



Михаил ЛОТМАН

«На смерть Жукова» (1974)*

Одна из основных тем Бродского — пересечение границ: государственных и иных. В числе этих иных — граница смерти. В предлагаемой статье мы рассмотрим одно из его многочисленных стихотворений, посвященных пересечению этой границы.

<...>

Стихотворения «На смерть...» занимают особое и чрезвычайно важное место в наследии Бродского. Конечно, в первую очередь, в соответствии с традицией, дело идет о смерти поэта (особый интерес в этом смысле представляет стихотворение «На столетие Анны Ахматовой» (II, с. 347)** — формально оно посвящено годовщине рождения, содержательно же это типичное для Бродского стихотворение «на смерть»), но дело к этому не сводится. Бродский посвящает стихотворения смертям родных, друзей и любовниц, некоторые из них названы прямо, другие обозначены инициалами или не названы вовсе: так, стихотворение «Памяти Н. Н.» начинается словами: «Я позабыл тебя», а «На смерть друга»*** — обращением: «Имяреку, тебе». Создается даже впечатление, что Бродского более интересует сама смерть, нежели тот, кто умер. В этом контексте показательны такие стихотворения, как «Похороны Бобо», «Осенний крик ястреба» и особенно «Бабочка»

* Впервые: Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. / Ред.-сост. Л. Лосев, В. Полухина. М.: НЛО, 2002. Печатается с небольшими сокращениями по этому изданию.

** Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Бродский И.* Сочинения: в 4 т. СПб., 1992, — с указанием тома и страниц скобках.

*** Стремление воспеть смерть столь велико, что любое непроверенное сообщение о смерти знакомого воспринимается Бродским с едва ли не заранее сформированной готовностью; упомянутый «имярек» не только не умер тогда, но и пережил автора своего стихотворного некролога.

и «Муха». Незначительность — как будто бы — умершего подчеркивает значимость самой смерти. Свой разбор «Новогоднего» Марины Цветаевой Бродский считает (в 1981 году) необходимым предварить следующим рассуждением: «Всякое стихотворение “На смерть...”, как правило, служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений более общего порядка о феномене смерти как таковом. Оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга и властителя дум), автор зачастую оплакивает — прямым, косвенным, иногда бессознательным образом — самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом, стихотворении “На смерть” есть элемент автопортрета. <...> Возможно, единственным недостатком этих во всех отношениях естественных и уважения достойных чувств является тот факт, что мы узнаем больше об авторе и его отношении к возможной собственной смерти, нежели о том, что действительно произошло с другим лицом. С другой стороны, стихотворение — не репортаж, и зачастую сама трагическая музыка стихотворения сообщает нам о происходящем более подробно, чем детальное описание. Тем не менее трудно, подчас просто неловко бороться с ощущением, что пишущий находится к своему объекту в положении зрителя на сцене и что для него больше значения имеет его собственная реакция (слезы, не аплодисменты), нежели ужас происходящего; что, в лучшем случае, он просто находится в первом ряду партера» (IV, 78–79).

Хотя сказано это тоном, предполагающим, что к самому говорящему это никакого отношения не имеет, анализируемый нами текст начинается именно с фиксации позиции субъекта речи по отношению к предмету его изображения. В точном соответствии с приведенным пассажем субъект речи является именно зрителем: стихотворение начинается с демонстративного «Вижу...», которое анафорически повторяется в 5-м стихе*. Текст — во всяком случае, его начало — и строится по принципу репортажа: говорю то, что непосредственно вижу. Однако располагается этот зритель отнюдь не на сцене и даже не в первом ряду партера: расстояние между ним и наблюдаемым им действием определяется различием

* Форма настоящего времени в русском глаголе может иметь по крайней мере три принципиально различных значения: 1) настоящее актуальное, выражающее момент речи; 2) настоящее длительное и 3) настоящее гномическое, выражающее значение «всегда», в этой функции настоящее приближается к инфинитиву («любишь кататься — люби и саночки возить»). Очевидно, что *вижу* следует понимать в первом смысле.

