. Герой этой статьи — «идеальный поэт», а ключевой образ — письмо в бутылке. Стихи Баратынского Мандельштам уподобляет «бутылке с посланием», «брошенной в волны» и предназначенной «таинственному адресату», провиденциальному собеседнику.

Общий смысл таков: вот истинный поэт, его послание «ни к кому в частности определено не адресовано» и послано «удаленному собеседнику» — «читателю в потомстве» [Мандельштам 1981: 49–50]. Метафорический сюжет сонета Бродского, соответственно: медный грош, запущенный в проволочный космос и символизирующий все тот же сакраментальный «момент соединения» с удаленным собеседником. Существенная разница в том, что «собеседник» этот вполне конкретен, и сюжет в принципе переключается из области рефлексий о поэте в сферу частной любовной истории. Но мы выделим собственно метафорические сюжеты — их сходство (бутылка, брошенная в море, медный грош, запущенный в космос), их сосредоточенность на коммуникации и устремленность к «удаленному собеседнику». Герой при этом либо «сомкнут в собственном бытии» (классическое определение поэзии Баратынского), либо страдает от того, что не в состоянии достичь романтического идеала «самодовлеющей» личности: «Тому, кто не умеет заменить собой весь мир, / обычно остается крутить шерба́тый телефонный диск...».

Параллель между бутылочной почтой и телефоном знаменательна, поскольку точно также заставляет вспомнить о Мандельштаме и трагических ленинградских контекстах «телефонной темы». Большинство этих контекстов проанализированы в классической статье Р. Д. Тименчика «К символике телефона в русской поэзии». Все эти контексты, так или иначе, проясняют общую сюжетику сонетного цикла 1962–1968 гг.: «окраинный пейзаж», трамвай и телефон, удаленный собеседник — зачастую мертвец, и, наконец, некая культурная (античная) реминисценция, тоже неизбежно обращающая к Мандельштаму — уже на уровне приема.

«Телефонная» тема коренным образом меняет направление «коммуникации» и местоположение «удаленного собеседника»: отныне он не в будущем, он находится в потустороннем мире, он — мертвец. Эта «смертельная» семантика присутствует в большинстве стихотворений цикла, в “Postscriptum’e” она поддержана уподоблением телефонного диска «столу на спиритическом сеансе».

Рассмотрим подробнее остальные сонеты этого цикла. Их, повторим, объединяет общий сюжет: друг – возлюбленная – удаленный собеседник, зачастую мертвец, соединение с удаленным собеседником, будь он и мертвец, соединение во времени и пространстве, соединение мертвецов за чертой жизни. Таков сюжет единственного сонета с античной топографией: «Великий Гектор стрелами убит...»<sup>5</sup>.

Великий Гектор стрелами убит.  
Его душа плывет по темным водам,  
шуршат кусты и гаснут облака,  
вдали невнятно плачет Андромаха.

Теперь печальным вечером Аякс  
бредет в ручье прозрачном по колено,  
а жизнь бежит из глаз его раскрытых  
за Гектором, а теплая вода  
уже по грудь, но мрак переполняет  
бездонный взгляд сквозь волны и кустарник,  
потом вода опять ему по пояс,  
тяжелый меч, подхваченный потоком,  
плывет вперед  
и увлекает за собой Аякса [Бродский 1992: I, 222].

Для нашего сюжета важно, что заклятые соперники-собеседники Гектор и Аякс ищут встречи в загробном мире. Об «удаленной коммуникации» тут также призван напомнить плач

---

<sup>5</sup> Гектор, разумеется, был убит не стрелами. Однако мы полагаем, что эта оговорка не случайна. Возможно, Гектор намеренно перепутан с «двойником» Ахиллесом, и идея в том, что убит он не смертными греками, но богами. Не исключено, что это живописная ассоциация с распространенным ренессансным сюжетом (герой, пронзенный стрелами). Соображение не покажется неуместным, если вспомнить имеющее некоторое отношение к этому циклу стихотворение Мандельштама «Еще далеко мне до патриарха...»: оно начинается цитатой из Баратынского и заканчивается упоминанием Тициана и Тинторетто. Наконец, более известный сонетный цикл — «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» — строится по большей части на визуальных образах и ассоциациях.

Андромахи. Он доносится из другого — посюстороннего мира, он «невнятен»<sup>6</sup>.

Пейзаж загробного мира — т.н. «водный пейзаж», отчасти такой пейзаж описан в работе В. В. Семенова о ранней лирике Бродского. Исследователь отмечает параллельное и «перетекающее» существование «окраинного» и «водного» пейзажей и выделяет это свойство как характерное для автобиографической лирики Бродского: трамвай здесь зачастую обращается в кораблик, а герой «растворяется» в пейзаже [Семенов: 100–108].

