

Игра слов.

Игра слов у Бродского разнообразна. Во-первых, это переименование, переписывание или развертывание фразеологических оборотов, пословиц и поговорок: «Время подсчета цыплят ястребом; скирд в тумане...» («Время подсчета цыплят ястребом; скирд в тумане...», 1978 [II; 446]) — переименованная пословица «Цыплят по

осени считают»; «Меч, стосковавшись по телу, при перековке в плуг, / выскальзывает из рук, как мыло» («Кентавры IV» [III; 166]) — перелицованное библейское речение «перекуют мечи свои на орала [плуги. — А.Р.]» (Ис. 2:4); «И если он [человек. — А.Р.] слышит звон, / то звонят по нему: пьют, бьют и сдают посуду» («Примечания папоротника», 1989 [III; 171]) — развернутая цитата из Джона Донна («Не спрашивай, по ком звонит колокол, ибо он звонит по тебе») с реализацией метафоры (звон посуды, оставшейся от поминок)^[99]; «автомобиль / больше не роскошь, но способ выбить пыль / из улицы <...>» (Там же [III; 191]) — измененное высказывание «автомобиль — не роскошь, а средство передвижения». Фразеологизм «сводить концы с концами» «переписан» в строках: «Но я кое-как свожу концы / строк, развернув потускневший рцы» («Иския в октябре», 1993 [III; 227]).

Enjambement после слова «концы» побуждает прочесть его как существительное, не требующее дополнения; таким является слово «концы» — «корабельные канаты». Благодаря этой ассоциации порождаются коннотации «путешествие» (путешествие — инвариантный мотив Бродского). Аналогичный случай — строки «Тая в стакане, лед позволяет дважды / вступить в ту же самую воду, не утоляя жажды» («Пчелы не улетели. Всадник не ускакал. В кофейне...» [III; 177]) — цитата и отрицание изречения «Нельзя вступить в одну реку дважды». Более сложна трансформация этого же изречения:

И нельзя вступить в то же облако дважды. Даже
Если ты бог. Тем более, если нет.

(«Вертумн» [III; 202])

Здесь *река* подменена *облаком* (основа такой идентификация — общая сема у этих слов — «вода»). При переписывании, совершенном Бродским, исходное изречение приняло двусмысленный характер. Оно оказывается одновременно и истинным, и ложным. С одной стороны, вступить — в буквальном смысле слова — в облако нельзя даже однажды; с другой — *попасть* в (на) облако можно и дважды, и трижды (например, на самолете).

Строки могут строиться как реализация нескольких «свернутых», подверженных компрессии пословиц. Так, в стихотворении «Лагуна» стих «по горбу его плачет в лесах осина» (II; 318) является трансформацией пословиц «могила по тебе плачет», «горбатого могила исправит» и поговорки «вбить в могилу осиновый кол».

Другой случай — соединение в одной лексеме значений нескольких слов — омонимов, расширение полисемии слова: «Причин на свете нет, / есть только следствия. И люди жертвы следствий. / Особенно в тех подземельях, где / все признаются <...>» («Бюст Тиберия», 1985 [III; 108]) — обыгрываются два значения слова «следствие»: 1) результат чего-либо; 2) юридическая процедура, дознание^[100].

И, услышав это, хочется бросить рыть
Землю, сесть на пароход и плыть,
И плыть — не с целью открыть

Остров или растенье,
Прелесть иных широт,
Новые организмы, но ровно наоборот;
Главным образом — рот.

(«*Fin de siècle*», 1989 [III; 195])

Этот текст строится как развертывание мотива открытия (=обнаружения) чего-либо нового (в географии и биологии), который в финальном *pointe* сменяется мотивом открытого (=разинутого) рта.

В стихотворении «Не слишком известный пейзаж, улучшенный наводнением...» слово «перископ» означает прибор подводных лодок для наблюдения за водной поверхностью (если считать, что это слово здесь стоит в творительном падеже сравнения «поднять ребенка, как перископ»). Но при трактовке падежа «перископом» как творительного инструментального («поднять с помощью чего») «перископ» превращается в эвфемистическое именование мужского полового органа (ср. разговорный эвфемизм «прибор»). Текст допускает оба прочтения:

И впору поднять перископом ребенка на плечи,
чтоб разглядеть, как дымят вдали корабли врага.

(III; 241)

Одно слово может вбирать в себя одновременно семантику двух омонимов:

Это бесплодный труд.
Как писать на ветру.

(«Натюрморт» [II; 270])

Ритм предписывает чтение писать, а контекст — писать^[101].

В строках «Две половинки карманной луковицы / после восьми могут вызвать слезы» («В этой маленькой комнате все по-старому...», 1987 [III; 137]) лексема «луковица» приобретает значение «часы особой формы», но сохраняет коннотации «корень лука»; выражение «карманная луковица» по отношению к часам — тавтология.