между, так сказать, разрешающей способностью зрения и слуха — «я» текста находится достаточно близко, чтобы все и в деталях видеть, но недостаточно близко, чтобы что-нибудь услышать: с одной стороны, вижу, с другой же стороны, *ветер сюда не доносит мне звуков*. Таким образом, «я» оказывается именно лишь зрителем, свидетелем (в прямом, этимологическом смысле слова). Увеличение расстояния между субъектом и объектом речи связано не с отдалением субъекта со сцены в партер или даже на галерку, но, напротив, с удалением объекта.

Далее, характер изображения заставляет предположить, что свидетель этот находится не в общей толпе зрителей, не на одной плоскости с похоронной процессией, но определенным образом возвышается над нею (например, наблюдает из окна или с балкона, если продолжить образный ряд самого Бродского). Зная, где и как проходили похороны Жукова, можно было бы — хотя бы в качестве интеллектуального упражнения — задаться вопросом, где же физически могла бы располагаться позиция субъекта речи. Теперь, однако, следует наконец вспомнить, что сам Бродский в 1974 году, когда умер Жуков и когда было написано это стихотворение, в отличие от своего лирического alter ego, не только не слышал, но никак не мог и видеть похорон Жукова*. Речь, таким образом, может идти лишь о ментальном присутствии лирического субъекта, отнюдь не тождественного самому поэту.

«На смерть Жукова» как в тематическом, так и стилистическом отношении выделяется из общего ряда стихотворений «на смерть». Речь в нем идет о смерти человека, Бродскому не близкого (биографически, социально, психологически, эмоционально), но во всех отношениях далекого. Эта отдаленность (хочется употребить здесь ломоносовское словечко «далековатость») и — шире — несоответствие вообще и становятся одним из основных мотивов разбираемого текста.

Присутствующее отсутствие автора — отнюдь не единственное несоответствие в разбираемом тексте. Он весь пронизан несоразмерностями и несуразностями, начиная с синтаксических и стилистических и кончая тем, что, несмотря на то что имен и фамилий значительно больше, чем это обычно у Бродского бывает, персо-

* Теоретически можно было бы предположить, что дело идет о теле- или кинорепортаже, тем более что некоторые особенности изображения могут ассоциироваться с игрой кинематографических планов (скажем, *лошади круп* дается как будто крупным планом). Однако это предположение отвергается все тем же *ветер сюда не доносит мне звуков*, едва ли разумно было бы заключить, что автор сидит далеко от телевизора.

наж, чье отсутствующее присутствие играет, как представляется, чрезвычайно важную роль в семантической структуре текста, оказывается неназванным вовсе. Речь идет о Суворове.

Уже с первых слов стихотворение как бы задает читателю загадку, и если по ходу развертывания текста она оказывается нерешенной, то последнее слово содержит если и не прямой ответ, то, во всяком случае, решающую подсказку. Стихотворный размер, употребленный здесь Бродским, более ни разу в его наследии не встречающийся и весьма редкий в метрическом репертуаре русской поэзии вообще, вызывает у компетентного читателя совершенно однозначные ассоциации: «Снигирь» Г. Р. Державина — оду (так жанр этого стихотворения был, вопреки несоответствию формальных признаков, определен самим автором), посвященную смерти Суворова.

<...>

Метрическую основу «Снигирия» составляет цезурованный 4-стопный дактиль с усечением предцезурного слога (Д4цу1) — UU — U|—UU — (U)*, или иначе Д_{2ж} + Д_{2ж/м}, под эту схему подпадают 19 стихов, еще 4 стиха содержат модификацию со смещенной цезурой: —UU—|U — UU — (U) (т. е. Д_{2м} + Ам2); один стих — «чистый» Д4, однако цезура после 5-го слога заставляет и его воспринимать как Д_{2м} + Ам2. По сравнению с Державиным Бродский упрощает метрическую структуру, сводя ее лишь к двум вариантам, зато распределенным в более равных пропорциях: на Д4цу1 приходится 17 стихов из 30, на Д4 — 13 стихов. Распределение их по строфам неравномерно: в I и II строфах по два стиха Д4, в III — лишь один, в то время как в IV и V строфах — по четыре. Таким образом, с точки зрения метрической структуры стихотворение делится на две части: строфы I, II и III и строфы IV и V.

