

Лекманов Олег Андершанович (Москва, доктор филологических наук, профессор НИУ ВШЭ: lekmanov <lekmanov@mail.ru>). Четыре эссе-миниатюры: 1) Стихотворение «На смерть Жукова»: конспект разбора. 2) «Всадница матраца»: об одном образе в одном несправедливом стихотворении И. Бродского; 3) Загадка стихотворения Иосифа Бродского «Одному тирану» (1972 г.); 4) Еще раз о «Рождественском романсе» Иосифа Бродского

### 1) Стихотворение «На смерть Жукова» (1974): конспект разбора<sup>1</sup>

Вижу колонны замерших звуков,  
гроб на лафете, лошади круп.  
Ветер сюда не доносит мне звуков  
русских военных плачущих труб.  
Вижу в регалиях убранный труп:  
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Воин, пред коим многие пали  
стены, хоть меч был вражьих тупей,  
блеском маневра о Ганнибале  
напоминавший средь волжских степей.  
Кончивший дни свои глухо в опале,  
как Велизарий или Помпей.

Сколько он пролил крови солдатской  
в землю чужую! Что ж, горевал?  
Вспомнил ли их, умирающий в штатской  
белой кровати? Полный провал.  
Что он ответит, встретившись в адской  
области с ними? «Я воевал».

К правому делу Жуков десницы  
больше уже не приложит в бою.

---

<sup>1</sup> По совести говоря, эта заметка должна быть подписана несколькими именами, поскольку вся она — плод коллективного мозгового штурма, предпринятого в рамках моего спецсеминара «Медленное чтение текста» (РГГУ). Любопытствующих снабжаю ссылкой: [http://community.livejournal.com/medlennoe\\_chten/751.html?nc=37](http://community.livejournal.com/medlennoe_chten/751.html?nc=37). О стихотворении Бродского, помимо работ, называемых в заметке см. еще: Лотман 2002.

Спи! У истории русской страницы  
хватит для тех, кто в пехотном строю  
смело входили в чужие столицы,  
но возвращались в страхе в свою.

Маршал! поглотит алчная Лета  
эти слова и твои прахоря.  
Все же, прими их — жалкая лепта  
родину спасшему, вслух говоря.  
Бей, барабан, и военная флейта,  
громко свисти на манер снегиря.

В первой строфе этого стихотворения описываются похороны Г. К. Жукова, умершего 18 июня 1974 года и похороненного 22 июня (символическая дата) в Кремлевской стене. Как минимум, две детали описываемых и реальных похорон<sup>2</sup> не совпадают: во-первых, отсутствовал *«лошади круп»* (лафет был прицеплен к бронетранспортеру)<sup>3</sup>; во-вторых, никто не мог видеть *«в регалиях убранный труп»* — маршал был кремирован, по слухам — вопреки воле семьи. По-видимому, Бродский (находившийся в это время на поэтическом фестивале в Роттердаме) взял на себя задачу написать «государственное» стихотворение вместо официальной советской печати. Он подправил саму жизнь и изобразил похороны Жукова не так, как они проходили, а как они проходили бы в идеале. *«Вообще-то я считаю, что это стихотворение в свое время должны были напечатать в газете “Правда”»* (Из беседы с Соломоном Волковым) [Волков 1998: 54]. Поэт не слышит *«звуков»*, сопровождающих похороны (судя по всему, он смотрит репортаж о них по голландскому TV) и заполняет «государственную» тишину *«звуками»* своего стихотворения. «Переписывание» в стихотворении похорон маршала ведет к переосмыслению уже в первой строфе советских газетных штампов, например, эпитета *«пламенный»* (ср., название книжной серии «Пламенные революционеры» издательства политической литературы СССР). У Бродского эпитет *«пламенный»*, во-первых, намекает на кремацию Жукова, особенно, в соседстве с визуально выразительным *«в смерть уезжает»*; во-вторых, начинает важную для всего текста «адскую» тему. Сходным образом, *«убранный»* (труп) в первой строфе, это, вероятно, не только дань газетной

---

<sup>2</sup> Кинофрагмент хроники с похорон Жукова можно найти в Интернете: [http://www.youtube.com/watch?v=cbMiyBkWnO4&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=cbMiyBkWnO4&feature=player_embedded).

<sup>3</sup> Может быть, *«лошади круп»* был перенесен в стихотворение Бродского с военной «одической» картины Веласкеса «Капитуляция Бреды»?