В слове «конец», входящем в одно из *поэтических суждений* в «Колыбельной Трескового мыса», реализованы одновременно два значения («завершение» и «половой член»):

тело служит в виду океана цедящей семя
крайней плотью пространства: слезой скулу серебра,
человек есть конец самого себя
и вдается во Время.

(II; 364)^[102].

Аналогичный случай — в стихотворении «Гуернавака» из цикла «Мексиканский дивертисмент» (1975):

Сад густ, как тесно набранное «Ж».

Первое прочтение: стих содержит уподобление сада букве; это один из *повторяющихся образов* Бродского, реализующих *мотив тождества или изоморфности мира и текста (языка)*. Но эротический контекст («В саду, где М., французский протезе, / имел красавицу густой индейской крови» [II; 366]) и интертекстуальная соотнесенность с циклом «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (М. — мексиканский император. Максимилиан, ставленник Франции, занимающийся любовью в саду, — и Мария Стюарт, статую которой видит в парижском Люксембургском саду лирический герой, размышляющий о ее любовных связях) побуждают увидеть в этой строке вариацию стиха «„Бесстыдство! Как просвечивала жэ!“» (II; 342) из тринадцатого сонета. Такое прочтение поддерживается словом «сад», фонетически близким к «зад». Одновременно корреляция «М» и «Ж» в «Гуернаваке» вызывает третье, иронически-неприличное прочтение: «М» и «Ж» — буквы, означающие мужской и женский туалеты.

В строках «Жизнь на три четверти — узнавание / себя в нечленораздельном вопле / или в полной окаменелости» (IV (2); 97) из стихотворения «Я проснулся от крика чаек в Дублине» (1990) выражение «три четверти» является одновременно и музыкальным термином (такое прочтение поддерживает театральном-музыкальный контекст: «Облака шли над морем в четыре яруса, / точно театр навстречу драме»; чайки «раздирали клювами слух, как занавес, / требуя <...> начать монолог свой заново / с чистой бесчеловечной ноты» [IV (2); 97]), и обиходным выражением, восходящим к названию дроби (такое понимание диктует более узкий контекст, который составляют сами процитированные строки).

Особый случай — имя собственное, отсылающее одновременно к двум тезоименным лицам. В «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» «Сара» в строках «Мари, я видел мальчиком, как Сара / Леандр шла топ-топ на эшафот» (II; 337) — имя не только актрисы, но и ветхозаветной Сарры, жены праотца Авраама (до обетования Бога Аврааму носившей имя «Сара», с одним «р»), Ассоциации с Саррой возникают благодаря enjambement, отсекающему лексему «Сара» от лексемы-фамилии «Леандр», а также благодаря общему контексту с

именем «Мари». В христианском богословии жена Авраама праведная Сарра прообразует Приснодеву Марию^[103]. Бродский же «инвертирует» эту последовательность: у него Сара *играет* Марию, жившую на четыреста лет ранее^[104]. За параллелью «Мария Стюарт (Сара Леандр) — М. Б.» скрывается другая: «М. Б. — Дева Мария». На евангельский «сюжет» проецируется судьба поэта: он, разлученный с сыном, подобен Богу-отцу, отдаленному от своего Сына космическими безднами (эта параллель проходит через подтекст «Рождественской звезды»).

Слово может восприниматься одновременно и как лексема, присущая языку, и как окказиональное образование.

— Неправда! Меня привлекает вечность.
Я с ней знакома.
Ее первый признак — бесчеловечность.
И здесь я — дома.

(«— Что ты делаешь, птичка, на черной ветке...»
[III; 265])

В этих стихах слово «бесчеловечность» представлено как окказионализм, образованный сочетанием префикса «бес-» и слов «человек» и «вечность»: «бесчеловечность» — не только «жестокость», но и «отсутствие человека».

Словесная игра у Бродского также основывается на фонетическом сближении семантически не связанных слов: «Только одни моря / невозмутимо синеют, издали говоря / то слово „заря“, то — „зря“» («Fin de siècle» [III; 195]); «Ему [моллюску. — А.Р.] подпевают хор / хордовых» («Тритон», 1994 [IV (2); 187]). Второй случай интересен как мотивация *пения рыб*, которые в языке ассоциируются отнюдь не с пением, а с немотой («нем как рыба»). Благодаря фонетическому сближению слов «хор» и «хордовые» в лексеме «хордовые» вычленяется псевдокорень «хор». Создается парадоксальный образ поющих рыб, содержащий **самоотрицание**: языковая семантика «запрещает» его, а фонетика подкрепляет^[105].