Ритмическая структура стихотворения Бродского принципиальным образом отличается от державинской: у последнего мы не встретим ни одного пропуска схемного ударения, зато сравнительно много ударений сверхсхемных, большинство из которых сконцентрировано в первом межиктном интервале начальных стихов строфы (*кто теперь вождь наш, кто перед ратью, быть везде первым, нет теперь мужа, полно петь песню, томный вой лир, нет уже с нами*), в то время как Бродский избегает сверхсхемных ударений и пропускает схемные (преимущественно — в соответствии с традицией русского дактиля — на первом, но однажды

* Обозначения: «—» — сильная позиция (икт), «U» — слабая позиция, «—» — ударный икт, «|» — словораздел.

и на третьем, т. е. первом послецезурном, икте). «Тяжелый», дисгармоничный державинский ритм Бродским существенным образом «облегчен».

Характерные различия наблюдаются и в распределении словоразделов (мужских — женских — дактилических):

Бродский 17.6% — 57.7% — 24.7%

Державин 27.8% — 58.3% — 13.9%

В то время как показатель женских словоразделов у обоих авторов совпадает, у Державина мужские словоразделы решительным образом преобладают над дактилическими, у Бродского же, напротив, дактилических существенно больше, нежели мужских. Державин строит свой текст на контрасте мужских и женских словоразделов, дактилические же — за одним исключением — допускаются лишь в начальных словах стиха. При этом в I и особенно в IV строфах решительно доминируют женские словоразделы (ср. начальное двустишие, состоящее только из них), в то время как во II и III строфах они уравниваются мужскими. Преобладание дактилических словоразделов имеет функцию, аналогичную пропускам схемных ударений: они облегчают стих.

Следует отметить, что Бродский, проявлявший вообще исключительную чуткость к структуре стиха (что не мешало ему, однако, в своих эссе ошибаться даже в названиях размеров), уделял специальное внимание стихоразделам, цезурам и словоразделам вообще. Так, в посвященном опять-таки Цветаевой эссе «Поэт и проза» читаем: «В конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настигнуть и удержать утраченное или текущее Время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания...»*.

Для нас здесь не важно, насколько универсальным является заявленный принцип, не приходится, однако, сомневаться в адекватности его поэтической практике самого Бродского. Время является также одним из центральных персонажей разбираемого стихотворения, хотя, как и в случае с Суворовым, оно прямо ни разу не называется.

Строфическое строение «На смерть Жукова» по сравнению со «Снигирем» существенным образом упрощено. У Державина все стихотворение представляет собой единую цепную структуру: AbAbCd EfEfCd GhGhld JkJkld (6-стишия попарно объединяются рифмами заключительных двустиший, в то время как каждое из них завершается одинаковой рифмой; отметим, что в это время, названное М. Л. Гаспаровым «первым кризисом русской рифмы»,

* *Бродский И.* Набережная неисцелимых. М., 1992. С. 61.

лежат / побеждать / изнувать / воевать — вполне «законные» рифмы). Бродский сохраняет б-стишия, но делает их с рифменной точки зрения замкнутыми, при этом рифменная схема первого б-стишия (AbAbbA) несколько отличается от следующих (AbAbAb). Определенное значение имеет отличие и в длине самого текста: пятистрочное строение уже чисто механически выделяет третью — среднюю — строфу.

Особое положение III строфы проявляется и на уровне звуковой организации стиха, причем выделяется она как своим вокализмом, так и консонантизмом. С точки зрения ударного вокализма основной «сюжет» стихотворения составляет противопоставление компактных (А, О, Е) диффузным (И, У) и особенно противопоставление А (самого компактного звука) и У. Наиболее показательно в этом смысле распределение ударных гласных в рифмах: в I строфе все рифмы на У, во II — чередуются А и Е, в III — все рифмы на А, в IV — чередуются И и У, в V — снова Е и А. Хотя компактные преобладают над диффузными во всех строфах, абсолютный пик компактности приходится на III строфу, дающую соотношение компактных к диффузным — 7 к 1, в то время как в I строфе это соотношение всего лишь 1.4 к 1, во II — 6.3 к 1, в IV — всего лишь 1.1 к 1 и в V — 5 к 1. Не будь III строфы, мы имели бы правильное чередование диффузных и компактных строф.