В качестве иллюстрации этого отмеченного Семеновым свойства приведем следующий сонет «Мы снова проживаем у залива...».

Г. П.

Мы снова проживаем у залива,  
и проплывают облака над нами,  
и современный тарахтит Везувий,  
и оседает пыль по переулкам,  
и стекла переулков дребезжат.  
Когда-нибудь и нас засыпет пепел.

Так я хотел бы в этот бедный час  
приехать на окраину в трамвае,  
войти в твой дом,  
и если через сотни лет  
придет отряд раскапывать наш город,  
то я хотел бы, чтоб меня нашли  
оставшимся навек в твоих объятьях,  
засыпанного новою золой [Бродский 1992: I, 204].

В диспозиции — метафорические Помпея и Неаполитанский залив, перенесенные в ленинградскую реальность 1962-го г., и (возможно, уподобленный Везувию, пыльный и тарахтящий) трамвай, который приезжает на окраину. Городская пыль и копоть превращаются в пыль веков и в пепел Помпеи, собственно «двойной» (метафорический) пейзаж создает в этом сюжете некий временной объем: вновь появляются затерявшиеся

---

<sup>6</sup> О невнятности телефонного собеседника см. [Тименчик: 158–159].

во времени и засыпанные пеплом мертвецы. И весь этот потусторонний сюжет о затерявшихся в загробном мире мертвецах перекликается с «античным сонетом» о Гекторе и Аяксе. Любовная история получает здесь универсальное мифологическое продолжение и «расширение».

Следующий сонет — тюремный, герой — заключенный, речь идет о конце января 1962 и следствии по делу Шахматова и Уманского (самаркандское дело). Бродский тогда провел во внутренней тюрьме КГБ на Шпалерной два дня.

Прошел январь за окнами тюрьмы,  
и я услышал пенье заключенных,  
звучащее в кирпичном сонме камер:  
«Один из наших братьев на свободе».

Еще ты слышишь пенье заключенных  
и топот надзирателей безгласных,  
еще ты сам поешь, поешь безмолвно:  
«Прощай, январь».

Лицом поверотьясь к окну,  
еще ты пьешь глотками теплый воздух,  
а я опять задумчиво бреду  
с допроса на допрос по коридору  
в ту дальнюю страну, где больше нет  
ни января, ни февраля, ни марта [Бродский 1992: I, 223].

Тут вновь эффект растяжения, растворения времени — на этот раз в замкнутом пространстве. С одной стороны, реальные два январских дня, с другой — «дальняя страна, где больше нет / ни января, ни февраля, ни марта» (та же страна, где бредут по водам Гектор и Аякс). В этом замкнутом пространстве герой раздваивается, он сам свой удаленный собеседник<sup>7</sup>. Реальное

<sup>7</sup> Здесь почти медицинский диагноз и узнаваемая аллюзия на пушкинское «Не дай мне бог сойти с ума...»:

Еще ты слышишь пенье заключенных  
и топот надзирателей безгласных...  
А ночью слышать буду я  
Не голос яркий соловья,  
Не шум глухой дубров —

«я» слышит пенье заключенных, тогда как удаленный собеседник «еще» его слышит — в отдалении, как тот самый невнятный плач Андромахи, и бредет на допрос по тюремному коридору, который превращается в туннель в царство мертвых.

В следующем сонете тот же герой вновь оказывается на пустыре, т.е. на открытом пространстве, но он уже мертвец из предыдущего сонета: он оказался в прошлом времени, он встречает прошедший новый год, он вновь слышит «крик» и уже не отвечает на зов:

Я снова слышу голос твой тоскливый  
на пустырях — сквозь хриплый лай бульдогов,  
и след родной ищущей толпы окраин,  
и вижу вновь рождественскую хвою  
и огоньки, шипящие в сугробах.  
Ничто верней твой адрес не укажет,  
чем этот крик, блуждающий во мраке  
прозрачную, хрустальной каплей яда.

Теперь и я встречаю новый год  
на пустыре, в бесшумном хороводе,  
и гаснут свечи старые во мне,  
а по устам бежит вино Тристана,  
я в первый раз на зов не отвечаю.

С недавних пор я вижу и во мраке [Бродский 1992: I, 224].

Мы здесь должны вспомнить еще один сонет 1962-го г., — если верить заглавию, он должен предварять подборку. Называется он «На титульном листе», и это сонет с рифмами (один из двух вариантов «французской» рифмовки: abab abba ccd eed). Он строится на метафорах ключа, засова, отмычки. Все тот же «окраинный пейзаж»: фонарь, освещающий трубу, но герой находится внутри, горит печь, тикают ходики, дело происходит той же зимой. Ключ появляется в первых строках и сразу как бы «снимается», — фактически, речь идет об «отмененной ценности» и «отмененном» времени:

---

А крик товарищей моих,  
Да брань зрителей ночных,  
Да визг, да звон оков [Пушкин: III, 249].

