

СИСТЕМА ЛЕЙТМОТИВОВ В СБОРНИКЕ  
ИОСИФА БРОДСКОГО *НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ*

THE SYSTEM OF LEITMOTIFS IN JOSEPH BRODSKY'S POETRY  
COLLECTION *NEW STANZAS TO AUGUSTA*

СНЕЖАНА КРЫЛОВА

ABSTRACT. The article is devoted to semantic interpretation of characteristic motifs in the collection of Joseph Brodsky's poetry *New Stanzas to Augusta* (*Новые стансы к Августе*). Deep analysis of recurring poetic image, such as ghost, the motif of light and shadow, and most of all the motif of time, reveals the complicated web of interrelations and the evolution of "common places". It makes the author ascertain that the poems in the collection (and all poet's works) can be treated as one text.

Снежана Крылова, Московский государственный областной университет, Москва – Россия.

Сборник *Новые стансы к Августе (Стихи к М.Б., 1961–1982 гг.)*<sup>1</sup> по-своему уникален в творческом наследии Иосифа Бродского. В нем собраны лучшие стихи, так или иначе связанные с возлюбленной поэта – Мариной Басмановой, чувство к которой стало для него источником как нескончаемой боли, так и неиссякающего вдохновения. Обычно скупой на автокомментарии, поэт высказался об этой книге весьма определенно: „...это сборник стихов за двадцать лет с одним, более или менее, адресатом. И до известной степени это главное дело моей жизни. Когда я об этом думал, то решил так: даже самые лучшие руки этого касаться не должны...”<sup>2</sup>. Эти слова сказаны между осенью 1988 и зимой 1992 года, т.е. в тот период, когда убийственное по отношению к бывшей возлюбленной стихотворение *Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...* (1989), скорее всего, было уже написано. В нем Бродский уверял разжалованную Музу в том, что с ее „голосом, телом, именем ничего уже больше не связано”<sup>3</sup>. Но тут же оговаривался, что „время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии”. *Новые стансы к Августе*

<sup>1</sup> И. Б р о д с к и й, *Новые стансы к Августе*, Санкт-Петербург 2000. Далее сноски на это издание будут даваться непосредственно в тексте.

<sup>2</sup> С. В о л к о в, *Диалоги с Иосифом Бродским*, Москва 2000, с. 317.

<sup>3</sup> *Сочинения Иосифа Бродского*, т. IV, Санкт-Петербург 2001, с. 64. Далее ссылки на это издание будут даны в скобках с указанием римской цифры тома, арабской – страницы.

и были этой материализованной памятью, в равной степени хранившей образы и героя, и героини. Прихотливая хронология текстов сборника, нередко намеренно сокрытая, говорит о том, что стихи здесь выстраивались по каким-то неведомым законам, отчасти продиктованным соображениями сюжетности. Действительно, в *Новых стансах...* без труда можно вычленить завязку, развитие, кульминацию и финал любовного сюжета<sup>4</sup>. Как считал сам мастер, он выстроен „по принципу скорее прозаическому, нежели какому бы то ни было другому”<sup>5</sup>.

Однако даже поверхностный взгляд на 61 стихотворение, входящее в книгу, говорит о том, что сюжетный принцип, являясь стержнеобразующим, все же не был единственным в отборе и расстановке текстов. Вся ткань сборника словно прошита невидимыми нитями, делающими эти стихи по-настоящему цельным, очень изящно организованным полотном. И главную роль здесь играют основополагающие принципы поэтики Бродского – его любовь к определенным образам, которые в структуре этого небольшого сборника воспринимаются как своеобразные скрепы, сигнальные огни. Безусловно, можно говорить о применении лейтмотивной техники в композиции *Новых стансов...*, однако, как отмечают исследователи, эта черта присуща творчеству Бродского в целом. Так, А.М. Ранчин выделяет в стиле Бродского поэтические формулы и повторяющиеся образы и считает „устойчивость, повторяемость как основных мотивов, так и художественных средств их выражения” отличительной особенностью поэтики Бродского<sup>6</sup>. Вот почему любой сборник мастера заранее обречен на то, чтобы выстраиваться по поэтическому и музыкальному, а не прозаическому принципу. Посмотрим, как данная особенность реализовалась в единственной книге, составленной Бродским абсолютно самостоятельно.

