

АНЖАМБЕМАН КАК ФИГУРА  
(БИТВА В ПРЕДСТАВЛЕНИИ А. АЛЬТДОРФЕРА И И. БРОДСКОГО)

*Катерина Грациадеи*

...Да, хорошо ты время. Хорошо  
вздохнуть от твоего ужасного простора.  
*В. Ходасевич*

Смерть, утверждал Иосиф Бродский, одно из возможных воплощений времени. „Все мои стихи – более-менее, об одной и той же вещи: о времени” (Уфлянд 1992: 11)<sup>1</sup>. Не случайно его двухтомное собрание сочинений, изданное в Минске в 1992 г., носит весьма красноречивое заглавие: *Форма времени*, повторяющее апофегму самого поэта: „Жизнь – форма времени” (СИБ: II: 361)<sup>2</sup>. Ибо все поэты, в той или иной степени, вынуждены соизмерять себя со временем, а песня, сама по себе, „реорганизованное время” (СИБ: IV: 295-296)<sup>3</sup>.

Разбирая поэму Марины Цветаевой, написанную на смерть Рильке, Бродский отмечал, что „поэт – это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли, кто, произнеся «рай» или «тот свет», мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к ним рифму. Так возникает «край» и «отсвет», и так продлевается существование тех, «чья жизнь прекратилась»” (СИБ: IV: 124).

Всё написанное Бродским можно считать попыткой, зачастую удачной, дать себе и нам убедительный ответ на вечный вопрос о взаимоотношении времени и пространства, если первое понимать как *continuum*, а второе – как доказательство присутствия человека на земле (СИБ: III: 64, 17)<sup>4</sup>.

---

1 См. также Poluchina: ”I dare to say I write exclusively about one thing: about time and what time does to a person” (Poluchina 1989: 249).

2 „Время больше пространства, / Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь – форма времени” (*Колыбельная трескового мыса*, СИБ: см. Бродский 1992-1999).

3 См. также Brodskij 1987: 85.

4 „Да и что вообще есть пространство, если / не отсутствие в каждой точке тела?” (*К Урании*, СИБ: III: 64); „Вас убивает на внеземной орбите / отнюдь не отсутствие кислорода, / но избыток Времени в чистом, то

Ограничение времени, заключение его в осязаемые пределы, равносильное сгущению этого измерения, уподобляются именно пространству и его метонимии *par excellence*: вещь, спрессованная пыль – „Вещь есть пространство, вне / коего вещи нет” (*Натюрморт* СИБ: II: 272)<sup>5</sup>.

Это позволяет Бродскому проникнуть в область „обратимости поэтической материи”, по словам Мандельштама (Мандельштам 1966: II: 422), открывая перед ним обширное поле метафоры. Не случайно поэт настаивал на том, что вечность „лишь толика времени, а не, как это принято думать, наоборот” (СИБ: IV: 113).

Зная по неоднократным высказываниям Бродского, каково его отношение к истории – „Оттого-то Урания старше Клио” (СИБ: III: 64)<sup>6</sup> – не трудно увидеть, в чём для него смысл истории, понимаемой как осколок времени, воплощение его в разнообразных событиях, по видимости последовательных, или, по крайней мере, следующих одно за другим в некоей линейной череде. И в этом история, у которой „вариантов мало”, уподобляется пространству с его горизонтальной монотонностью. „История, без сомнения, повторяет самоё себя: в конце концов, как у человека, у неё не слишком велик выбор” (СИБ: IV: 273; V: 26). Привлекала Бродского, положим, своеобразная возвратимость исторического времени, его повторимость. Не лишним здесь будет напомнить блестящее истолкование Мандельштамом Чаадаева: „Дело в том, что понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого вступления на исторический путь. В духе этого понимания, на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала” (Мандельштам 1966: II: 328).

Воспроизводя мнение Эмилио Габбы, видного знатока римской истории, историческое повествование можно воспринимать не только как создание модели эвристического истолкования, но и как зрительное представление или как описательную модель. Когда слушатель/читатель верит, что он воочию *видит* описываемые события, то есть становится зрителем ис-

---

есть / без примеси вашей жизни, виде” (*Эклога 4-я, зимняя*, СИБ: III: 17).

5 „Ибо пыль – это плоть / времени; плоть и кровь” (*Натюрморт*).