риторике («В траурном **убранстве** Краснознаменный зал, где среди живых цветов на высоком постаменте установлен гроб с телом покойного маршала» [Правда 1974, 21 июня: 3]), но и скрытое указание на идиому «убрать с глаз долой». Самая же откровенная замена первой строфы — это абсолютно невозможный в газетах той поры эпитет «русских» при «*труб*» (вместо «советских»)<sup>4</sup>.

Во второй строфе игра с советскими клише продолжается. Здесь возникает один из главных символов поверженного Берлина мая 1945 года — «*стёны*» (Рейхстага), которые «*пали*» (ср., например, растиражированную кинохронику этого времени). Но из-за соседства с античными именами<sup>5</sup>, завершающими строфу, на «*стены*» Рейхстага падает тень от разрушенных стен Карфагена и Трои. Формула «*меч был вражьих тупей*» провоцирует вспомнить о «русской античности», с пропагандистскими целями преображенной С. Эйзенштейном, а, именно, о лозунге Александра Невского из одноименного фильма: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет!» Упоминание «о Ганнибале» «*среди волжских степей*»: а). открыто начинает античную тему стихотворения; б). скрыто вводит тему Суворова и его перехода через Альпы; в). задает важное для последующих строф противопоставление возвышенности (Альпы) и плоскости («*степей*»); г). перекладывает на язык оды советское общее место (Сталинград); д). подталкивает читателя вольно или невольно вспомнить о правнуке «другого» Ганнибала<sup>6</sup>. Последнее важно, поскольку в финале строфы Бродский сопоставляет с судьбой опального маршала собственный удел, но не прямо, а через не прямое сравнение с (пушкинским) Овидием. Кроме того, заключительные строки второй строфы исправляют ложь официального мифа о Жукове (в газетных советских некрологах о его опале, разумеется, не говорилось ни слова). Характеристика «*глухо*» продолжает тему отсутствия звуков, начатую в первой строфе<sup>7</sup>; имя «*Помпей*» (ср. по ассоциации — «Последний день Помпеи») — цепочку «огненных» образов.

Третья строфа стихотворения — самая парадоксальная, она выпадает из традиции не только газетного некролога, но и торжественной оды (об этом подробнее см., например: Крепс 1984). Продолжается игра с пространством: вопреки иудео-христианской традиции,

---

<sup>4</sup> Относительно еще одного штампа первой строфы («*колонны замерших внуков*») на нашем спецсеминаре было высказано не нашедшее всеобщего сочувствия остроумное предположение: не подразумевается ли тут чеховский внук Ванька Жуков? Тогда бы в роли дедушки парадоксальным образом выступал... сам Бродский (ср. «*Ветер сюда не доносит мне звуков*» - письмо «на деревню, дедушке»).

<sup>5</sup> О Помпее Бродский, вероятно, узнал из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха; о Велизарии — из оперы Доницетти «Велизарий».

<sup>6</sup> Не содержится ли в строках Бродского о полководце «*среди волжских степей*» еще и намек на усмирение Суворовым пугачевского бунта (ср. роль Жукова в венгерских событиях) и через это — указания на Державина, принимавшего участие в антипугачевской кампании?

<sup>7</sup> Ср. еще, конечно, знаменитое в знаменитых «Письмах римскому другу» Бродского: «*Если выпало в Империи родиться, // лучше жить в глухой провинции у моря*».

согласно которой воины, павшие в правом бою переносятся в рай, маршал и его солдаты оказываются в «адской области» (вновь перелицовывается советский штамп «такая-то область» — «адская область»). Сюда же — многозначное слово «провал» — провал в памяти, но и провал-бездна. Строфа выделена и грамматически — до нее большинство глаголов употреблялось в настоящем времени; после нее — в будущем. В финале строфы прорывается звуковая блокада — Жуков подает реплику.

И после этой реплики все резко меняется. Оказывается, погружение Жукова в ад в третьей строфе стихотворения предпринималось едва ли не для того, чтобы в четвертой строфе вытянуть маршала из «адской бездны» и вознести чуть ли не в рай. Сигнал этого пространственного перемещения — торжественное «десницы», с очевидным обыгрыванием двух значений — правая рука и «правое дело». Формула «правое дело», как известно, была превращена в военный лозунг-штамп Сталиным: «Наше дело правое, мы победим!» В заключительных строках четвертой строфы не просто продолжает корректироваться официальная биография маршала, но и сам он возвращается в правильный («правый») «солдатский» контекст: из «штатской, белой кровати» (предыдущая строфа) перемещается в «пехотный строй».