С психофизиологической точки зрения диффузность и компактность являются очень значимыми параметрами русского вокализма. Согласно К. Ф. Тарановскому, они вызывают очень определенные синэстетические реакции: диффузность ассоциируется с *неустойчивостью и неполнотой*, в то время как компактность, напротив, вызывает ощущения *устойчивости и полноты**. Если теперь с этой точки зрения обратиться к семантике стихотворения, то мы должны будем отметить, что Бродский идет здесь прямо наперекор звуковому символизму: III строфа — композиционный центр стихотворения и, вдобавок к этому, самая «устойчивая» фонически — в смысловом отношении оказывается самой неуравновешенной, настолько, что содержащееся в ней выражение *полный провал* приобретает оттенок иконичности — это именно то, что ощущает в этом месте читатель. Ощущение это поддерживается (правильнее, вероятно, было бы сказать «подталкивается») и синтаксисом: это единственная строфа, содержащая три *enjambement*'а и вопросительные конструкции (целых три); если

* См, напр.: Тарановский К. Ф. Звуковая фактура стиха и ее восприятие // Proceedings of the Sixth International Congress of Phonetic. Praha, 1970. P. 883–884.

в остальных строфах содержится по 2–3 фразы, то в III — целых шесть.

С точки зрения консанантизма обратим внимание только на один параметр — количество согласных (как заметил еще Б. О. Унбегаун, в силлаботоническом стихосложении, фиксирующем количество гласных в стихе, поэт волен лишь в выборе числа согласных). III строфа — самая консонантная, т. е., помимо прочего, «неблагозвучная»: если в среднем в стихе 15.1 согласных (а в V строфе даже 13.5), то в III строфе их 16.7*.

С точки зрения грамматического строения наибольший интерес представляет распределение временных форм глагола. I строфа выдержана в настоящем времени; II строфа — в прошедшем, начиная с III строфы темпоральная целостность нарушается: 1–4 стихи продолжают прошедшее время предыдущей строфы, 5 и 6 резко переходят в будущее. IV строфа в этом смысле — зеркальное отражение III строфы, а V строфа — почти точная копия IV.

Время как грамматическая категория обычно бывает тесно связано с темпоральной семантикой текста, тем более у Бродского с его обостренным чувством Хроноса. Мы уже отметили «репортажное» начало стихотворения и связанные с ним трудности для интерпретатора — репортаж оказывается вымышленным**. Уместно задаться вопросом: какую функцию он выполняет? Очевидно, что дело здесь не в попытке придать описанию большую достоверность; думается, что дело в другом: репортаж обычно ведется о значительных (или представляющих значительный интерес — ср. спортивные репортажи) событиях, и автор таким образом настраивает читателя на торжественный, одический лад. Этой же цели служит и выбранный размер, однозначно ассоциирующийся с известной одой Державина***. Во II строфе в прошедшем

* Примечательно, что показатель консонантности в этом стихотворении Бродского не ниже, чем у известного своим сознательным неблагозвучием Державина, — в «Снигире» в среднем на стих приходится 15.0 согласных (поскольку здесь важны, особенно для Бродского, и чисто визуальные параметры — более консонантный стих длиннее, — мы подсчитывали не звуки, а буквы; впрочем, для результатов подсчетов это значения практически не имеет).

** Отметим также полемическую переключку с Державиным, начинающим стихотворение с описания слышимых им *звуков*; до лирического героя Бродского звуки не доходят, он лишь *видит*.

*** Любопытно отметить, что если державинский текст означал решительный отход (в том числе и по чисто техническим параметрам) от одической традиции XVIII века, то стихотворение Бродского означает именно демонстративную ориентацию на XVIII век вообще и на одическую традицию — в частности.

времени дается при помощи сравнительных конструкций образ, так сказать, «давнопрошедшего» времени, иначе говоря — истории. Здесь примечательны два обстоятельства: во-первых, сама история здесь (еще) не упоминается и, во-вторых, не упоминается тот, сравнение с кем приходит в голову в первую очередь. *Блеском маневра о Ганнибале / напоминавший...* — самый знаменитый маневр Ганнибала был переход его через Альпы. Жуков через Альпы не переходил, но перешел тот русский полководец, для которого именно Ганнибал с детства был образцом батального искусства, — Суворов. Опять-таки суворовские ассоциации должны были возникнуть уже с первыми звуками «державинского» стиха. Начало III строфы продолжает повествование в прошедшем времени, но меняется модальность и интонация: совершается переход от повествования к риторическим вопросам-восклицаниям. Речь в этой строфе идет о том, что противоположно истории, — об эфемерных солдатских жизнях (они лишены не только индивидуальности, но даже самостоятельного существования, не только единственного числа, но и множественного: солдатская кровь приобретает значение самостоятельной субстанции — это уже не кровь солдат).