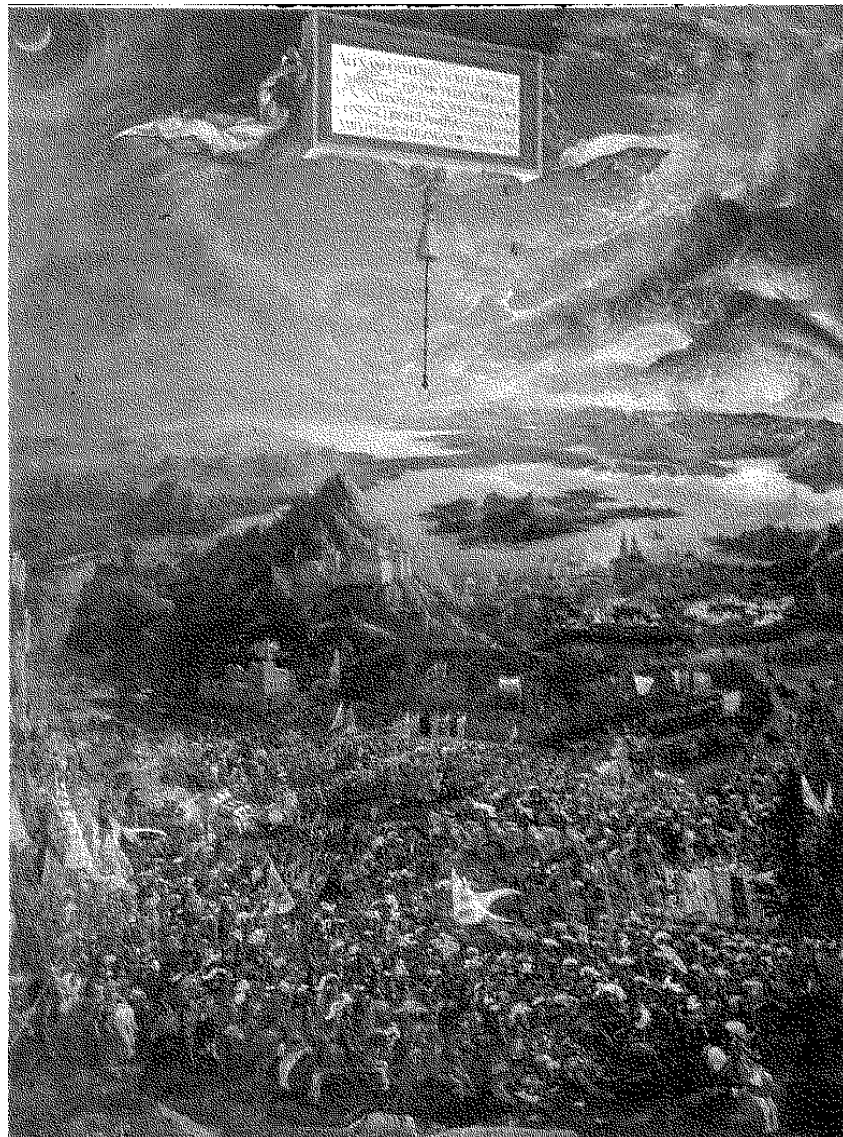
6 Об этом см. также Brodskij 1987: 179.

торического повествования, тогда понятие *evidentia*, от греческого слова *enargeia*, овеществляется и становится свойством и способностью экфразиса (Gabba 1995: 331, 334). В этом случае можно рассматривать историю как иконографический документ или, если угодно, как изобразительное изложение: так мы читаем мозаику из Помпей, повествующую об Александре Македонском, или знаменитую битву Александра при Иссо в картине Альбрехта Альтдорфера. Не иначе Бродский описывает роковое сражение понтийского царя Митридата в *Каппадокии* (СИБ: III: 233). Эти размышления дают нам повод для сопоставления этих двух весьма сходных восприятий исторического события художником и поэтом.

Стихотворение *Каппадокия* расположено на странице, соответственно, по вертикали и по горизонтали, тем не менее оно, подсказанное историей, разворачивается перед нами по абсциссам времени и пространства, с такой убедительностью и *наглядностью*, что нас поражает особое визуальное свойство повествования, столь сходного с картиной немецкого художника, так что вполне законно считать первое как бы внушённым второй.

В отношении стилистической структуры текста Бродский мог бы сказать и о себе, что он „пользуется приёмом переноса столь часто, что анжамбеман, в свою очередь, может считаться его автографом, его отпечатком пальцев” (СИБ: IV: 91). Данный приём ощущается читателями Бродского как „длинное дыхание” – по выражению Евгения Солоновича – свойственное его поэзии, его дикции, что подразумевает неизбежный запас воздуха в лёгких читателя, позволяющий следить за смыслом всего стихотворения, переносимым поэтом из одной строки в другую, отчего возникает порой мучительное впечатление смыслового торможения.