Всё это готовит многократно отмеченную прямую отсылку в пятой строфе к державинскому «Снегирю»<sup>8</sup> (и к последнему державинскому стихотворению «Река времён в своем стремлении...»). Подношение Бродского опальному маршалу оказывается вписанным в традицию оды державинского типа, с ее резкими стилистическими и интонационными контрастами. Вот и в зачине пятой строфы нашего стихотворения античная и торжественная «Лета» соседствует с позаимствованными из блатного словаря «прахорями», то есть — сапогами (вероятно, с еще одним намеком на кремацию — прахоря/прах). Звуки нарастают — выясняется, что автор свою оду произносил («вслух говоря»), а далее бьет «барабан»<sup>9</sup> и свистит «военная флейта». Если на реальных похоронах Жукова «траурный марш» в итоге сменился «величественной мелодией Государственного гимна Советского Союза» [Правда 1974, 21 июня: 3], у Бродского в финале — неизбежный советский гимн заменился русским военным траурным маршем.

Виницкий 1992 — *Виницкий И.* Отщепенец пишет оду маршалу // Учительская газета. 1992. № 7.

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

---

<sup>8</sup> См., например: Виницкий 1992: 23 и др.

<sup>9</sup> Ср. в стихотворении Цветаевой «Нет, бил барабан перед смутным полком...», а также в стихотворении самого Бродского «1972 год»: «Бей в барабан о своем доверии к ножницам...» и т. д.

Крепс 1984 — *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984.

Лотман 2002 — *Лотман М.* На смерть Жукова (1974) // Как работает стихотворение Бродского. М., 2002.

## 2) «ВСАДНИЦА МАТРАЦА»:

### ОБ ОДНОМ ОБРАЗЕ В ОДНОМ НЕСПРАВЕДЛИВОМ СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО

Пастернак «забежал к нам в Фурманов переулок  
посмотреть, как мы устроились в новой квартире. Прощаясь,  
долго топтался и гудел в передней. “Ну, вот, теперь и квартира  
есть — можно писать стихи”, — сказал он, уходя. “Ты слышала,  
что он сказал?” О. М. был в ярости...»

Надежда Мандельштам. «Воспоминания».

В 1994 году Иосиф Бродский разразился яростным стихотворением «Письмо в оазис»:

Не надо обо мне. Не надо ни о ком.  
Забиться о себе, о всаднице матраца.  
Я был не лишним ртом, но лишним языком,  
подспудным грызуном словарного запаса.

Теперь в твоих глазах амбарного кота,  
хранившего зерно от порчи и урона,  
читается печаль, дремавшая тогда,  
когда за мной гналась секира фараона.

С чего бы это вдруг? Серебряный висок?  
Оскомина во рту от сладостей восточных?  
Потусторонний звук? Но то шуршит песок,  
пустыни талисман, в моих часах песочных.

Помол его жесток, крупницы — тяжелы,  
и кости в нем белей, чем просто перемыты.  
Но лучше грызть его, чем губы от жары

облизывать в тени осевшей пирамиды.

О своей вполне предсказуемой и адекватной реакции на это «Письмо» его адресат рассказал в мемуарах: «Я опешил: что за всадница матраса? Как не стыдно? “Это из Пастернака! — сказал он, — поверь, я не хотел никого обидеть”».

Зачем Бродскому в данном случае понадобилось цитировать Пастернака? Цель нижеследующей короткой комментаторской заметки — ответить на этот вопрос<sup>1</sup>.

Прежде всего, процитируем здесь еще один фрагмент из мемуаров обруганного адресата послания Бродского. В этом фрагменте воспроизводится реплика Бродского, раскрывающая главную причину создания «Письма в оазис»: «— А что ты написал в своем “Аполлоне в снегу” о моем словаре? — спросил он».