Как известно, поэт считал, что все его стихи написаны более или менее об одном – о том, что время делает с человеком<sup>7</sup>. Эта глобальная тема есть и на страницах любовных стихов. Но магия названия все же переносит наше внимание не на тикающий циферблат, а на взаимоотношения влюбленных. Метафизическое измерение, столь любимое Бродским, задано уже в первом стихотворении сборника *Я обнял эти плечи и взглянул...* Странно здесь все: плечи возлюбленной почему-то названы „этими”, взгляд влюбленного направлен не на нее, а на „то, что оказалось за спиной”. Безразличный к скудному содержанию комнаты свет лампочки, мертвый интерьер, абсолютная статика

<sup>4</sup> См. об этом мою статью: *Своеобразие любовной лирики И. Бродского (к вопросу о сюжетности сборника „Новые стансы к Августе”)*, „Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, сер. Филология” (Тольятти) 2005, вып. 5, с. 135–144.

<sup>5</sup> С. В о л к о в, указ. соч., с. 137.

<sup>6</sup> А.М. Р а н ч и н, „На пиру Мнемозины”. *Интертексты Бродского*, Москва 2001, с. 19 и примечание 3 на с. 94.

<sup>7</sup> И. Б р о д с к и й, *Большая книга интервью*, Москва 2000, с. 480.

и – почти невесомый мотылек в конце, парадоксально сочетающий в себе символику легкости жизни и ее быстротечности, тленности. Метафизическое пространство расширяется и за счет двух финальных строк:

И если призрак здесь когда-то жил,  
то он покинул этот дом. Покинул (с. 3).

Гость из потустороннего мира воспринимается в этом контексте как единственное живое существо, стоящее в одном ряду с „одушевленным” буфетом и кружащим по комнате мотыльком. Но и его уже здесь нет. Остановленное мгновение этого стихотворения-завязки трудно назвать прекрасным. Скорее тревожно-мистическим.

Атмосферу надвигающейся беды поддержит и следующая за ним *Песенка*. Диалог влюбленных о колечке с пролитой слезой вместо драгоценного камня, по сути является пророчеством – слезу герой обещает привезти из будущего. Причем перстенок этот не воспринимается им как символ верности. Он считает, что „потом другой подберется”. От него же? Неизвестно. Во всяком случае, именно герой предлагает:

А надоест хранить,  
будет что уронить  
ночью на дно колодца (с. 4).

Возможный вариант отступничества возлюбленной (еще не измены) предсказан здесь без всяких сантиментов.

Два начальных стихотворения задают мистическую ноту этому роману с первых же строк сборника. Ночное или вечернее время суток так или иначе будет упомянуто почти в трети стихотворений. Ночь как время разрыва (*Ночной полет*) и время иллюзорного примирения (*Любовь*), как время одиночества (*Ты знаешь, с наступленьем темноты...*) и время воспоминаний (*Тебе, когда мой голос отзвучит...*), как время безумия (*Как тюремный засов...*) и последней безжалостной трезвости, напр.: *Строфы* („Наподобье стакана...”).

Образ призрака (или тени) тоже будет кочевать из текста в текст, всякий раз приобретая новые оттенки. Если в первом стихотворении он был безымянным и никак не связанным с влюбленными, то в стихах, написанных в разлуке с любимой, он постепенно превращается в ее подобие. Это происходит уже в финале стихотворения *Зимняя почта*. Герой заканчивает свое письмо следующим образом:

Здесь, в северной деревне, где дышу  
тобой, где увеличивает плечи  
мне тень, я возбуждение гашу,  
но прежде парафиновые свечи,  
чтоб не был тенью сон обременен,  
гашу... (с. 31).

