

О. И. Федотов
Москва

«НА МАНЕР «СНИГИРЯ»»

(о стихотворении «На смерть Жукова»)

Изобретательность И. Бродского как стихотворца и — в известной степени — стиховеда не знает границ: ни географических, ни временных. С неизменным интересом он изучал опыт Пушкина и поэтов его круга, был поклонником Тютчева, Фета и Некрасова, через Ахматову стал восприимчивым и продолжателем поэтической культуры Серебряного века: Мандельштама, Цветаевой, Ходасевича. Существенное влияние оказали на него западные поэты, среди них итальянцы — Данте и Монтале, и — более других — англоамериканцы: Донн, Байрон, Блейк, Йетс, Элиот, Уитмен, Фрост, Оден. Отдельного упоминания заслуживает античная поэзия в лице Горация, Проперция, Овидия и Вергилия.

Отечественные версификационные образцы Бродский находит в творчестве Кантемира и Державина. Каких-либо теоретических суждений на этот счет поэт не оставил, но интерес к версификации XVIII в. воплотился в таких его произведениях, как «Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром» (1966)¹, «К стихам» (1967) и «На смерть Жукова» (1974).

1

Самое известное и, пожалуй, самое виртуозное исполнение «на чужом инструменте» в поэзии Бродского — стихотворение «На смерть Жукова», написанное «на манер» державинского «Снигиря» (1800).

Опиравшийся на богатый новаторский опыт отечественной и немецкой поэзии, отличавшийся склонностью к эксперименту, Державин прославляет знаменитого русского полководца в высшей степени нетривиально. Эпитафию он соединяет с одой и жанровой сценкой². Это придает прощальным словам поэта, вернувшегося с похорон друга и услышавшего из клетки снегиря колено военной песни, пронзительную доверительность. Необычной жанровой форме стихотворения соответствовали необычные метрика — имитация античного логоаэда на дактилической основе (0.212.1/0) — и строфика — четыре парно-цепных шестистишия, в которых два холостых стиха, замыкающие нечетную

строфу, рифмуются со своими контрагентами в четной (АБАБВг ДеДеВг х 2):

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов
С горстью россиян всё побеждать?³
<...>

Бродский не пошел след в след за Державиным ни в формальном, ни в содержательном планах. Две пары цепных 6-стиший превратились у него в пять автономно срифмованных строф с тем же количеством стихов, но с небольшим отклонением от заданной в первом 6-стишии рифмовки:

АБАББА+АБАБАБ+АБАБАБ+АБАБАБ+АБАБАБ

Еще существеннее несовпадения в метрике и ритмике, хотя в целом Бродский весьма чутко реагирует на сигналы первоисточника. Вместо довольно стабильного «суворовского» логаяда — $\cup\cup-\cup|\cup\cup-(\cup)$ (24 стиха) с редкими передвижками цезуры с пятого на шестой слог — $\cup\cup-\cup|\cup\cup-(\cup)$ (4 стиха в нечетных строфах) и однократной его замены на 4-ст. дактиль в ключевом стихе последней строфы («Полно петь песню военну, снигирь!») ода-эпитафия Жукову содержит 30 стихов — сплав из 17 заданных Державиным логаядов с постоянной цезурой после пятого слога и 13 стихов 4-ст. дактиля, также подсказанных горьким укором ученой птице. Вот почему вариант Бродского корректнее интерпретировать как тяготеющий к логаяду 4-ударный дольник, который, с одной стороны, напоминает об образце, а с другой — привносит дополнительные, продиктованные идейным решением коннотации.