Мы привыкли рассматривать анжамбеман как метрико-синтаксическую фигуру, стилистический приём. Цветаева и Бродский возвели его в такую степень, что превратили приём в орудие знания, в поэтическую дисциплину для читателя-слушателя. Если Лев Лосев так убедительно утверждает, что анжамбеманы у Цветаевой „прежде всего смысловые” (Лосев 1992: 107), то следует признать, что у Бродского, в частности в *Каппадокии*, они достигают и особого визуального характера.



Альбрехт Альтдорфер, *Битва Александра*, 1529.

При том, что синтаксическо-смысловая незавершённость одной строки ускоряет переход к следующей строке, убыстрение ритма неожиданно приобретает тормозящий характер, от-

чего пауза становится для нас тождественной движению, и мы предвосхищаем любые развязки смысла. Таким образом, анжамбеман, хотя фактически происходит в пространстве, становится залогом протяжённости и во времени<sup>7</sup>. Расширяя смысл сказанного, можно считать анжамбеман знаком выживания поэта, продлением его голоса в будущее. Тем не менее перенос является той стихотворной фигурой, которая требует чтения глазами (Di Girolamo 1976: 93)<sup>8</sup>, и именно так мы читаем художественные переносы армий в картине Альбрехта Альтдорфера *Битва Александра* (1529, дерево, масло, 158,4 x 120,3, Альте Пинакотек, Мюнхен).

Картину эту можно расшифровать как оптическую игру сгущения-расширения пространства относительно времени повествования, когда путь двойного войска его извилистое движение уподобляется *фигуре* анжамбемана. Эффект достигается художником при помощи красного цвета, проявляющегося на треугольниках флагов и копий, на куртках, на юбках, на щитах, в то время, как на первом плане мелькают свинцовые белила перьев на шлемах, подчёркивая сизую окраску брони, попон.

В сжатом изложении Альтдорфера, битва при Иссо читается как одновременно, так и диахронически. Зритель имеет возможность следить за всем войском и за каждым воином в отдельности – от крошечной точки на заднем плане до более

7 В этом можно увидеть своеобразное следствие приёма *rejet*, о котором по-разному пишут, между прочим, Леон Барнет [Burnett 1990: 30, note 23: "It is to be noticed that... violation of line-boundary (*enjambement*) contributes to the total effect of 're-verse', or 'echo'"] и Барри Шер [Scherr 1990: 176, 185, 188: "Since the rhymes create a sound echo at the ends of the lines, words that would usually play a subordinate role are suddenly given prominence... Rhythm, rhyme, and enjambement all focus on the end, where it all begins"]. С этой последней точки зрения анализирует перенос у Бродского Джеральд С. Смит 1986: 142, 143.

8 "La spezzatura, del resto, sembra tecnica generalmente più diffusa nella poesia destinata alla lettura, che non in quella per la declamazione o il canto. E si tratta, questa, di una discriminazione essenziale, che riguarda tutti gli aspetti della composizione, e quello metrico in primo luogo. Più che di poesia 'orale' e 'scritta' sembra preferibile parlare qui di *poesia per l'orecchio e di poesia per l'occhio*". Автор предпочитает итальянское определение *spezzatura* (перелом) общепринятому французскому *enjambement* или более старому итальянскому термину *inarcatura* (изгибание).

крупных фигур переднего плана, где удаётся во всех подробностях рассмотреть и воина, и доспехи, и знамёна. Создаётся впечатление, что Альтдорфер думал о зрительном изложении истории, добиваясь и добившись той *наглядности*, которую имел в виду Габба. И представление битвы Александра Македонского как раз является примером такого изложения, преобразующего ход времени в осязаемое художественное качество. Художник использует приём анжамбемана на ограниченной площади, так что мы сначала охватываем взглядом всю картину, и только уже потом взгляд переходит с заднего плана на передний, воссоздавая вслед за художником историческое событие, его динамику.

В случае Альтдорфера-Бродского французское слово *анжамбеман* перерастает значение термина, приобретая характер метафоры: глагол, от которого оно образовано, может означать не только *шагать, идти большими шагами, перешигивать*, но и *завоёвывать, вторгаться* (а разве вражеское войско не вторгается в данном случае на чужую территорию?) (Littré 1885: 1401-1402). Воспринимая поочередно время и пространство, незаметно для себя постигая смысл словосочетания Бродского „форма времени”, читатель-зритель стихотворения-картины едва ли может с уверенностью указать, на заднем плане берёт ли начало река воинов или вливается туда:

...Армия издалека  
выглядит как извивающаяся река,  
чей исток норовит не отставать от устья,  
которое тоже все время оглядывается на исток.