Как видим, образ тени из темного отражения фигуры героя отчасти трансформируется в некое ирреальное существо, беспокоящее сон влюбленного. В *Гвоздике* этот образ несколько конкретизируется, но еще не станет отчетливым. Герой с трепетом вспоминает возлюбленную в обстановке ее непритязательного быта:

ты все шатаешься, как тень, и глухо  
под нос мурлычешь песни, как всегда (с. 35).

Расхожее выражение „бродить как тень” накладывается на узнаваемые и очень конкретные детали коммунальной квартиры. Но преобразование привычной идиомы все равно происходит и здесь, т.к. героиня-тень в конце стихотворения так же заморожена огнем, как и ее возлюбленный из *Зимней почты*. На сей раз это отблески не парафиновых свечей, а газовой горелки:

Но, чайник сняв, ты смотришь в потолок,  
любуйся трещинок системой,  
не выключая черный стебелек  
с гудящей и горящей хризантемой (с. 35).

Вскоре этот мотив опять повторится – в стихотворении *Твой локон не свивается в кольцо...* Тоскующий герой пробует вообразить лицо возлюбленной по пряди волос, оставленной на память. Скорбь от одиночества здесь соединена с иронией над самим собой, пытающимся

первый подвернувшийся овал  
любимыми чертами заселить (с. 38).

Ирония эта в конце стихотворения преобразуется в неустойчивую надежду, которая „колеблема разлукой, как листва,/ как бабочка (не так ли?) на плече” (с. 39). Как тут не вспомнить „эти плечи” и мотылька из таинственной увертюры? Эта параллель усиливается финальным четверостишием, где о бесплотном, воображаемом плече (или видении?) сказано:

...живое или мертвое оно  
– хоть собственными пальцами творим, –  
связующее легкое звено  
меж образом и призраком твоим (с. 39).

Так безымянный призрак первого стихотворения в середине сборника становится метафизическим отражением любимой.

Но и здесь у Бродского нет устойчивости. Через несколько страниц, в стихотворении, давшем название всему сборнику, мы встретимся с новыми ирреальными существами. Возлюбленная уехала. Находящийся на пределе отчаяния герой чувствует внутреннее раздвоение. Его двойник сбегает в бушующую ночь, чтобы слиться с мистическим хаосом природы. Причем „оригинал” вроде бы и поощряет действия своей „копией”:

Вторгайся по корням в глубины  
и там, в земле, как здесь, в моей груди  
всех призраков и мертвецов буди (с. 45).

Шабаш мертвецов завораживает душу героя. Реальность теряет свои очертания:

И вот бреду я по ничьей земле  
и у Небытия прошу аренду (там же).

Через блуждания „среди пустых небес”, через глубины скорби и странную, обрывочную молитву, через „решето непониманья” (с. 46) герой вдруг возвращается к знакомой сцене: „Сентябрь. Ночь. Все общество – свеча” (с. 47). Эти атрибуты без труда узнаются читателем. Снова мрак, колеблющийся свет – значит, должны появиться и световые фантомы. И точно:

Но тень еще глядит из-за плеча  
в мои листы и роется в корнях оборванных (там же).

Это, судя по всему, его присмиривший двойник, сознательно запаралеленный с тенью от парафиновых свечей из *Зимней почты*. Следовательно, где-то рядом должна появиться и Она. Читаем:

И призрак твой в сенях  
шуршит и булькает водою,  
и улыбается звездой  
в распахнутых рывком дверях (там же).

Итак, облик возлюбленной к середине сборника уже прочно связан с ее тенью или призраком. Поэтому первые строки стихотворения *Einem alten Architekten in Rom*, несмотря на явно нелюбовное название, воспринимаются как продолжающийся диалог с любимой<sup>8</sup>:

В коляску – если только тень  
действительно способна сесть в коляску  
(особенно в такой дождливый день),  
и если призрак переносит тряску... (с. 51).

Путешествие с девой по развалинам Кенигсберга, конечно же, ирреально. Да и сам воздух полуразрушенного города пронизан фантомами прошлого: „Хотя теней – в кустах битком набито” (с. 53). Это только усиливает работу воображения. Так что возможно уже обратное превращение – материализация тени:

Но если ты не призрак, если ты  
живая плоть, возьми урок с природы (там же).