Поводом для повествования о похоронах Жукова и дальнейших рассуждений о роли опального маршала в Великой Отечественной войне для Бродского стали не акустические, как у авто-

ра «Снигирия», а зрительные впечатления. Легко допустить, что внимание поэта-изгнанника привлек телевизионный репортаж. По свидетельству П. Вайля, о похоронах полководца Бродский узнал, находясь в Голландии, из газет⁴. Можно не сомневаться, что это сообщение дополнялось фотографиями. Отсюда торжество видеоряда, значимое отсутствие звуков и подчеркнутая неподвижность изображения. В первой строфе дважды повторяется глагол «вижу»:

Вижу колонны замерших внуков,
гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.
(3, 73)

Но *видит* ли в действительности субъект лирической медитации то, что описывает? Как сообщает дочь военачальника Мария Жукова, ее отец не был похоронен в гробу. «...В те долгие минуты, — вспоминает она, — когда мы ехали в автобусе из ЦДСА на Красную площадь, когда на улицах Москвы я видела много людей, их слезы, я, цепenea от ужаса, сидела рядом с черной мраморной урной, внутри которой — лишь горстка праха...»⁵ По решению ЦК КПСС тело Жукова, вопреки его воле, было кремировано, урна с прахом выставлена для гражданской панихиды в Центральном доме Советской армии и захоронена в кремлевской стене. Таким образом, церемонию похорон Бродский реконструирует не по конкретному событию, прямым очевидцем которого он не был, а по образцам прощания с великими полководцами прошлого, в том числе Суворова.

Именно под этим углом зрения следует воспринимать все детали разворачивающегося действия. Так, «колонны» могут ассоциироваться не только с Колонным залом Дома Союзов, но и с воинским караулом, в котором скорбно застыли внуки тех, кого маршал посылал на смерть, а также с бесчисленным множеством их самих, замерших навсегда⁶. «Гроб на лафете» и «лошади круп» — это, по всей видимости, и перенесенная из «Снигирия» неказистая суворовская «кляча», и красавец-конь, на котором полководец принимал парад Победы в 1945 г. (прообраз того коня, который застыл теперь в скульптурном ансамбле перед Красной площадью), и, наконец, конь с опустевшим седлом, которого принято вести за лафетом с гробом при погребении национальных героев... «Военные плачущие трубы» не случайно названы «русскими» (не советскими); они, чьи звуки не «доносит сюда ветер», одни и те же и для

Суворова, и для Жукова. Наречие «сюда» дистанцирует лирическое «я» от описываемой церемонии, маркируя его как стороннего наблюдателя, но не участника.

В отличие от Державина, воспевавшего Суворова как абсолютного героя («вождь наш», «богатырь», «сильный», «храбрый», «быстрый», «Северны грома в гробе лежат», «Быть везде первым в мужестве строгом», «Нет теперь мужа в свете столь славна», «Львиного сердца, крыльев орлиных / Нет теперь с нами»), Бродский оценивает Жукова, по крайней мере, амбивалентно. Более того, он соотносит обоих полководцев, отталкиваясь от знаковых деталей державинского стихотворения: вместо «северных громов в гробе» — «в регалии убранный труп», вместо «пылающего» «перед ратью» Суворова «в смерть уезжает пламенный Жуков».

Стремясь к объективности, Бродский сопоставляет условия, в которых тот и другой совершили предначертанное. Если Суворов, «закаляя в стуже и зное свой меч», личным примером увлекал за собой «солдатушек» и одерживал победы «с горстью россиян», т.е. брал не числом, а умением, то Жуков, чей «меч был вражых тупей, / блеском маневра о Ганнибале / напоминая средь волжских степей», должен был, забыв о милосердии, бросать в кровавую мясорубку плохо обученные войска: «Сколько он пролил крови солдатской / в землю чужую!».

В результате к концу поприща оба оказались в унижительной опале, «как Велизарий или Помпей». Завоевывая чужое пространство, они не обрели даже личной свободы. Вынужденный подчиняться трону, Суворов мог позволить себе лишь отражать «шутками зависть, злобу штыком, / рок низлагать молитвой и богом, / скиптры давая, зваться рабом; / доблестей быв страдалец единых, / жить для царей, себя изнуять». Еще незavidнее судьба Жукова и его солдат — «тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою».

2

Интертекстуальная переключка двух произведений исследовалась неоднократно⁷. Она не просто структурно и мотивно обнажена, но воспринимается как исходный творческий импульс, мотивирующий генетическую связь между текстами.