Созвучие может определять последовательность лексем в тексте: «Осень — хорошее время года, если вы не ботаник, / если, ботвинник паркета, ищет ничью ботинок» («Осень — хорошее время года, если вы не ботаник...», 1995 [IV (2); 193]). В стихотворении «Заморозки на почве и облысение леса...» из цикла «Часть речи» (1975–1976) (II; 411) выражение «облысение леса» — прием цитатного характера, восходящий к строкам Велимира Хлебникова «Леса лысы. / Леса обезлосили. Леса обезлосили», о которых Маяковский сказал: «не разорвешь — железная цепь».

Фонетическое сближение двух семантически не связанных между собой слов может приводить к их мене. В стихах:

И в гортани моей, где положен смех,
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, «прощай» —

(«Север крошит металл, но щадит стекло» [II;
398])

правила семантической сочетаемости заставляют поменять местами слова «смех» и «снег»: *лежать* (хотя и не в гортани) может снег, а *раздаваться* — смех.

Сближая различные по значению и сходные по звучанию слова, Бродский иногда решается произвольно разделить слово с помощью enjambement («Это — записки натуралиста. За- / писки натуралиста» — «Квинтет», 1977 [II; 425]); создать «слово-кентавр», сращение двух («неврастеник» и «растение» — «Вечнозеленое неврастение» — Там же [II; 425]) или трех слов («мутанты», «танки», «коровы» — «муу-танки, / крупный рогатый скот» («Кентавры IV», 1988 [III; 166])); слово «коровы» обозначено с помощью ономастопеи «муу-» и грамматического рода и звучания неологизма — «муу-танки» как подобие «буренок»).

Омонимия может мотивировать появление в тексте слова, созвучного с уже употребленным. Пример: стихотворение «Я слышу

не то, что ты мне говоришь, а голос», в котором слово «заподлицо», созвучное слову «подлец», предваряет появление слова «сволочь»:

Я рад бы лечь с тобою, но это — роскошь.
Если я лягу, то с дерном заподлицо.
<...>
Теперь вокруг тебя волнами ходит сволочь.

(III; 266)

В словесную игру вовлекаются у Бродского и имена собственные: «И статуи стынут, хотя на дворе — бесстужев, / казненный потом декабрист, и настал январь» («О если бы птицы пели и облака скучали...», 1994 [IV (2); 166]). Парадоксальный образ стынувших статуй мотивирован фонетически (*статуи стынут*), а фамилия декабриста Бестужева (М. П. Бестужева-Рюмина) превращается в имя нарицательное с окказиональной приставкой «без (бес)-» («бесстужие»). Окказиональные морфемы (корни) вычленяются и в слове «телосложенье» (тел+слож, сложение, складывание тел). Эта интерпретация мотивирована семантикой сражения (упоминание об облаке отсылает к сцене из «Войны и мира» — князь Андрей Болконский на Аустерлицком поле), после которого собирают, складывают тела.

Относительная немногочисленность таких случаев связана с осторожным отношением поэта к броским авангардистским приемам.

Встречается у Бродского и «переадресация» слова, когда лексема, представленная в тексте, является знаком другого слова, с ней фонетически сходного: «вцепившись ногтями в свои коренья» («Квинтет» [II; 425]). *Коренья* заменяют слово «колени», подразумеваемое и диктуемое метафорическим строем стихотворения («Я» — растение).

Другой случай «переадресации» слова — стихотворение «Песня о красном свитере» (1970):

Но если вдруг начнет хромать кириллица
от сильного избытка вещи фирменной,

приникни, серафим, к устам и вырви мой.

(III; 214)

Неупомянутое слово — «язык» (Бродский цитирует «Пророка» Пушкина). Но отказ от упоминания и общеязыковой контекст «вырвать...» провоцируют другое, непристойное прочтение: «вырви половой член».

Ключевое слово может уходить в подтекст, заменяясь метафорами-перифразами, причем метафоризация строится как «овеществление» жаргонного синонима этой лексемы. Так, в «Разговоре с небожителем» (1970) часы именуются «бездонными мозеровскими блюдами» и говорится о «вареве минут» (II; 211). Эта метафорика построена на реализации предметного значения слова «котел» — жаргонного обозначения часов. Механизм метафоризации раскрыт в позднейшем стихотворении «Пьяцца Маттеи» (1981), в котором швейцарские часы прямо названы «котлом швейцарским» (III; 26)^[106].

Игра слов никогда не охватывает у Бродского весь текст, не является поэтической доминантой. Ее цель — деавтоматизация отношений знака и означаемого и оживление креативных возможностей языка: как будто тексты рождаются из его недр — как развертывание пословиц и поговорок, как неслучайное созвучие слов.