И дальше идет пронзительное моление о взаимности, к концу стихотворения растворяющееся вместе со следами на песке в шорохе морского прибора.

<sup>8</sup> Читателю, познакомившемуся с этим стихотворением в рамках анализируемого сборника, может показаться странным интересное прочтение Т. Венцловы, посчитавшего, что поэт путешествует по Кенигсбергу с тенью Канта. См.: Т. В е н ц л о в а, „Кенигсбергский текст” русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского. В: *Как работает стихотворение Бродского*, Москва 2002, с. 51–62.

Призрак заменял собой возлюбленную в периоды насильственной разлуки. Но вот после стихотворений *Колокольчик звенит...* и *Дидона и Эней* становится понятно, что разлука окончилась разрывом, а затем и предательством любимой. И в этом контексте призрак возлюбленной становится единственным союзником героя. Так, в *Сонете (Как жаль, что тем, чем стало для меня...)* его безуспешные попытки дозвониться до героини заканчиваются „спиритическим сеансом” с призраком, который „ответит эхом / последним воплям зуммера в ночи” (с. 68).

Чуть позже в монологе оскорбленного мужчины *Отказом от скорбного перечня – жест...* героиня услышит угрозу мистической мести поэта, чья тень и после смерти

повсюду начнет возвещать обо мне  
тебе, как заправский мессия,  
и корчиться будет на каждой стене  
в том доме, чья крыша – Россия (с. 74).

Но с течением времени горечь измены отойдет на второй план. И в мягкой грусти стихотворения *Шесть лет спустя* зазвучат уже элегические интонации. Теперь тени влюбленных превратятся в загадочные створки дверей в будущее:

...работаешь ли, спишь ли,  
но створки не распахивались врозь,  
и мы прошли их видимо, насквозь  
и черным ходом в будущее вышли (с. 82).

Пророчество о слезе из скорбного будущего осуществилось точь-в-точь.

После расставания героев начинается череда воспоминаний о прошлом. Присущий Бродскому пассажем в контексте его любовной драмы становится всеобъемлющим. Ирреальное пространство воспоминаний расширяется в сборнике за счет ускользающей реальности снов. Шедевр Бродского *Любовь* целиком посвящен призрачному счастью одного из них, где „длится то, что сорвалось при свете. / Мы там женаты, венчаны...” (с. 85). Сон этот отчасти опрокидывается в некое посмертие, т.к. герой рассчитывает однажды просто не проснуться, т.е. не выйти из „царствия теней”. Безмолвный призрак из этого сна становится для него притягательнее жизни. Ностальгическое *Помнишь свалку вещей на железном стуле...* истолковывает возможность переходить „заполночь в сны друг друга, / ни пружиной не скрипнув, ни половицей” как свидетельство полного растворения друг в друге. Это та исчезнувшая прелесть прошедшего времени, ради которой стоит жертвовать настоящим.

Но и это состояние сменяется другим. В *Строфах (Наподобье стакана...)* поэт пытается убедить „дорогую” и себя в том, что время победило чувства, оставив мертвое „ничего”. Весьма показательно, что уже в третьей строфе прозвучат такие слова:

Иголку  
 больше не отыскать  
 в человеческом сене.  
 Впору вскочить, разя  
 Тень (с. 95).

То, что так долго беспокоило во сне и наяву, – ее тень – герой теперь желает отбросить от себя. И вроде бы небезуспешно. В гаерском тоне *Двадцати сонетов к Марии Стюарт* он ловко сумел избежать всякой сентиментальности. Там образ возлюбленной нарочито снижен и опошлен.

Но уже в *Ниоткуда с любовью...* безумие страсти вновь овладевает героем. Он становится отражением любимой, „в темноте всем телом” ее „черты, / как безумное зеркало повторяя” (с. 115). И призрак возвращается в стихи. Уже через пару страниц, в стихотворении *Ты, гитарообразная вещь...* он будет:

коричневень в гостиной,  
 белеть а ля Казимир на выстиранном просторе,  
 темнеть – особенно вечером – в коридоре (с. 117).