Конечно, интерпретировать стихотворение Бродского только как пародийный ремейк «Снигиря» Державина так же неправомерно, как «Пророка» Лермонтова считать пародией на «Пророка» Пушкина, а их вместе — отголосками библейских стихов из шестой кн. Пророка Исайи⁸. Автор этой идеи предваряет сравнительный анализ обоих стихотворений теоретической преамбулой, в которой предлагает дифференцировать литературное пародиро-

вание и пародическое использование: «Литературное пародирование сосредоточивается прежде всего на внутрихудожественных, собственно эстетических проблемах; явления внелитературного ряда оказываются на втором плане, могут входить в сюжет на правах подтекста, боковых, попутных ассоциаций и т.д. В условиях пародического использования ситуация совершенно иная: на переднем плане — изображение внелитературной действительности, на втором плане — цели внутрилитературного изображения, которые, конечно, важны для художника и сами по себе, но при этом оказываются средством для того, чтобы выйти на изображение, в первую очередь, внелитературного бытия»⁹.

В рассуждениях исследователя, безусловно, есть своя логика. Не очень понятно, правда, зачем «использование» тематических, жанровых и версификационных особенностей «Снигирия» в рамках весьма распространенного, хотя и форсированного интертекстуального взаимодействия названо «пародийным»? «Взаимоналожение и взаимоперебивание двух метрических и строфических систем», в результате чего «фабула начинает перерастать в сюжет»¹⁰, возникают и реализуются вне пародийной установки. Если выдвинутое В. П. Скобелевым предположение об актуальности «принципа похожей непохожести» в композиции стихотворения Бродского вполне справедливо, то дальнейший ход мысли («поскольку в финале одного текста легко угадывается начало другого — это одно из проявлений принципа *кривого* зеркала») уводит от истины. Метафора зеркала достаточно точно отражает композиционную рокировку, но эпитет «кривое» как дань исходному положению о пародийности это отражение искажает.

Ключевой тезис концепции Скобелева — «в стихотворении “На смерть Жукова” роль фабулы выполняют в первую очередь метр и строфика»¹¹. Конечно, это преувеличение. Точнее будет сказать: метр и строфика *актуализируют* художественные и идейные доминанты стихотворения-образца. Произведения таким образом объединяются в общий контекст. Что касается фабулы, «перерастающей» в сюжет, то эти понятия применительно к лирике более чем условны. Под фабулой, вслед за Б. В. Томашевским, Скобелев понимает «систему событий в их причинно-следственной связи» (т.е. «выпрямленный сюжет», в котором события располагаются в хронологической последовательности). Событийный план в обоих стихотворениях не развит. Как справедливо отмечала Т. И. Сильман, «попавшие в стихотворение скупомысленные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько “излучаются” в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположе-

ния или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя, который с точки зрения перспективы изображения находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации»¹². Иными словами, «время протекания лирического сюжета затемнено... в стихотворении временем его переживания»¹³.

В обоих стихотворениях речь идет об одном событии — смерти (похоронах) великих полководцев с ретроспекцией в их прошлое и предвидением будущего. Повествование в строгом смысле у Державина и Бродского отсутствует, его заменяют «размышления по поводу», образующие «шлейф» самостоятельных микросюжетов. Разумеется, и они не имеют полнокровного событийного плана, а только намечают его контуры применительно к переживаниям лирического субъекта.

К сожалению, характеристика версификационных параметров, предлагаемая Скобелевым, не точна. Ни «Снигирь», ни стихотворение «На смерть Жукова» в схему цезурованного 4-ст. дактиля не укладываются. В обоих случаях мы имеем дело с отклонениями от классической силлабо-тонической метрики. Державин, вероятно, обратился к имитации античного логоэда потому, что тот ассоциировался для него с коленом военного марша. В свою очередь, Бродский сымитировал экзотический размер и его мотив «песни военной», чтобы актуализировать интертекст, но едва ли ради сложной фабульно-сюжетной игры, о которой пишет исследователь.