У Бродского чтение окажется под господством взгляда<sup>9</sup>, рисующего одновременно и смысл поэтического текста, и изгибы его зигзагообразного пути, переворачивающегося на каждой строке своими анжамбеманами, чей формальный фокус сосредоточивается в этом четверостишии.

---

9 Это не удивительно для автора, который утверждал, что "L'occhio è il più autonomo dei nostri organi... L'occhio non vede mai se stesso, se non in uno specchio... È l'ultimo a chiudere quando il corpo è colpito da paralisi, o è morto... L'occhio – principale strumento dell'estetica – è assolutamente autonomo" (cfr. Brodskij 1991: 86, 87, 88).

Последнее двуступище – опирающееся на фигуру квазихиазма – пользуется приёмом концептизма, в духе барокко, и намекает на знаменитый образ циркуля у Джона Донна (СИБ: III: 352-353)<sup>10</sup>. Вот эмблема, которой целиком подчиняется сочинение Бродского, желающего передать впечатление непрерывного движения войска, его хождения. Сам поэт год спустя после издания *Каппадокии*, толкуя стихотворение Рильке *Орфей. Евридика. Гермес*, пишет об античном происхождении греческого письма, так называемого – *бустрофедон*: „В письменности это соответствует строке, бегающей с левой стороны на правую, до края письменной площади, чтоб потом снова начать справа налево, и так далее... трудно не увидеть в *бустрофедоне* – по крайней мере в визуальном плане – предшественника стиха... Ибо нельзя забыть, что стих в латинском *versus* значит или предполагает понятия «разворот», «перемена»” (Brodskij 1998: 232-234)<sup>11</sup>.

Точно так же в картине Аьтдорфера мы следим за разворотами армий, отправляющихся с заднего плана, только что покинувших крошечные конусообразные шатры – расположенные почти у берега моря. Зритель, напрягая зрение, их *уловит* уже в походе, верхом и вооружённых, в полном разгаре сражения.

И всё-таки у смотрящего без помощи лупы или другого средства увеличения, возникает чёткое ощущение того, что армия берёт начало именно от „озера” (хотя мы знаем, что это не озеро, а восточный залив Средиземного моря) в то время, как оно само выглядит как *извивающаяся река*, чей извилистый, змеистый ход, кажется, завершается на первом плане, принимая вид отлива волн. Царь Александр Македонский на-

10 Общеизвестно преклонение Бродского перед английским поэтом, о чём свидетельствуют, между прочим, раннее стихотворение *Большая элегия Джону Донну* и перевод знаменитого стихотворения *Прощание, запрещающее грусть*. „...И станешь ты вперяться в ночь / Здесь, в центре, начиная вдруг / Крениться, выпрямляясь вновь, / Чем больше или меньше круг. // Но если ты всегда тверда / Там, в центре, то должна вернуть / Меня с моих кругов туда, / Откуда я пустился в путь.”

11 И продолжает: „Di direzione, di una cosa in un'altra: a sinistra, a destra, a U; da tesi ad antitesi, metamorfosi, giustapposizione, paradosso, metafora, se volete – specialmente quando la metafora è felice; e infine rima, quando due cose hanno lo stesso suono ma i loro significati divergono.”

ходится в самом центре действия, отмеченный висящим над ним золотым кольцом, а царь Дарий показан в попытке побега на повозке, запряжённой тремя лошадьми, на левой стороне картины. Царей можно узнать по надписи ALEXANDER MAGNUS – на двух дисках по бокам лошади первого – и по надписи DARIUS – на щите, вбитом в повозку другого, а войска несут выдуманные знамёна с символическими военными гербами.

Наверху, разделяя пополам самоё небо, висит доска с надписью латинскими буквами:

ALEXANDER M. DARIUM ULT: SUPERAT  
CAESIS IN ACIE PERSAR: PEDIT: CM: EQUIT  
VERO XM. INTERFECTIS: MATRE QUOQUE  
CONIUGE, LIBERIS DARI REG: CUM M. HAUD –  
AMPLIUS EQUITIB: FUGA DILAPSI, CAPTIS<sup>12</sup>.