А в *Горених* образ возлюбленной с испепеляющим взором вновь почудится поэту в огне камина. И с очевидной неизбежностью он появится в финальном стихотворении сборника *Я был только тем, чего...* Слова „тень” или „призрак” здесь уже не прозвучат, ибо возлюбленная сливается с образом Музы или классического шестикрылого серафима, преображающего истинному поэту слух, зрение, голос...

Лейтмотив призрака, разумеется, не единственный в этом сборнике. Первые два стихотворения порождают разветвленную систему образов, многомерные пучки ассоциаций. Один мотив неизбежно переплетается с целым рядом других микротем и повторяющихся образов. Так, лампочка и плечи из вступительного стихотворения и слеза из *Песенки* по-своему отразятся в *Черных городах...* Герой вновь предсказывает здесь любимой неутешительное будущее: „Вот что нас ждет, дружок...”. Но теперь несчастье грозит их союзу не изнутри, а извне („карканье воронка, камерный айболит”). И за спиной обнаруживается уже не безжизненный интерьер, а нечто более пугающее:

Так что через плечо  
 виден беды рельеф,  
 где белеет еще  
 лампочка, перегорев (с. 10)

– вероятно, та самая, в которой ранее был „повышенный накал” (с. 3).

Впрочем, состояние печали роднит героев с миром: „Счастье – суть роскошь двух; / горе – есть демократ” (с. 11). Оттого-то и появившаяся далее слеза теряет статус единственности, как это было в *Песенке*:

Что для слезы – впервой,  
 то – лебеда росе.

Вдохновлены травой,  
мы делаемся, как все (там же).

Семантика этой фразы несколько затемнена, но вполне поддается расшифровке. Слезу и росу на лебеде объединяет общее состояние горечи. И как лебеда покрыта росой, так и герои, „вдохновлены травой”, воспринимают слезы как еще одно звено, связующее с миром; „...делаемся, как все” – значит, плачем, как все, разделяем общую трагедию бытия. Неслучайно стихотворение заканчивается идеей о растворении в пейзаже. Так образы плеча, лампочки, слезы из знаков индивидуальной судьбы превращаются в составляющие судьбы всеобщей. Это лишь один из вариантов толкования.

Вообще символика света, как электрического, так и природного, сопутствует всем этапам романа влюбленных. В стихотворении *Новые стансы к Августе* потрясенный разлукой герой теряет остроту слуха и зрения:

Я глуховат. Я, Боже, слеповат.  
Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт  
горит луна (с. 46).

Свет луны измеряется в точных физических единицах, так что и она воспринимается как та самая лампочка, что сначала ослепляла героя (*Я обнял эти плечи...*), а потом перегорела (*Черные города...*). Одиннадцатая строфа *Новых стансов...* начинается и вовсе парадоксально: „Темнеет надо мною свет” (с. 47). Вот уж действительно момент, когда без любимой и свет не мил...

Лампа переключает и в соседнее *Пророчество*, где изображена идиллическая старость героев, заканчивающаяся плавным переходом в мир иной. Свет ее в начале стихотворения – символ хрупкого уюта:

Мы будем жить с тобой на берегу,  
отгородившись высоченной дамбой  
от континента, в небольшом кругу,  
сооруженном самодельной лампой (с. 48).

Но в финале переживший смерть родителей ребенок „будет молчаливо / смотреть, не понимая ничего, как мотылек колотится о лампу, / когда наступит время для него / обратно перебраться через дамбу” (с. 49). Так вновь сливаются два образа из первого стихотворения – лампы и мотылька. Причем и в этом контексте они опять появляются на грани живого и мертвого. А уютный свет начала стихотворения превращается в свое безжизненное подобие в конце.