Особый интерес вызывает использование риторических вопросов. Если у Державина, по наблюдению Скобелева, они рассредоточены по всему тексту, то у Бродского локализованы в одной строфе. К тому же, «они еще и приглушены, поскольку сопровождаются ответами, в которых риторические вопросы, как известно, не нуждаются. Но все дело в том, что ответы есть. В первом случае — комментарий повествователя, во втором — комментарий героя, где перефразируется фраза одного из деятелей Великой французской революции, который на вопрос, что он делал при якобинском терроре, ответил: “Я жил”. И если державинские риторические вопросы направлены на то, чтобы поддержать воинскую славу умершего полководца, то вопросы Бродского, как и восклицание “Сколько он пролил крови солдатской!..”, ориентированы на то, чтобы задуматься о цене побед, одержанных под предводительством Жукова»¹⁴.

Всё это верно, однако разномыслие Державина и Бродского мало зависит от распределения риторических вопросов. Оно зада-

но изначально, так сказать, в идейном замысле, в мировоззрении поэтов, представляющих в чем-то схожие, а в чем-то противоположные эпохи: «Задумываясь над жизнью и смертью великого полководца, Державин и Бродский видят разное и думают по-разному. Для одного на передний план выдвигаются полководческий талант и величие души, для другого — тоже полководческий талант, но рядом — цена победы, оплаченной кровью предводимых солдат и офицеров, и смысл победы, когда победители попадали в приниженное (едва ли не рабское) положение. Можно, таким образом, сказать, что, занимая общую исходную позицию, поэты расходятся в разные стороны»¹⁵.

Пожалуй, и на этот раз сказано слишком категорично. Рабское положение победителей отмечают оба поэта. Разница — в ракурсе высказывания, в деталях. Если Державина всецело интересует уязвленная гордость почившего полководца, который, «скиптры давая» (или возвращая), вынужден был «зваться рабом», то Бродского, в первую очередь, волнует умонастроение «тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою», и уже во вторую — унижение их предводителя:

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.

(3, 73)

Жуков закономерным образом замыкает ряд выдающихся полководцев, чей подвиг не был по достоинству оценен соотечественниками: Ганнибал — Велизарий — Помпей — Суворов. Сопоставление с каждым из них зависит от эрудиции реципиента¹⁶.

Другая немаловажная деталь. Державин в своей эпитафии, содержащей изрядную долю жанровых примет народной записки (обилие риторических вопросов — по сути горестных возгласов), обращается исключительно к снегирю, одновременно свидетелю и символу славы Суворова. Адресат риторических вопросов и восклицаний Бродского раздваивается или даже «растраивается»: это и сам Жуков («Спи!», «Маршал!»), и главные инструменты военного оркестра, провожающие его в последний путь («Бей, барабан, и военная флейта, / громко свисти на манер снегиря»).

Существенно разнятся и субъекты лирической медитации. Несмотря на дружеские отношения с Суворовым, Державин к нему не обращается. Он исключает знаки личного присутствия в поэти-

ческом мире, предпочитая глагольные и местоименные формы множественного числа, т.е. максимально объективирует ситуацию, оплакивая почившего от лица целого поколения «россиян»: «С кем мы пойдем войной на Гиену? / Кто теперь вождь наш?»; «Львиного сердца, крыльев орлиных / Нет уже с нами!». Иначе поступает Бродский. Первую строфу он отводит под экспозицию, фиксирующую местоположение и переживания лирического героя, который совпадает с автобиографическим образом медитирующего поэта. Глагольные и местоименные формы актуализируют его присутствие в поэтическом мире: «*Вижу колонны...*», «*Ветер сюда не доносит мне звуков...*», «*Вижу в регалиях убранный труп...*». Лексические и образные средства выражают субъективное, личностное отношение к происходящему: «в регалиях убранный труп», «В смерть уезжает пламенный Жуков». Патетические обращения к покойному («*Спи!*» и «*Маршал!*») тоже относятся к узнаваемому авторскому голосу¹⁷.

Конечно, в зачине державинского «Снигиря» дана неявная презентация лирического героя с интимно-домашним обращением к поющей птице: «Что ты заводишь песню военну / Флейте подобно, *милый* снигирь?». Но она хорошо закамуфлирована и понятна только узкому кругу реципиентов, знакомых с обстоятельствами частной жизни поэта. Намеченное выше противопоставление этим не опровергается.