Наконец, в IV строфе появляется и образ самой истории, однако парадоксальным образом речь идет здесь не о прошлом, но о будущем (отметим, что *смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою* — это опять-таки в первую очередь о Суворове). В V строфе образ *алчной Леты* вызывает новые державинские ассоциации, на этот раз с его предсмертным стихотворением — одой «На тленность» (более известной по начальным словам как «Река времен»).

Временная структура текста строится по принципу осевой (зеркальной) симметрии с будущим временем в центре: настоящее — прошедшее — будущее — прошедшее — настоящее. Это — принцип кольца: настоящее время последних стихов переключается с настоящим временем стихов начальных. Но примечателен тематический контраст: демонстративной «визуальности» начала противостоит столь же демонстративная «акустичность» его конца. Это еще одно кольцо — Бродский заканчивает тем, с чего Державин начал.

Несколько замечаний стилистического порядка. «Снигирь», как это обычно у Державина, строится по принципу антитезы (*Скиптры давая, зватья рабом... Жить для царей, себя изнурять* и т. п.), переходящей порой чуть ли не в оксюморон (*Северны громы в гробе лежат*). Антитетичность пронизывает и стилистическую структуру текста: высокий («одический») стиль постоянно сталкивается с низким: с одной стороны, не полководец, а *вождь*

и богатырь*, не армия, даже не войско, но рать, не реальная шпага, но поэтический меч и т. п., с другой же стороны — кляча, сухари, солома... — все это не нейтральный, но нарочито низкий стиль. Особенно же сильный эффект дает столкновение стилей: *Кто перед ратью будет, пылая, / Ездить на кляче, есть сухари***. Разностильность стихотворения Бродского не меньшая: тут и архаизмы (причем не только лексические, но и грамматические), и канцеляризмы, и разговорная речь; возвышенная риторика соседствует с говорком, и все это, в отличие от Державина, ни в какую систему не складывается, — кажется, что поэт ставит в строку первое ему попавшееся слово, вообще не заботясь о стилистическом регистре. Это не совсем так. Во-первых, для Бродского важен диапазон стилей; во-вторых, сам стилистический беспорядок (равно как и беспорядок жизненный, ср. хотя бы: *Помнишь свалку вещей...* — именно свалка достойна памяти, в отличие от великих дел и слов о них, которые поглотит алчная Лета).

Говоря о собственно семантической структуре текста, мы будем различать в ней два уровня: *пропозициональный* (уровень утверждений), образуемый словами, объединяемыми в предложения, и *семный* — уровень семантических составляющих, образуемый корреспонденцией более мелких, чем слово, компонентов смысла***. Уровни эти тесно между собой связаны. В самом деле, слова, составляющие утверждения, являются, в свою очередь, комбинациями сем. Тем не менее связь эта совсем не автоматическая, и в поэзии особенно нередки случаи, когда эти структуры вступают между собой в противоречие.

Бродский интересен как раз тем, что в отличие от обычных представлений о поэзии вообще и лирической поэзии в особенности он является поэтом повышенной — если так можно выразиться — пропозициональности. Не суггестивность словесных образов, но цепь риторически развитых и логически скрепленных утверждений и составляет, на первый взгляд, семантическую основу его

* Конечно же, все читатели Державина знали, что реальный Суворов был астиком невысокого роста.

** Такое столкновение стилей отражало для Державина нестандартность самого Суворова, пренебрежение последним социальной «стилистикой».

*** Близкое разграничение предлагал И. И. Ревзин, отличавший перифрастический смысл от категориального: в отличие от перифрастического категориальный смысл не поддается пересказу и переводу (см.: *Ревзин И. И. Современная структурная лингвистика. М., 1977. С. 37–38*). Тем не менее мы не можем принять здесь терминологию И. И. Ревзина, поскольку для нас важны также иерархические отношения между этими видами значения.

стихов. Тем более поучительно посмотреть, что же творится у него на «долексическом» уровне.