Совершенно иное наполнение будет у образа лампы в стихах, посвященных разрыву. Самый яркий пример – стихотворение *Раньше здесь щебетал щегол...* В нем вновь дается описание комнаты, но уже после расставания. И символом его станет „пыльная капля на злом гвозде – / лампочка Ильича” (с. 83). Многие образы из предыдущих текстов в данном стихотворении продублированы и отчасти искажены. Автор намеренно демонстрирует „вещей



разброд”, запустение. Изуродованный интерьер словно отталкивается от очерченных ранее вариантов жилья: нейтрально-безжизненного в первом стихотворении, неряшливо-поэтичного в *Гвоздике*. В противовес „горящей хризантеме” последней здесь нарисована „печка, в которой погас огонь; / трещина по изразцу” (там же). Повторен и образ гончей из *Черных городов...* О деталях беды там сказано: „Гончую этот след не воодушевит” (с. 10). В ...*щегле* эта же мысль несколько усилена: „Сука здесь не возьмет следа” (с. 83). А финал стихотворения явно перекликается с пронзительным образом предыдущего (*Шесть лет спустя*) – двери из „собственных теней” (с. 82). Там черный ход вел в будущее. Здесь – будущее уже наступило, и несет оно весть об измене:

Только дверной проем  
знает: двое, войдя сюда,  
вышли назад втроем (с. 83).

Электрический свет по-своему сработает и в упоминавшемся стихотворении *Любовь*, где появляется очень емкий образ фонарей в окне, которые

обрывок фразы, сказанной во сне,  
сводя на нет, подобно многоточью,  
не приносили утешенья мне (с. 85).

Искусственный свет здесь не только не успокаивает, но спугивает призраков из сна; и герой обещает „в какую-нибудь будущую ночь” не дернуться к выключателю, то есть остаться во сне, с милыми его сердцу видениями.

Самым потрясающим, несомненно, образ света становится в *Сретении*. Это стихотворение на первый взгляд не связано с любовным сюжетом. Но сам Бродский признавал, что в нем много автобиографического<sup>9</sup>. Пророчица Анна была святой Ахматовой, духовной наставницы поэта; Богомладенец и его Мать кощунственно накладывались на отношения Бродского с собственной несостоявшейся семьей. Кроме того, здесь есть детали, смыкающие это стихотворение с целым рядом других. Это образы храма, птицы, пространства, двери и светильника. Белевший „смутно дверной проем” (с. 88) становится для старца Симеона дверью в вечность, а „образ младенца с сияньем вокруг/ пушистого темени” (с. 89) – светильником на тропе небытия, расширяющим потустороннее пространство. Включив *Сретенье* в книгу своих любовных стихов, Бродский словно намекнул, что не забывал в перипетиях собственных страстей о небесном измерении, электрический свет в его книге вовсе не отменял света духовного.

Ностальгическая часть сборника, однако, не выдерживает высоты этого измерения и возвращается вновь к искусственному свету. Непритязательный быт влюбленных освещен „пыльной слезой стоваттной” (с. 93) в стихотворении *Помнишь свалку вещей...* Это очередное описание жилища, близкое ин-

<sup>9</sup> И. Б р о д с к и й, указ. соч., с. 298.

терьеру *Гвоздики*, но с совершенно иной интонацией. Там было живое воспроизведение образа жизни любимой, пусть далекой, но бесконечно родной; здесь – грустное воспоминание о былом счастье. В обоих стихотворениях в комнате царит милый беспорядок, возлюбленная напевает песни. Эти повторяющиеся детали подчеркивают разницу финалов. В первом героиня любит „трещинок системой” на потолке – мирная домашняя зарисовка. Во втором герой сосредотачивает внимание на собственной скорби.

В безнадежной интонации *Строф* (*Наподобье стакана...*) образ лампочки и вовсе будет связан с мрачной мыслью о насильственной смерти: „Так мы лампочку тушим, чтоб сшибить табурет” (с. 101). И далее идут убийственные слова о будущем, ставящие точку в лейтмотиве, заданном *Песенкой*. Если раньше оно было печальным, но возможным, то теперь – „Разговор о грядущем – тот же старческий бред” (с. 101). Логично предположить, что за этим должен последовать образ мрака. И действительно. С менторскими интонациями герой заканчивает строфу:

Лучше все, дорогая,  
доводить до конца,  
темноте помогая  
мускулами лица (там же).