Обрамленная по бокам тканью, закручивающейся в виде воздушного симметрического узора – распахнутыми крыльями – под ней красная кисть и ещё верёвка с золотым кольцом на конце, доска эта создаёт впечатление полога или завесы, только что поднятых над сценой истории. Можно предположить, что в стихах *Каннадокии* доска с её исторической сутью легко превращается в орла, парящего во времени и передающего читателю вид с птичьего полёта<sup>13</sup> – вот открывается перед глазами горная даль, плато, озеро с островом, будто „с плавающим внутри телом”, то есть выдуманное изображение острова Кипра. И как забыть о чудесном появлении орла, парящего над головой самого Александра, накануне не менее знаменитой битвы при Гаугамеле, которое пересказатель Аристандр воспринял как верный знак победы (Plut., *Alex.*, 33, 2).

Точное воспроизведение ландшафта в картине Альтдорфера убеждает нас в том, что географическое расположение це-

12 Можно предположить, что эти исторические данные внушены больше описанием битвы историком баварского двора Авентином, чем классическими источниками, как Qu. Curtius Rufus, *Historiae Aleksandri Magni*, III, 21-31; или Fl. Arrianus, *Anabasis*, II, 8-11. В первоначальном виде картины надпись была по-немецки золотыми большими буквами и сама доска вдвое выше (см. *Katalog* 1986: 41).

13 Как не увидеть в этом ту излюбленную в поэтике Бродского точку зрения, которую мы встречаем в стихотворении *Осенний крик ястреба*?



лого надо рассматривать будто „оборотную карту”: так что Север находится здесь внизу, а Юг наверху. Тогда зритель узнаёт за островом Кипр узкий перешеек и за ним Красное Море, на чьей правой стороне находятся Египет и река Нил со своими тремя истоками и со своим семиотверстым устьем, в то время как на левой стороне нетрудно узнать Персидский залив. И это перекликается в стихотворении с видом двойного озера как естественное впечатление импрессивного взгляда поэта, а не реконструкция филолога-историка.

Поразительна способность немецкого художника передавать миниатюрные подробности, тщательный порядок отдельных частей одновременно с мятежной динамикой поля битвы, со сплетением тел и лошадей на первом плане, скрещением длинных пик, другого оружия, в то время как облачное, буйное небо, двойная заря (долго спорили, утренняя это заря или вечерняя) будто уподобляются земным событиям. Не случайно Оскар Кокошка заметил, что „земля как бы вращается в этой картине, написанной до открытий Галилея” (Meckseper 1968: 41-42).

Всё это отражается, концептуально переработанное, в вихревом ходе стихов *Каппадокии*: день и ночь чередуются, ландшафт на миг господствует, смешивая в себе „флору” и „фауну” как огромное „зеркало” – излюбленный Бродским образ – только что покрытое ртутью своей амальгамы:

...Армии суть вода,  
без которой ни это плато, ни, допустим, горы  
не знали бы, как они выглядят в профиль; тем паче, в три

четверти. Два спящих озера с плавающим внутри  
телом блестят в темноте как победа флоры  
над фауной, чтоб на утро слиться  
в ложбине в общее зеркало, где уместится вся  
Каппадокия – небо, земля, овца,  
юркие ящерицы – но где лица  
пропадают из вида...

Подобно игроку в карты, с самого начала открывающему козыри, Бродский с первых же строк даёт понять, что перед читателем эпическое сочинение, о чём говорят *гомеровские* подробности, славный „список” в духе *Илиады*, где ты слы-

шишь под чётким тактом шести ровных ударений и шум, лязг, визг войска, и перечень какого-то сторожа или „дозорного всадника”:

Сто сорок тысяч воинов понтийского Митридата  
– лучники, конница, копья, шлемы, мечи, щиты –

При всей экономности в отношении поэтических средств Бродский, соперничая в точности с Альтдорфером, находит возможным упомянуть ещё раз „копья”, приведённые солнцем в движение, „мослы”, „квадриги”, „всадников”, „лучников”, „ратников”, он как бы видит войско Митридата своего рода *кино-оком*.

Общие планы сменяются съёмками с движения, панорамированием, съёмкой сверху, с птичьего полёта, когда *глаз* художника можно сравнить с глазом орла, который, „паря в настоящем”, становится символом времени, то есть

...Глядя вниз с равнодушьем  
птицы – поскольку птица, в отличие от царя,  
от человека вообще, повторима – орёл, паря  
в настоящем, невольно парит в грядущем,  
и, естественно, в прошлом, в истории: в допоздна  
затянувшемся действии...

Тут слышится отзвук слов Мандельштама из *Разговора о Данте*: „У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе” (Мандельштам 1966: II: 428). Но здесь у Бродского неожиданно сверкает блеск остроты, обнаруживается снижение всякой высокопарности, и ты узнаёшь его знаменитую усмешку.