В оставшихся четырех строфах Бродский следует медитативному дискурсу «Снигиря», развивая мотивы воинской доблести, полководческого таланта, несправедного гонения и невозможности впредь совершать бранные подвиги. Вместе с тем главным становится тема чрезмерной цены, заплаченной маршалом за победу. Здесь совершенно прав Скобелев, рассматривающий третью строфу, насыщенную риторическими восклицаниями и вопросами, как своеобразную кульминацию этой темы:

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».

(3, 73)

Если учитывать тональность стихотворения, то текст Бродского вызывает «далеко не беспристрастные варианты прочтения». В беседе с С. Волковым поэт не исключал возможности рассматривать его как «государственное», даже «имперское» произведение,

достойное публикации в газете «Правда»¹⁸. Отсюда мнение, согласно которому поэт обращается к «имперскому дискурсу», «имперской образности», где «все несуразно, разностильно, разновременно»¹⁹.

Переселившись на Запад, Бродский не изменил своего мировоззрения. «Имперскость» — неотъемлемое свойство российской ментальности. Она, вероятно, свойственна всем, кому «выпало в империи родиться»: от Пушкина до Бродского. В «Путешествии в Стамбул» поэт пишет о том, что узаконенное в Константинополе христианство в мгновение ока «овосточилось». В таком виде оно бежало (или распространилось) на Север. Его приняла Киевская Русь не только без тог и статуй, но и без «выработанного при Юстиниане свода Гражданских Законов» (5, 296). Поэтому, глядя на родную страну с чужого берега и углубившись на несколько столетий в прошлое, Бродский воспринимает ее как аналог Оттоманской империи — «по площади, по военной мощи, по угрозе для мира Западного» — и задается вопросом: «И не больше ли наша угроза оттого, что исходит она от обвосточившегося до неузнаваемости — нет! до узнаваемости! — Христианства?» (5, 310). Не потому ли в заключительной главке эссе ему грезятся «авианосцы Третьего Рима, медленно плывущие сквозь ворота Второго, направляясь в Первый?» (5, 315). Таким образом Россия, по Бродскому, унаследовала восточный вариант христианства, щедро приправленный идеологией тоталитаризма, безграничного господства обожествленного тирана и безоговорочного подчинения послушных ему рабов. Бродский родился и вырос в СССР. Ни политической, ни религиозной культурой отчизна его не одарила. Поэтому он должен был признать, что его отношение к людям (и, добавим, к историческим фактам!) «тоже пахнет Востоком. В конце концов, откуда я сам?» (5, 313).

Бродский, как известно, не отличался толерантностью мышления. Он был упорен и деспотичен в отстаивании своих идей. Конечно, он понимал, что великая победа одержана дорогой ценой, что количество «крови солдатской», пролитой Жуковым «в землю чужую», невозможно измерить. Риторическое «Что ж, горевал?» позволяет предполагать отрицательный ответ. На вопрос «Что он ответит, встретившись в адской / области с ними?» Бродский приготовил по-военному строгий и краткий ответ: «Я воевал». Иными словами, поэт признает жестокую необходимость принесенных жертв, а их невольного виновника — спасителем родины. И он, и они вместе были заложниками того идеологического порядка, осуждать который, отстранившись от него, Бродский считал себя не вправе.

Лишившись не по своей воле родины, он не переставал думать о ней. Завещание быть похороненным в Венеции, напоминающей его родной город, говорит о власти памяти и силе воображения, превратившего Сан-Микеле в Васильевский остров.

¹ См.: Федотов О. И. Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром (Имитация силлабики в одноименном стихотворении И. Бродского) // Функциональная семантика языка, семиотика знаковых систем и методы их изучения. II Новиковские чтения: Материалы междунар. науч. конф. М., 2009. С. 579—583.