В финальном стихотворении сборника это амбивалентное сосуществование света и тьмы, жара и холода осмысливается как трагическое условие творчества, отражающего непреодолимую полярность бытия:

Так, бросаем то в жар,  
то в холод, то в свет, то в темень  
в мирозданьи потерян,  
кружится шар (с. 130).

И все-таки самым устойчивым образом в рамках сборника является время, во всех его разновидностях. Это и стрелки души возлюбленной, и части суток, и грамматические категории прошлого/настоящего/будущего, и различного рода часы: брегет, ходики, циферблат. Данный мотив сборника достаточно полно изучен в работе начинающей исследовательницы А. Куликовой, которая ждет своей публикации. Поэтому обратимся к тем особенностям стихов Бродского, которые ученые называли „двойчатками” или даже тройчатками<sup>10</sup>. Это сознательно запараллеленные тексты, сходные тематически, образно, интонационно, а иногда и ритмически. Есть, правда, случаи, когда связь обнаруживается по принципу взаимного отталкивания. В *Новых стансах к Августе* параллелизм текстов можно назвать одним из структурообразующих элементов. Такой двойчаткой воспринимаются *Загадка ангелу* и *Ломтик медового месяца*; упомянутые выше *Гвоздика* и *Помнишь свалку вещей...*; *Песчаные холмы, поросшие сосной...* и *Келломяки*; стихотворения с одинако-

<sup>10</sup> А.М. Р а н ч и н, указ. соч., с. 21.

вым названием и ритмом *Строфы (Наподобье стакана... и На прощанье – ни звука...)*; *Шум ливня воскрешает по углам...* и *Ты, гитарообразная вещь...;* *Anno Domini* и *Одиссей Телемаку*. Есть и тройчатки: *Ты – ветер, дружок... – Что ветру говорят кусты... – Ветер оставил лес...;* *Зимняя свадьба – Песни счастливой зимы – Зимняя почта*. Как видим, это почти треть сборника. А если учесть, что сигнальные слова от этих пар неизбежно вступают в связь с другими текстами, то лейтмотивная техника проявится еще отчетливее.

Рассмотрим это на примере первой названной нами пары. В *Загадке ангелу* и *Ломтике медового месяца*, расположенных по соседству друг с другом (их разделяет только 8-строчная миниатюра *Ветер оставил лес...*), изображен прибрежный пейзаж, являвшийся свидетелем краткого периода взаимности и непритязательного счастья влюбленных. В первом стихотворении загадочный наблюдатель с трепетом описывает спальню девушки и вид из ее окна, невольно ассоциируя поэтический беспорядок комнаты с деталями морского обихода (туфли – лодки, раструб чулка – невод, „мир одеял” (с. 12) – море и т.д.). Во втором герой заклинает „не забывать никогда” „обрывок нашей жизни вдвоем” (с. 15) и вновь бережно перечисляет милые подробности приморского быта, сознательно упоминая детали из *Загадки ангелу*. „Пусть слышится устриц хруст” – тех самых, что в первом тексте давил „в песке / ногой бесплотный наблюдатель” (с. 13); „пусть топорщится куст” – тот самый, который в *Загадке ангелу* казался буруном. И волны страсти, претворяющиеся в „пену морских валов”, словно отталкиваются от „двух морей” родственного текста.