Теперь приведем соответствующий фрагмент из книги статей и стихов «Аполлон в снегу»: поэтический словарь Бродского «нередко оказывается чрезмерно “современным”: “блзнит”, “жлоблюсь о Господе”, “кладу на мысль о камуфляже”, “это мне, как серпом по яйцам” и т. п. <...> Зрелый Пастернак стеснялся некоторых невинных речевых излишеств и смысловой невнятицы в своих ранних стихах: кое-что он переделал в них, увы, напрасно. Рискну оказаться плохим пророком, но выскажу предположение, что у Бродского в ближайшем будущем появится сходное поползновение. И хотя у него будет, на мой взгляд, больше оснований для такого вмешательства в свои прежние стихи, чем у Пастернака, призывать его к этому я бы все-таки не стал, так как понимаю, что стояло за этими словесными срывами, какое смешение высокого и низкого, какая гремучая смесь была задумана и пущена в оборот».<sup>1</sup>

Как отреагировал Бродский на это суждение? Он демонстративно восстановил в правах едва ли не самую рискованную формулу из как раз того отрывка стихотворной повести Бориса Пастернака «Спекторский», от которого Борис Леонидович отказался в 1931 году, готовя свою повесть к выходу отдельным изданием и опубликованного в знаменитом пастернаковском однотомнике 1961 года.<sup>1</sup> Отрывка, откровенно изображающего любовный порыв героя и героини:

Когда ж потом трепещущую самку  
Раздел горячий ветер двух кистей,  
И сердца два качнулись ямка в ямку,  
И в перекрестный стук грудных костей

Вмешалось два осатанелых вала,

И, задыхаясь, собственная грудь  
Ей голову едва не оторвала  
В стремленьи шеи любящим свернуть,

И страсть устала гривою бросаться,  
И обожанья бурное русло  
Измученную всадницу матраца  
Уже по стержню выпрямив несло,

По-прежнему ее, как и в начале,  
Уже почти остывшую как труп,  
Движенья губ каких-то восхищали,  
К стыду прегорько прикушенных губ.

В переводе с поэтического языка на русский жест Бродского означает приблизительно следующее: я не только не собираюсь вмешиваться в свои ранние стихи и исправлять в них грубости и вульгаризмы, но и Пастернака в обиду не дам. Поэтому, «не надо» не только «обо мне», но и о нем, и «ни о ком». А далее — по тексту «Письма в оазис».

Дополнительную волну гнева в будущем авторе «Письма в оазис», по-видимому, должно было поднять предположение будущего адресата этого «Письма» о том, что «у Бродского в ближайшем будущем появится» «поползновение» переделывать свои ранние стихи. Ведь еще в конце 1970-х—начале 1980-х гг., Бродский следующим образом ответил на вопрос Соломона Волкова: «Исправляете ли вы собственные тексты?»<sup>1</sup>: «...я просто не в состоянии перечитывать свои стихи. Просто физически терпеть не могу того, что сочинил прежде, и вообще стараюсь к этому не притрагиваться. Просто глаз отталкивается. То есть я даже не в состоянии дочитать стихотворение до конца <...> Я думаю, что за всю свою жизнь я перечитал старые свои стихи менее одного раза. Что касается “окончательной” редакции... Не думаю, что я когда-нибудь этим займусь. По одной простой причине: забот у меня и так хватает. Более того, когда видишь, что человек занялся ревизиями своих ранних опусов, всегда думаешь: “не писалось ему в тот момент, что ли?” В ту минуту, когда мне не пишется, я настолько нехорошо себя чувствую, что заниматься саморедактированием — просто не приходит в голову».

В своей предыдущей реплике Бродский оценил изменения, «которые на склоне лет вносил в свои ранние произведения Пастернак» как «прискорбные»: «То, что он этим занялся, заслуживает всяческого сожаления. Почти без исключения».

По существу затронутого автором «Аполлона в снегу» вопроса о «стеснительности» позднего Пастернака, остается добавить следующее: если не в лирике, то в ролевых репликах романа «Доктор Живаго» Борис Леонидович отнюдь не избегал чрезмерно «современного» словаря и «словесных срывов». Приведем тут лишь несколько характерных примеров из романа: «сволочь» (с. 158), «мы им рога обломаем» (с. 159), «продавленная кушетка» [о женщине] (с. 159), «ах ты шлюха, ах ты задрепа» (с. 182), «из канавы рожденная, в подворотне венчанная, крысой забрюхатела, ежом разродилась» (с. 182).

### **3) ЗАГАДКА СТИХОТВОРЕНИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО «ОДНОМУ ТИРАНУ» (ЯНВАРЬ, 1972)<sup>1</sup>**

Загадка, собственно, такая: о каком конкретно государственном деятеле идет речь в стихотворении? Заместителем чьего имени служит местоимение «он», настойчиво, пять раз, повторенное в тексте?