Стихотворение посвящено смерти, говоря словами Бродского, «национального героя» (сомнительно, подходит ли Жуков также под категорию «властителя дум»). По законам жанра, которым следует, в частности, и Державин, стихотворение должно быть посвящено величию и смерти, сопутствовать этим темам может тема поэзии, тема слов о смерти. Поучительно проследить, как эти установки реализуются в разбираемом стихотворении.

Смерть обычно (а в европейской культурной традиции особенно) подразумевает противопоставленность ее жизни. Оппозиция «живое / неживое» тесно коррелирует с оппозицией «статика / динамика». Первое же существительное анализируемого стихотворения — *колонны* — задает широкий спектр интересующих нас мотивов. Первое, основное его значение вводит архитектурные коннотации, причем, учитывая контекст творчества поэта, можно утверждать, что дело идет о специфической имперской архитектуре. Для читателя, знакомого с советской церемониальной практикой, здесь актуализируется также топика Колонного зала Дома союзов. Поскольку, однако, это значение здесь как будто не подходит, приходится обратиться к следующему: колонна обозначает также особый вид построения войска, в российскую милитарную практику введенный Румянцевым (так начинает намечаться мотив XVIII века). Наконец, колоннами в расширительном смысле стали называть построение подобным образом любого значительного скопления народа. Хотя очевидно, что именно это последнее значение и является искомым, первые два также не могут быть отброшены: они вводят очень существенные для всего текста мотивы монументальности, статичности и военного искусства. Далее эти темы продолжают «*замершие* внуки». Следует обратить внимание на очередное несоответствие: живое описывается как неподвижное и холодное (*замершие* ассоциируются с застывшими), в то время как мертвый Жуков активен (его не *увозят*, он *уезжает* сам), подвижен и *пламенен*. Более того, этимологически, да и чисто фонетически, слово «замершие» связано со смертью. Итак, уже первые образы стихотворения содержат несоответствие, чуть ли не противоречие между пропозициональной и семной структурами: если с точки зрения первой труп Жукова везут мимо построенных в колонны людей, то с точки зрения второй соотношение живого и неживого значительно сложнее — живое кодируется в терминах неживого и *vice versa*. В этом же контексте следует рассматривать и очень странный образ похорон: *труп Жукова уезжает в смерть*. Аналогичная несуразность содержится и в заключительной стро-

фе, где в связи с *Летой* упоминается и рифмующаяся с ней лепта, однако не умерший вручает ее Харону в качестве платы за перевоз, но, напротив, получает ее от автора сам.

Из всех стихотворений Бродского «На смерть...» анализируемое отличается тем, что посвящается оно полководцу, т. е. человеку, для которого смерть — кровопролитие — является, так сказать, основной специальностью. И в этом отношении «На смерть Жукова» преподносит нам очередную неожиданность: речь в нем идет о пролитой крови исключительно *своих* солдат, гибель которых резко контрастирует с глухой и штатской кончиной отправившего их на убой. Так, в систему оппозиций, образующих семантические координаты текста, включается еще одна: «свое / чужое», — которая также реализуется отнюдь не тривиальным образом, свое оказывается более опасным, чем чужое. Хотя солдатская кровь и проливается в *чужую* землю, проливает ее не враг (т. е. чужой), а свой военачальник, для которого, в свою очередь, вход в *чужую* столицу представляет меньшую опасность, чем возвращение в *свою*. Семантический хаос Бродского не есть отсутствие структурообразующего начала, уже простых оппозиций у него больше, чем у антитетичного Державина: хаос Бродского не предшествует порядку, но есть его развалины (ср. тему *развалин* в его поэзии).

Таким образом, за обычной для Бродского бесстрастной логичностью повествования отчетливо проглядывает тот хаос, та бездна, которая одновременно и ужасала, и вдохновляла Паскаля, Кьеркегора, Достоевского, Ницше, Шестова, Камю... Все это вводит нас в своеобразный «имперский дискурс» Бродского и далее в самую имперскую образность Бродского, где все несуразно, разностильно, разновремененно (ср., хотя бы, «*Post aetatem nostram*» или «Развивая Платона»). Несуразна и имперская жизнь, где разрушение опережает строительство, а основным законом является закон трения. Разрушенная целостность порождает разрушенный дискурс, не различающий тем, цитат, языков и стилей, держащийся на частичности, намеке... И реализуется этот дискурс естественнее всего в стихотворениях «На смерть...».