Эта пара неизбежно пересекается с другой – *Песчаными холмами... и Келломяками*, в которых вновь нарисована та же местность, но уже в отстраненно-печальных тонах. Помимо узнаваемого топоса, эти стихи роднит чувство сиротства, безвозвратно ушедшего счастья. И даже море здесь холодное, бесцветное, плоское, чьи волны „набегали извилинами на пустынный пляж / и смерзались в морщины” (с. 123). *Келломяки* – один из финальных и самых объемных текстов сборника – стягивает нити многих образов, упоминавшихся ранее. Это и засыпающая возлюбленная, и ее вещи, и кристалл-бирюза, превращающийся в слезу; и „тот свет во сне”, и ангелы; и постылое настоящее вместо милого прошлого, и „электричество в кухне”, которое уже „не включить плечом”, и т.п. Заканчивается стихотворение опять же образом двери:

Но и она – точно слышала где-то звон –  
годится только, чтоб выйти вон (с. 125).

Вся ностальгическая часть сборника, начало которой условно можно обозначить стихотворением *Песчаные холмы...*, построена на пульсации вспышек страсти, боли, любви и сменяющих их интонаций угасания, отмирания, холода. Безусловно, это тщательно продуманная контрастность, подчеркивающая мучительное раздвоение внутреннего мира героя. Так, за циничной развязностью *Двадцати сонетов...* следует потрясающий всплеск страсти

*Ниоткуда с любовью...*; за суховатым философствованием *Элегии (До сих пор, вспоминая твой голос...)* вспыхивает пожар *Горения*, сменяемый в свою очередь грустью воспоминаний *Келломяки*. Так что в пределах данного сборника имеет смысл говорить не только о тематических, но интонационных двойчатках.

Поразительнее всего выглядит заключительная пара. Это взаимно отрицающие друг друга стихи. В первом из них (*То не Муза воды набирает в рот...*) герой констатирует смерть любви. Надежд на возрождение чувств, на соединение не осталось. Он постарел, у него даже „мысли мертвых кустов кривей”. Поэтому прощальные слова любимой сочетают остатки нежности (в привычном обращении „дружок”) и бескрылую трезвость:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.  
Нарисуй на бумаге простой кружок.  
Это буду я: ничего внутри.  
Посмотри на него – и потом сотри (с. 128).

Но последнее стихотворение – это гимн возлюбленной, которая своим обликом преобразила для поэта Вселенную, даровав ему то, что в пушкинском *Пророке* мог осуществить только ангел:

Я был попросту слеп.  
Ты, возникая, прячась,  
даровала мне зрячесть.  
Так оставляют след (с. 129).

В замечательном эссе *Altra ego*, которое читатели неизбежно теперь воспринимают как подсказку к любовным стихам Бродского<sup>11</sup>, маэстро заявил:

...любовь – дело метафизическое, чьей целью является либо становление, либо освобождение души, отделение ее от плевел существования. Что есть и всегда было сутью лирической поэзии (VI, 73).

В последнем стихотворении сборника этот механизм освобождения приведен в действие с максимальной безоглядностью. Вся шелуха эгоизма, оскорбленного мужского самолюбия, мстительного цинизма отсечена. Из самой сердцевины души извлечена ее лучшая часть – любовь и благодарность.

Бродский часто говорил, что „главная задача, которая, наверное, стоит перед автором, – это не повторяться”<sup>12</sup>. Но при этом в свои стихи намеренно включал повторяющиеся образы и лейтмотивы. Такая организация стиховой ткани, как и яркая самобытность стиля, неизбежно делает его творчество единым текстом. Поэтому все прижизненные сборники его стихов столь же лейтмотивны, как и *Новые тансы к Августе*. И, рискнем предположить, что отчасти это было причиной полного равнодушия поэта к процессу состав-

<sup>11</sup> См. об этом: Л. П а н н, *Горячее зеркало*, „Звезда” 1998, № 5, с. 207–216.

<sup>12</sup> И. Б р о д с к и й, указ. соч., с. 484.

ления своих книг. Исключение он сделал только для стихов к М.Б. Почему? Ответ найдем все в том же эссе:

...в конечном счете любовная лирика, по необходимости, занятие нарциссическое. Это выражение, каким бы образным оно ни было, собственных чувств автора, и как таковое оно соответствует автопортрету... (VI, 74).

Лейтмотивы *Новых стансов к Августе* в свете этого высказывания воспринимаются как струны души поэта, на которых он исполнил для нас пронзительную песнь любви.