С самого начала, как положено в эпическом жанре, указывается место действия: Каппадокия. Отведение „бурому захоластью” роли „бесстрастного задника истории” подчёркивает скорее случайность этого выбора, прихоть истории, нежели историческую закономерность. При том, что название „Каппадокия”, словно звуковое заклинание, фонетическая печать целого, отбивая такт действия, настойчиво повторяется шесть раз в симметричной структуре текста, состоящего из шести строф в шестнадцатистрочные дольки.

За сгущением пространства, вплоть до сведения его к одной географической точке, следует сгущение времени, выражающееся в перечислении исторических реалий: побед, нашествий, завоевателей, стран, народов, вплоть до последнего эпизода – битвы.

Перед нами словно столкновение Урании и Клио: „Каменное плато / в последний раз выглядит местом, где никогда никто / не умирал”. Здесь, намекая на зеркальный вещий сон Лермонтова, и Митридату снится его роковая судьба, и тот же сон видит его войско, *плюс легионы Суллы*.

Не удивительно, что у читателя возникает сомнение в реальности предлагаемой ему сцены: а вдруг это всего лишь отражение в зеркале озера? „Армии суть вода...”.

Очевидно, что история привлекает Бродского именно как художественное повествование, как доказательство предназначения существования человека во времени, но и здесь Бродский не изменяет себе, не даёт воли избытку чувств, отказывается от всего лишнего, не позволяет себе малейшего намёка на романтизм. Играя приёмами шуточного литературного жанра, в духе пушкинского *Домика в Коломне*, сначала уподобляет войска строкам, чтоб сразу поручить незначительной траве Каппадокии роль свидетеля исторического события. Его ирония граничит с сарказмом, у него нигилизма серый привкус. Используемый поэтом семантико-словесный сдвиг, кощунство его сравнений, молнии остроумия определяют ритм поэзии, которую сам Бродский считает „невероятным ускорителем ума”, позволяющим сконцентрировать понятие истории в неожиданном афоризме; она, история

суть трение временного о нечто  
постоянное. Спички о серу, сна

о действительность, войска о местность.

Сжатость стихотворения обеспечивают маньеристские детали, тогда как на отзвуки английских поэтов-метафизиков указывают концептизмы и апофегмы, оксимороны и противопоставления: пустота и полнота, даль и близость, высота и широта, ощущаемые как пространственно-временные катего-

рии, выполняют свою роль до конца, благодаря обратимому свойству метафоры.

Словно подтверждая мысль Вайльда (1995: 192), что у него „пространство служит метафорой времени”, сам Бродский также вспоминает афоризм Фроста – „Счастье приобретает в высоту то, что теряет в длину” (Brodskij 1998: 48)<sup>14</sup>, и соответственно преобразует пространство Азии:

...В Азии  
пространство, как правило, прячется от себя  
и от упреков в однообразии  
в завоевателя, в головы, серебра  
то доспехи, то бороду. Залитое луной,  
войско уже не река, гордящаяся длиной,  
но обширное озеро, чья глубина есть именно  
то, что нужно пространству, живущему взаперти,  
ибо пропорциональна пройденному пути.

В последнем *кадре* этого эпического поединка, прорастание отчаяния царя Митридата, едущего верхом, в полузабытии, „размахивая мечом, / не думая ни о чём” уже не уподобляется невероятной виртуозной динамике действия в картине Альтдорфера, где сражение будто останавливается у крайнего предела, и его описание прерывается до суда Истории. Здесь оно скорее напоминает тоску по истории у Кавафиса или жуткую беспомощность героев Шекспира, скитания отверженного короля Лира, окончательное поражение Ричарда III-его. И когда поле битвы в *Каппадокии* становится безобразной смесью оружия и воплей, будто „взбесившейся амальгамой”, проявляется значительный в поэтике Бродского образ амальгамы – всегда намекающий на уничтожение человека, смерть, вычитание, ноль (Лотман 1993: III: 305).

В заключительных строках стихотворения пространство, точно в обратной киносъемке, обращается вспять, обретает, сжимаясь, границы, и в кольцевой структуре текста как бы снова заявляет о себе взгляд со стороны, взгляд „чужестранца”. Потерю „отчётливости”, „резкости” подчёркивает оксиморон „тупящее остриё”, и вот уже сцена напоминает отраже-

---

14 "Happiness Makes Up in Height for what It Lacks in Length".

ние в луже, подёрнутой рябью, или застывает в зрачках „павших” последним образом „Каппадокии”.