Поскольку читатель пытается разрешить загадку поэта, последовательно накапливая «подсказки», то есть, знакомясь со стихотворением — строка за строкой — нам представляется плодотворным попытаться повторить этот путь, не слишком торопясь с выводами, не стремясь поскорее огласить предполагаемую отгадку.

#### **1.**

Первая неожиданность поджидает нас уже при соотнесении названия стихотворения Бродского со всем его текстом. Прямое обращение к тирану в заглавии ясно подсказывает читателю, что дальше ему предстоит встреча с почтенным жанром гражданского послания, может быть, в духе эталонного державинского стихотворения «Властителям и судиям»:

И вы подобно так падете,  
Как с древ увядший лист падет!  
И вы подобно так умрете,  
Как ваш последний раб умрет!

и проч.<sup>1</sup>



Однако жанровые ожидания читателя не оправдываются. Ни одного прямого обращения к тирану в тексте он не находит. Почему? К этому вопросу мы еще вернемся, а пока начнем разговор о первой строфе стихотворения:

Он здесь бывал: еще не в галифе –  
в пальто из драпа; сдержанный, сутулый.  
Арестом завсегдатаев кафе  
покончив позже с мировой культурой,  
он этим как бы отомстил (не им,  
но Времени) за бедность, униженья,  
за скверный кофе, скуку и сраженья  
в двадцать одно, проигранные им.

Кажется совершенно очевидным, что любой русскоязычный читатель образца января 1972 года (а для такого читателя стихотворение Бродского и предназначалось), с неизбежностью воспринимал близкое соседство существительных «тирану» (в заглавии) и «галифе» (в первой строке) как прямое указание на Сталина. Возникшую ассоциацию подкреплял эпитет «сдержанный» во второй строке и, особенно, словосочетание «мировой культурой» в четвертой. Это словосочетание, вообще говоря, довольно распространенное и никакой цитатой не являющееся, в нашем случае почти наверняка восходит к определению акмеизма, сформулированному Осипом Мандельштамом: «Акмеизм – это была тоска по *мировой культуре*».<sup>1</sup> Мандельштамовское устное определение получило широкую известность совсем незадолго до того, как Бродский написал стихотворение «Одному тирану»: его привела в своих «Воспоминаниях», вышедших в Нью-Йорке, в 1971 году, Надежда Яковлевна Мандельштам.<sup>1</sup> Позднее Бродский процитирует это определение в статье о старшем поэте «Сын цивилизации» 1977 года: «Не то чтобы Мандельштам был “культурным” поэтом, он был скорее поэтом цивилизации и для цивилизации. Однажды, когда его попросили определить акмеизм – литературное движение, к которому он принадлежал, – он ответил: “*Тоска по мировой культуре*”».<sup>1</sup> Завсегдатай артистических кафе, страстный любитель рогаликов и кофе, Мандельштам был арестован и убит если не по личному указанию, то по произволу Сталина.

Впрочем, само описание посещений артистического кафе будущим тираном, развернутое в 7-ой – 8-ой строках стихотворения Бродского, способно привести читателя в нешуточное замешательство. Такое времяпрепровождение (как и страсть к картам), не входит в автобиографический миф ни Сталина, ни какого-либо другого деспотического

властителя. Лишь Ленин, судя по мемуарам Ильи Эренбурга, пребывая в эмиграции, посещал парижские кафе, но эти посещения носили сугубо эпизодический характер, да и предпочитал будущий вождь мирового пролетариата не кофе, а пиво: «Разве понимал официант кафе на авеню д'Орлеан, что о господине, который заказывает кружку пива, восемь лет спустя будет говорить весь мир?»<sup>1</sup>

Правда, тот же Эренбург в первой редакции своего самого известного романа «Хулио Хуренито» так изобразил визит главного героя в сопровождении alter ego автора в Кремль, к некоему «важному коммунисту»: «Я не боялся ни пушек, ни пулеметов <...> и вдруг испугался добродушного дяди, который пять лет тому назад был в Париже моим соседом и пил “боки” в излюбленном мною кафе».<sup>1</sup> При этом имени «важного коммуниста» Эренбург, как и Бродский, не называет, подчеркивая только, что это был не Ленин и не Троцкий (действие разворачивается в 1918 году).