Ты, кажется, искал здесь? Не ищи.  
 Гремит засов у входа неизменный.  
 Не стоит подбирать сюда ключи.  
 Не тут хранится этот клад забвенный.  
 Всего и блеску, что огонь в печи.  
 Соперничает с цепью драгоценной  
 цепь ходиков стенных. И, непременный,  
 горит фонарь под окнами в ночи.

Свет фонаря касается трубы.  
 И больше ничего здесь от судьбы  
 действительной, от времени, от века.  
 И если что предполагает клад,  
 то сам засов, не выдержавший взгляд  
 пришедшего с отмычкой человека [Бродский 1992: I, 212].

Можно сказать, что это сонет о ключах и сонет о сонетах. Обо всех этих «немых» сонетах — без рифм и без ключа.

Наконец, последний сонет, который стоит упомянуть здесь, датируется 1968-м, называется «Открытка из города К.» и адресован Томасу Венцлове, поэту и удаленному собеседнику.

Развалины есть праздник кислорода  
 и времени. Новейший Архимед  
 прибавить мог бы к старому закону,  
 что тело, помещенное в пространство,  
 пространством вытесняется.

Вода

дробит в зеркале пасмурном руины  
 Дворца Курфюрста; и, небось, теперь  
 пророчествам реки он больше внимлет,  
 чем в те самоуверенные дни,  
 когда курфюрст его отгрохал.

Кто-то

среди развалин бродит, вороша  
 листву запрошлогоднюю. То — ветер,  
 как блудный сын, вернулся в отчий дом  
 и сразу получил все письма [Там же: II, 100].

Этот сонет заканчивается ключом, при этом именно «письма» становятся ударным «последним словом». Можно говорить

о «водном пейзаже», однако основная тема здесь — «развалины» как материализовавшееся время, собственно та дистанция между прошлым и настоящим, которую суждено преодолеть посланиям.

Итак, сонет, который мы сделали главным предметом этой статьи, называется “Postscriptum” и призван завершать цикл об «удаленном собеседнике». Мы попытались показать, что ключ — цитата из послания «Дельвигу» — здесь, с одной стороны, открывает некий «сонетный сюжет», который составляет «оппозицию канону»; этот сюжет затем будет продолжен в более позднем сонетном цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». С другой стороны, он предполагает аллюзию на статью Мандельштама о Баратынском и «удаленном собеседнике», и подключает весь ленинградский контекст Мандельштама, — Ленинград 1960-х здесь рифмуется с Ленинградом 1930-х.

Можно вспомнить еще одно стихотворение Мандельштама, открывающееся цитатой из Баратынского и включающее в себя некоторые мотивы «окраинного цикла» (телефон, трамвай, ключи) — «Еще далеко мне до патриарха...». Но это «московские» стихи с иного порядка пафосом («связь с *этим* миром»). Тем не менее, в целом роль Мандельштама — «канонизатора» Баратынского представляется нам отдельной, не лишенной смысла темой.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Баратынский: *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1982.  
Бродский 1992: Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1992. Т. I.  
Бродский 1998: Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998.  
Волков: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.  
Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.  
Дельвиг: *Дельвиг А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959.  
Жолковский: *Жолковский А. К.* Маргиналии к “Postscriptum’у” Бродского // Звезда. 2010. № 2.

- Кулле: *Кулле В.* «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года: Формирование линейной концепции времени // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998.
- Курганов: *Курганов Е.* Бродский и искусство элегии // Там же.
- Лосев: *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006.
- Мандельштам 1981: *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1981.
- Пильщиков: *Pilshchikov I.* Brodsky and Baratynsky // *Literary tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman* / Ed. by V. Polukhina, Joe Andrew and Robert Reid. Rodopi, 1993.
- Полухина: *Полухина В.* Бродский глазами современников. СПб., 1997.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979.
- Семенов: *Семенов В.* Иосиф Бродский в северной ссылке: Поэтика автобиографизма. Тарту, 2004.
- Тименчик: *Тименчик Р.* К символике телефона в русской поэзии // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1988. Вып. 831. (= Тр. по знаковым системам, 22.)
- Шерр: *Шерр Б.* Строрфика Бродского // *Поэтика Бродского.* Tenafly; New Jersey, 1986.
- An Age Ago: An Age Ago: A Selection of Nineteenth Century Russian Poetry / Selected and translated by Alan Myers. With a foreword and biographical notes by Joseph Brodsky. NY, 1988.