² Как известно, Суворов и Державин симпатизировали друг другу. Незадолго до кончины тяжело больной Суворов спросил своего друга: «Какую же ты мне напишешь эпитафию?» — «По-моему, много слов не нужно, — отвечал Державин, — довольно сказать: “Здесь лежит Суворов”». — «Помилуй бог, как хорошо!» — произнес герой с живостью (*Державин Г. Р. Сочинения: В 9 т. СПб., 1866. Т. 2. С. 345*). Другая, несколько более пространная эпитафия была написана Державиным в мае 1800 г.: «О вечность! прекрати твоих шум вечных споров, / Кто превосходней всех героев в свете был. / В святилище твое от нас в сей день вступил / Суворов». Многословная преамбула трех первых стихов, написанных тяжеловесным 6-ст. ямбом, уравнивается лапидарной двустопностью четвертого. Гробницу великого полководца в Александро-Невской лавре украшает первый, предельно лаконичный, вариант.

³ *Державин Г. Р. Стихотворения. 2-е изд. Л., 1957. С. 283.*

⁴ *Вайль П. Державин и Бродский на похоронах Жукова [Электронный ресурс]. Режим доступа // <http://www.svobodanews.ru/content/article/316593.html>. Загл. с экрана.*

⁵ *Жукова М. Г. Маршал Жуков — мой отец. 4-е изд., перераб. М., 2009. С. 15.*

⁶ См.: *Лотман М. «На смерть Жукова» (1974) // Как работает стихотворение Бродского: Из исслед. славистов на Западе. М., 2002. С. 73—74.*

⁷ Автор одной из работ включает в число претекстов и стихотворение С. Липкина «Военная песня» (1981), а также целый ряд произведений периферийного характера: «Смерть поэта» Д. Самойлова, «На смерть В. Набокова» А. Цветкова, «Снигирь», «Памятка», «Итоги» и «Постфактум» А. Пурина, «Снегирь» В. Сидорова, «Чтобы роза Ролс-Ройса упрела на альпийской кушетке...» Н. Кононова, «6-я рота» В. Русакова. Перечисляются в основном произведения поэтов петербургской школы (см.: *Минаков С. «Что ты заводишь песню военную...» // Нева. 2009. № 5. С. 193—202*). Можно не сомневаться, что круг, разошедшийся от державинского «Снигиря», значительно шире. К указанным текстам можно добавить, в частности, еще два: стихотворение «Суворов» Э. Багрицкого и одноименную поэму К. Симонова (см.: *Скобелев В. П. «На смерть Жукова» И. Бродского и*

«Снигирь» Державина (к изучению поэтики пародического использования) // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманит. выпуск. 1999. № 1. С. 94—100).

⁸ Скобелев В. П. «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Державина.

⁹ Там же. С. 94.

¹⁰ Там же. С. 97.

¹¹ Там же. С. 96.

¹² Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 8—9.

¹³ Там же. С. 9.

¹⁴ Скобелев В. П. «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Державина. С. 97.

¹⁵ Там же. С. 98.

¹⁶ См.: Кривулин В. Иосиф Бродский (место) // Поэтика Бродского: Сб. ст. Тенафл, N.J., 1986. С. 224. Перед загл. псевд.: Каломиров А.

¹⁷ Вызывает сомнение утверждение О. Глазуновой, будто «в стихотворении “На смерть Жукова” автор описывает похоронную процессию глазами одного из ее участников — человека из толпы, которая заполнила улицы Москвы, чтобы в последний раз проститься с легендарным маршалом. Виден “круп” лошади, а значит, “гроб на лафете” уже проехал; повернув голову, поэт провожает его взглядом» (Глазунова О. Стихотворение Бродского «На смерть Жукова». К вопросу о гражданской позиции автора // Нева. 2005. № 5. С. 43—53). Более того, Глазунова считает возможным включить его в один ряд (колонну) «замерших внуков» на том основании, что его отец — военный корреспондент — участвовал в прорыве блокады под стратегическим руководством Жукова. Как нам представляется, Бродский описывает не реальный, а воображаемый событийный ряд, соотнося его с утвердившейся традицией, в частности, с похоронами Суворова, косвенно воссозданными Державиным. В противном случае, «человек из толпы» вынужден быть конгениальным поэту.

¹⁸ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 54—55.

¹⁹ Лотман М. «На смерть Жукова» (1974). С. 75.