Отметив для себя явную нестыковку фигуры Сталина с декорациями богемного кафе, читатель с возрастающим интересом приступает ко второй строфе, надеясь найти там преодоление и/или объяснение возникшей неувязки.

## 2.

Но вторая строфа читательских недоумений отнюдь не рассеивает:

И время проглотило эту месть.  
Теперь здесь людно, многие смеются,  
Гремят пластинки. Но пред тем, как сесть  
За столик, как-то тянет оглянуться.  
Везде пластмасса, никель – все не то;  
В пирожных привкус бромистого натра.  
Порой, перед закрытьем, из театра  
Он здесь бывает, но инкогнито.

Выясняется, что кафе, о котором шла речь в первой строфе до сих пор существует и посещается тираном, причем описывается оно как странный конгломерат советских и западных заведений подобного рода. «Гремят пластинки» (3-я строка второй строфы) для 1972 года – это явно о западном кафе; «в пирожных привкус бромистого натра» (6-я строка) – это, скорее, отечественная примета. Уж не подразумевается ли у Бродского кафе, хотя и в советской, но все же – Прибалтике, например, в Литве? Первым секретарем ЦК компартии

этой республики тогда продолжал оставаться «карликовый Сталин», Антанас Снечкус, в 1940 – 1941 годах отметившийся массовыми арестами и ссылками так называемых «буржуазных специалистов», «националистов» и других неугодных советской власти граждан.<sup>1</sup>

Разумеется, Снечкус ни в какое вильнюсское кафе в 1972 году в галифе не заявлялся. К тому же в предпоследней строке второй строфы стихотворения вновь возникает мотив, провоцирующий внимательного читателя вспомнить о Сталине и его взаимоотношениях со знаковыми отечественными представителями «мировой культуры»: как все знают, «кремлевский горец» был регулярным посетителем спектакля «Дни Турбиных», поставленного Художественным театром по пьесе Михаила Булгакова. Напомним, что в проезде Художественного театра (Камергерском переулке) по соседству со зданием МХАТа долгие годы располагалось известное на всю Москву артистическое кафе.

### 3.

Зачин третьей, заключительной строфы стихотворения «Одному тирану» «сталинские» ассоциации еще усиливает:

Когда он входит, все они встают.  
Одни – по службе, прочие – от счастья.  
Движением ладони от запястья  
он возвращает вечеру уют.  
Он пьет свой кофе – лучший, чем тогда,  
и ест рогалик, примостившись в кресле,  
столь вкусный, что и мертвые «о да!»  
воскликнули бы, если бы воскресли.

В 3-ей – 4-ой строках этой строфы очень точно описан характерный и многократно зафиксированный в газетных отчетах жест вождя, успокаивающий истово и стоя аплодирующих людей: «Хватит уже, садитесь!»<sup>1</sup> Но, возможно, в четырех начальных строках третьей строфы содержится и намек на ревнивую реплику Сталина, якобы прозвучавшую после того, как в 1946 году, на вечере, посвященном 25-летию со дня смерти Блока, весь зрительный зал поднялся, приветствуя Анну Андреевну Ахматову: «Кто организовал вставание?» У Бродского лишь часть присутствующих поднимается «от счастья», остальные привычно встают «по службе»<sup>1</sup>.

Но в последних четырех строках стихотворения «Одному тирану» никакие биографические противоречия и нестыковки, по-прежнему, не снимаются. Диктатор, наслаждающийся рогаликом с кофе, абсолютно лишен индивидуальных черт лица, следовательно, его жертвы, упомянутые в предпоследней строке, могут быть «мертвыми» из ГУЛАГа, так же как из Освенцима или, скажем, из франкистского Мадрида...

Подведем краткие итоги. Фантастическая, никогда не имевшая места в реальности ситуация, в которой оказывается в стихотворении Бродского «Одному тирану» вполне узнаваемый советский властитель,<sup>1</sup> превращает его в фигуру обобщенную и символическую.<sup>1</sup> Как писал сам поэт, рассматривая феномен сталинизма в эссе 1973 года «Размышления об исчадии ада»: «Когда речь идет о человеческих существах, вообще лучше уклоняться, елико возможно, от всяких обобщений, и если я это себе позволяю, то потому, что судьбы в то время были предельно обобщены».<sup>1</sup>

По-видимому, именно поэтому Бродский отказывается от обращения к тирану в своем псевдопослании: какой смысл к нему взывать, если следующему властителю «и духовно, и в других отношениях» «предстоит стать точной копией покойника» (из эссе поэта «О тирании»)?