Здесь в качестве скромного предположения стоит поразмышлять о причинах художественного сдвига, который позволил Бродскому переместить битву при Иссо в Каппадокию и перевести действие в эпоху римской империи.

Противопоставление Запад/Восток со своими многочисленными следствиями и культурными переработками имеет весьма значительный *exemplum* в победе Александра Македонского над Дарием, царём Персов, очевидным символом варварской оппозиции греческой культуре. И победу Суллы, восстановителя дворянских прав Римлян, над бунтующим царём Понта Митридатом на границах Империи можно убедительно наложить на первую.

Будет кстати упомянуть работу Бродского об истории Византийского государства во время писания *Путешествия в Стамбул*. Кроме того театральная пьеса *Мрамор*, разные статьи, стихотворения и многочисленные цитаты и намёки свидетельствуют о неисчерпаемом интересе Бродского к истории *Вечного Рима*.

По свидетельству самого Бродского нам известно, что стихотворение *Бабочка* вдохновлено музыкой Моцарта, и как раз молодой Моцарт переложил на музыку (1770) либретто – *Митридат царь Понтийский*, написанное V.A. Cigna-Santi, который для этого использовал трагедию Расина, посвящённую Митридату (1673).

Любопытно добавить, что в изобразительном искусстве остался портрет Митридата на античных монетах и ещё одна голова из мрамора, изображающие его в виде Геракла, на голове которого шлем в форме льва с разинутом зёвом. Со временем приписали ему, как и его сопернику Помпею, черты, принадлежащие традиционной иконографии самого Александра.

Возможным знаком того, что Бродский во время писания *Каппадокии* думал о персидском царстве, мы считаем также стихотворение конца того же 1993-его года: *Персидская стрела*.

Но всё-таки только черновик, записи самого Бродского могли бы нам дать окончательный ответ на вопрос, почему он решил *закамуфлировать* битву Александра именно под сра-

жение Суллы с Митридатом, если всё это в конечном итоге не рассматривать как желание скрыть честное соревнование в чисто художественном поле двух своеобразных соперников, ибо „поэт там начинает, где предшественник кончил. Это как лестница; только начинаешь не с первой ступеньки, а с последней. И следующую сам себе сколачиваешь” (*Мрамор*).

### КАППАДОКИЯ

Сто сорок тысяч воинов Понтийского Митридата – лучники, конница, копья, шлемы, мечи, щиты – вступают в чужую страну по имени Каппадокия. Армия растянулась. Всадники мрачновато поглядывают по сторонам. Стыдясь своей нищеты, пространство с каждым их шагом чувствует, как далекое превращается в близкое. Особенно – горы, чьи вершины, устав в равной степени от багрянца зари, лиловости сумерек, облачной толчеи, приобретают – от зоркости чужестранца – в резкости, если не в четкости. Армия издалека выглядит как извивающаяся река, чей исток норовит не отставать от устья, которое тоже все время оглядывается на исток. И местность, по мере движения армии на восток, отражаясь как в русле, из бурого захолустья

преображается временно в гордый, бесстрастный задник истории. Шарканье многих ног, ругань, звяканье сбруи, поножей о клинок, гомон, заросли копий. Внезапно дозорный всадник замирает как вкопанный: действительность или блажь? Вдали, поперек плато, заменив пейзаж, стоят легионы, чтоб объяснить кому принадлежит, вопреки клейму зимней луны, Каппадокия. Остановившись, армия выстраивается для сражения. Каменное плато в последний раз выглядит местом, где никогда никто не умирал. Дым костра, взрывы смеха, пенье:  
„Лиса в капкане.”

Царь Митридат, лежа на плоском камне, видит во сне неизбежное: голое тело, грудь, лядвие, смуглые бедра, колечки ворса.

То же самое видит все остальное войско,  
плюс легионы Суллы. Что есть отнюдь  
не отсутствие выбора, но эффект полнолуния. В Азии  
пространство, как правило, прячется от себя  
и от упрёков в однообразии  
в завоевателя, в головы, серебра  
то доспехи, то бороду. Залитое луной,  
войско уже не река, гордящаяся длиной,  
но обширное озеро, чья глубина есть именно  
то, что нужно пространству, живущему взаперти,  
ибо пропорциональна пройденному пути.  
Вот отчего то парфяне, те, реже, римляне,  
то и те и другие забредают порой сюда,  
в Каппадокию. Армии суть вода,  
без которой ни это плато, ни, допустим, горы  
не знали бы, как они выглядят в профиль;  
тем паче, в три

четверти. Два спящих озера с плавающим внутри  
телом блестят в темноте как победа флоры  
над фауной, чтоб наутро слиться  
в ложбине в общее зеркало, где уместится вся  
Каппадокия – небо, земля, овца,  
юркие ящерицы – но где лица  
пропадают из виду. Только, поди, орлу,  
парящему в темноте, привыкшей к его крылу,  
ведомо будущее. Глядя вниз с равнодушьем  
птицы – поскольку птица, в отличие от царя,  
от человека вообще, повторима – орел, паря  
в настоящем, невольно парит в грядущем  
и, естественно, в прошлом, в истории: в допоздна  
затянувшемся действии. Ибо она, конечно,  
суть трение временного о нечто  
постоянное. Спички о серу, сна

о действительность, войска о местность. В Азии  
быстро светает. Что-то щебечет. Дрожь  
пробегает по телу, когда встаешь,  
заражая зябкостью долговязые,  
упрямо жмущишься к земле  
тени. В молочной рассветной мгле  
слышатся ржание, кашель, обрывки фраз.  
И увиденное полумиллионом глаз

солнце приводит в движенье копья, мослы, квадриги,  
всадников, лучников, ратников. И войска  
идут друг на друга, как за строкой строка  
захлопывающейся посередине книги  
либо – точнее! – как два зеркала, как два щита,  
как два

лица, два слагаемых, вместо суммы  
порождающих разность и вычитанье Суллы  
из Каппадокии. Чья трава,

себя не выдавшая отродясь,  
больше всех выигрывает от звона,  
лязга, грохота, воплей и проч., глядясь  
в осколки разбитого вдребезги легиона  
и упавших понтийцев. Размахивая мечом,  
царь Митридат, не думая ни о чем,  
едет верхом среди хаоса, копий, гама.  
Битва выглядит издали как слитное „О-го-го”,  
верней, как от зрелища своего  
двойника взбесившаяся амальгама.  
И с каждым падающим в строю  
местность, подобно тупящемуся острию,  
теряет свою отчетливость, резкость. И на востоке и  
на юге опять воцаряются расплывчатость, силуэт;  
это уносят с собою павшие на тот свет  
черты завоеванной Каппадокии.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бродский, И.  
1992 *Форма времени*, Минск 1992.  
1992-99 *Сочинения Иосифа Бродского в пяти томах*,  
(указанные в тексте и в примечаниях буквами  
СИБ), Санкт-Петербург 1992-1999.
- Вайльд, П.  
1995 *Пространство как время. Послесловие к книге  
Переселённая местность*, Москва 1995.



- Лосев, Л.  
1992 *Перпендикуляр (о поэтике переноса)*, в: Марина Цветаева. Симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения, Вермонт 1992.
- Лотман, Ю. М.  
1992-1993 *Избранные статьи*, Таллинн 1992-1993: I-III. [Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского Урания)].
- Мандельштам, О.  
1966 *Разговор о Данте*, в: *Собрание сочинений в двух томах*, Нью-Йорк 1966: I-II.
- Смит Джеральд, С.  
1986 *Версификация в стихотворении И. Бродского* Келломяки, в: *Поэтика Бродского*, Тенафли 1986.
- Уфлянд, Вл.  
1992 *Предисловие*, в: И. Бродский, *Форма времени*, Минск 1992: I.
- Brodskij, I.  
1987 *Fuga da Bisanzio*, Milano 1987.  
1991 *Fondamenta degli incurabili*, Milano 1991.  
1998 *Novant'anni dopo*, in: *Dolore e ragione*, Milano 1998.
- Burnett, L.  
1990 *The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam*, in: *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, Ed. by Lev Loseff and V. Polukhina, Hong Kong 1990.
- Di Girolamo, C.  
1976 *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976.
- Gabba, E.  
1995 *Modelli interpretativi della storiografia antica*, in: *Cultura classica e storiografia moderna*, Bologna 1995.

- Katalog*  
1986 *Katalog Alte Pinakothek, München 1986.*
- Littré, E.  
1885 *Dictionnaire de la langue française, Paris 1885: II.*
- Meckseper, C.  
1968 *Zur ikonographie von Altdorfers "Alexander-schlacht", in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 22, 1968.*
- Poluchina, V.  
1989 *Joseph Brodsky – a Poet for Our Time, Cambridge 1989.*
- Scherr Barry, P.  
1990 *Beginning at the End: Rhyme and Enjambement in Brodsky's Poetry, in: Brodsky's Poetics and Aesthetics, Ed. by Lev Loseff and V. Polukhina, Hong Kong 1990.*