#### 4) ЕЩЕ РАЗ О «РОЖДЕСТВЕНСКОМ РОМАНСЕ» ИОСИФА БРОДСКОГО<sup>1</sup>

##### РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РОМАНС

*Евгению Рейну, с любовью*

Плывет в тоске необъяснимой  
среди кирпичного надсада  
ночной кораблик негасимый  
из Александровского сада,  
ночной фонарик нелюдимый,  
на розу желтую похожий,  
над головой своих любимых,  
у ног прохожих.

Плывет в тоске необъяснимой  
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.  
В ночной столице фотоснимок  
печально сделал иностранец,

и выезжает на Ордынку  
такси с больными седоками,  
и мертвецы стоят в обнимку  
с особняками.

Плывет в тоске необъяснимой  
певец печальный по столице,  
стоит у лавки керосинной  
печальный дворник круглолицый,  
спешит по улице невзрачной  
любовник старый и красивый.  
Полночный поезд новобрачный  
плывет в тоске необъяснимой.

Плывет во мгле замоскворецкой  
пловец в несчастье случайный,  
блуждает выговор еврейский  
по желтой лестнице печальной,  
и от любви до невеселья  
под Новый год, под воскресенье,  
плывет красотка записная,  
своей тоски не объясняя.

Плывет в глазах холодный вечер,  
дрожат снежинки на вагоне,  
морозный ветер, бледный ветер  
обтянет красные ладони,  
и льется мед огней вечерних,  
и пахнет сладкою халвою,  
ночной пирог несет сочельник  
над головою.

Твой Новый год по темно-синей  
волне средь шума городского  
плывет в тоске необъяснимой,

как будто жизнь начнется снова,  
как будто будут свет и слава,  
удачный день и вдоволь хлеба,  
как будто жизнь качнется вправо,  
качнувшись влево.

1962<sup>1</sup>

В первой строфе этого стихотворения читателю задается загадка: о каком таком «кораблике» и одновременно «фонарике» идет речь? Напрашивающийся ответ — о луне — несколько раз подтверждается при чтении полного текста «Рождественского романса». Строка «пчелиный хор сомнамбул, пьяниц» (2-я строфа) провоцирует внимательного читателя вспомнить о *лунатиках*. Словосочетание «дворник круглолицый» (3-я строфа) иронически отсылает к хрестоматийному пушкинскому уподоблению круглого лица «глуп<ой> лун<е>» на «глупом небосклоне». А в строках «ночной пирог несет сочельник // над головою» (5-я строфа) легко опознать еще одно замаскированное изображение луны, особенно если обратиться к стихотворению Бродского 1964 года с «кулинарным» заглавием «*Ломтик медового месяца*». Приведем также строки из рождественского стихотворении Анны Ахматовой «Бежецк» (1921): «И серп поднебесный желтее, чем липовый мед».

Отметим, что тема *медового месяца*, восходящая к присутствующему за кадром стихотворения образу *луны*, активно разрабатывается в «Рождественском романсе». Так, эпитет «пчелиный» употреблен во второй строфе стихотворения Бродского отчасти как сходный по звучанию с эпитетом «печальный», отчасти — как продолжающий тему медового месяца. В предыдущей строфе «медовую» тему намечал образ «желтой розы»; в следующей появится «поезд *новобрачный*»; а в предпоследней строфе «Рождественского романса» встречаем метафору «мед огней вечерних». Картиной воображаемого свадебного пира («льется мед», «пахнет сладкою халвою») завершается 5-я строфа стихотворения, причем «сочельник», подобно официанту, «несет над головою» «ночной пирог» луны (ассоциацию подкрепляют предшествующие строки 5-ой строфы, где возникает образ белых перчаток официанта: «морозный ветер, бледный ветер // обтянет красные ладони»).

Почему тайной «героиней» рождественского стихотворения Бродского оказывается именно луна, а не напрашивающаяся звезда? Потому, что соседкой луны, плывущей в «Рождественском романсе» «среди кирпичного надсада» кремлевской стены является как раз звезда, но звезда не та, *не* рождественская звезда<sup>1</sup>. Так луна оборачивается в стихотворении субтитутотом, двойником звезды.

Посредством намеков и недомолвок в предметный мир «Рождественского романса» вводится еще один образ — образ реки. Кажется весьма вероятным, что и на Замоскворечье поэт, не в последнюю очередь, остановил свой выбор потому, что этот район группируется вокруг реки и ей обязан своим именем. Кстати сказать, чтобы кратчайшим путем попасть из Александровского сада (описанного в 1-ой строфе) на Ордынку (куда уезжает такси во 2-ой строфе) необходимо пересечь Москву-реку через Большой москворецкий мост (в скобках отметим, что московский Александровский сад был разбит на месте заключенной в трубу реки Неглинки). Избегая прямых упоминаний о Москве-реке, поэт зато всю пользуется «речными» и «корабельными» образами. С «кораблика», который «плывет в тоске необъяснимой» стихотворение начинается. Мечтой о том, что «жизнь», подобно кораблю, «качнется вправо, // качнувшись влево», стихотворение завершается. В промежутке между этими двумя кораблями все в стихотворении тоже «плывет» (глагол, повторяющийся в 6-ти строфах 8 раз) или, как в пятой строфе, — «льется». «Пловцом печальным», «пловцом в несчастье» в финале «Рождественского романса» предстает сам «Новый год», плывущий «по темно-синей // волне».

При этом Москва-река у Бродского не более чем двойник другой, родной реки, как и Москва — не более чем двойник другой, «настоящей» столицы. Само посвящение «Рождественского романса» ленинградцу с именем *Евгений* (и «речной» фамилией *Рейн*)<sup>1</sup>, вкупе с многочисленными «речными» мотивами стихотворения, возможно, отсылает читателя к классической петербургской поэме «Медный всадник». И уже совершенно очевидным кажется то обстоятельство, что ночная Москва, какой она предстает в стихотворении Бродского:

Плывет в тоске необъяснимой  
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц...

чрезвычайно напоминает Петербург, каким он описывался создателями так называемого «петербургского текста» — Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Андреем Белым... Почти прямой цитатой из Достоевского выглядит строка о «желтой лестнице печальной» из четвертой строфы «Рождественского романса»<sup>1</sup>.

Но и этого мало. Вновь обратившись к начальным строкам нашего стихотворения, вспомним, что вплоть до 1918 года (и с конца 1991 года) «Александровским» именовался Адмиралтейский сад в центре Петербурга. Так что «кораблик негасимый», плывущий в стихотворении Бродского над кремлевской стеной Москвы — это не только луна, но и

позолоченный флюгер-«кораблик» на здании Главного Адмиралтейства (один из наиболее распространенных символов Петербурга (Ленинграда) — эмблема Ленфильма).

Две столицы в «Рождественском романсе» объединяются мотивом «полночного поезда новобрачного». Как подсказала нам Н.Б. Иванова, речь у Бродского идет о знаменитой «Красной стреле»<sup>1</sup>, которая в полночь отправлялась в путь с Ленинградского вокзала в Москве и с Московского вокзала в Ленинграде — еще двух «закадровых» двойников «Рождественского романса».

Теперь, вооружившись некоторой, возможно, излишней, долей фантазии, попробуем восстановить биографическую основу фабулы «Рождественского романса». Ленинградский поэт встречает праздник в Москве, на Ордынке, может быть, у друзей — Ардовых. Выпив, он отправляется на улицу, чтобы протрезвиться и бредет к Александровскому саду через Большой Москворецкий мост<sup>1</sup>. В глазах у него все плывет и двоится, сквозь новую старую столицу проступают черты старой новой, сквозь луну у стен кремля — адмиралтейский кораблик, он вспоминает, что сейчас в путь отправилась «Красная стрела», московские дома-«мертвецы» в его сознании соседствуют с петербургскими «особняками», современное «такси» пролетает мимо со старорежимными «седоками».

Главная причина всего этого зловещего двоения — следующая: в Советском Союзе празднование Рождества подменялось празднованием Нового года. Поэтому вместо Иосифа и Марии в стихотворении появляются их brutальные двойники — «любовник старый и красивый» и «красотка записная». А в финале «Рождественского романса» безнадежным «как будто» дважды сопровождаются строки, с помощью парафраз вводящие в стихотворение образ и тему Христа: Того, чья «жизнь начнется снова», Кто весь — «свет и слава», и Кто когда-то сделал так, чтобы у людей выдался «удачный день и вдоволь хлеба».