



## Андрей СТЕПАНОВ

### Бродский о Чехове: отвлечение, соревнование, сходство\*

На первый взгляд, нет ничего удивительного в том, что прямой наследник традиции Ахматовой, Мандельштама и Цветаевой унаследовал и их неприязненное отношение к Чехову. Однако напомним, что претензии Ахматовой к Чехову (а именно: беспросветная бытовая скука и пошлость, совершенно не похожие на реальную жизнь; высмеивание людей искусства, изображение художника как бездельника; отсутствие героизма; незнание тех сфер жизни, которые он изображает) вызывали недоумение даже у самых близких к ней людей. Анатолий Найман писал: «Эта античеховская не столько критика, сколько позиция, настойчиво Ахматовой декларируемая, кого-то глубоко огорчала, многих повергала в недоумение или же развлекала своей парадоксальностью <...> трудно понять, почему Зощенко с его “товарами” и модами не противопоставлен поэзии, а Чехов противопоставлен <...>».

Не менее странно отношение Мандельштама, написавшего в 1936 году вопиюще несправедливую заметку о чеховской драматургии, суть претензий в которой сводится к штампам еще прижизненной чеховской критики: полная погруженность чеховских героев в быт, мелкость и запутанность отношений, отсутствие действия, поступков и проч. Единственное новое слово в этой заметке состояло в том, что Мандельштам прибег к совершенно невозможному приему, противопоставляя Чехову... комедию интриги Гольдони.

Позиция боготворимой Бродским Цветаевой была сходной. Она хотя и называла Чехова «мастером», но признавалась: «Чехова с его шуточками, прибауточками, усмешечками ненавижу с детства»; противопоставляла его писания даже не Гольдони, а Гомеру:

---

\* Впервые: Звезда. 2004. № 1. Печатается по этому изданию.

«...то, что быть могло и быть должно, обратно чеховщине: тому, что есть, а чего, по мне, вовсе и нет»; бессознательно повторяя тех же критиков — Михайловского, Скабичевского, Перцова, Протопопова или Неведомского, говорила о его холодности, отсутствии «любви — к высшим ценностям; ненависти — к низшим» и приравнивала Чехова к его же героям: «Случай Чехова, самого старшего — умного — и безнадежного — из чеховских героев. Самого — чеховского»; считала его, в отличие от Гоголя, неспособным подняться над бытом, над землей: «...то, чего так кровно был лишен Чехов: местное, одоленное вселенским, быт — бытием».

Ахматова, Мандельштам и Цветаева действительно не желали видеть ни чеховской словесной гармонии, ни тонкого психологизма, ни одушевления природы, ни скрытой символики, ни всепроникающего драматизма, ни фейерверка метафор, ни колдовского озера, ни звука лопнувшей струны, — ничего из того, что сближает Чехова с поэзией.

В отличие от Наймана, Бродский, по-видимому, разделял мнение Ахматовой о том, что «Чехов противопоставлен поэзии». Хотя надо сразу сказать, что его заметная в ряде высказываний идиосинкразия существенно отличалась от активного неприятия со стороны предшественников, и, соответственно, отличались и причины этого неприятия. Здесь вряд ли сработает гипотеза Л. В. Лосева о «страхе влияния» чеховской поэтики, которую испытывала Ахматова\*, равно как и гипотеза А. С. Кушнера о том, что неприязнь к Чехову у Ахматовой, Ходасевича и других обусловлена революционной жаждой героизма, присущей поэтам этого поколения\*\*. В случае Бродского не могло быть ни прямого влияния, ни «революционного» отталкивания. Его отношение было и равнодушнее, и неоднозначнее.

Собственно, имя Чехова упоминается в стихах Бродского только два раза, и первый раз — именно в контексте почти физиологического неприятия («Шорох акации», 1977):

Приобретая газету, ее начинаешь с той  
колонки, где «что в театрах» рассыпало свой петит.  
Ибсен тяжеловесен, А. П. Чехов претит.  
Лучше пойти пройтись, нагулять аппетит.

Точно такое же отношение выражено в прозаических заметках о путешествиях: «Итак, вы открываете местный “Time Out” и обращаетесь к театру. Повсюду Ибсен и Чехов, обычная континен-

---

\* См.: Звезда. 2002. № 7. С. 215.

\*\* См.: Звезда. 2002. № 11. С. 197.

тальная пища. По счастью, вы не знаете языка» («Место не хуже любого», 1986). Заметим, что неприязнь высказывается именно по отношению к пьесам Чехова, причем Чехов предстает тут как часть европейской «новой драмы» и общепризнанной театральной классики вместе с Ибсеном.

Тем не менее, несмотря на это отвращение или благодаря ему, в 1993 году Бродский пишет большое стихотворение «Посвящается Чехову» «по мотивам» чеховских пьес, одно из наиболее ярких в его позднем творчестве:

Закат, покидая веранду, задерживается на самоваре.  
 Но чай остыл или выпит; в блюде с вареньем — муха.  
 И тяжелый шиньон очень к лицу Варваре  
 Андреевне, в профиль — особенно. Крахмальная блузка глухо  
 застегнута у подбородка. В кресле, с погасшей трубкой,  
 Вяльцев шуршит газетой с речью Недоброво.  
 У Варвары Андреевны под шелестящей юбкой  
 ни-че-го.

Рояль чернеет в гостиной, прислушиваясь к овации  
 жестких листьев боярышника. Взятые наугад  
 аккорды студента Максимова будят в саду цикад,  
 и утки в прозрачном небе, в предчувствии авиации,  
 плывут в направлении Германии. Лампа не зажжена,  
 и Дуня тайком в кабинете читает письмо от Никки.  
 Дурнушка, но как сложена! и так не похожа на  
 книги.

Поэтому Эрлих морщится, когда Карташев зовет  
 сразиться в картишки с ним, доктором и Пригожиным.  
 Легче прихлопнуть муху, чем отмахнуться от  
 мыслей о голой племяннице, спасающейся на кожаном  
 диване от комаров и от жары вообще.  
 Пригожин сдает, как ест, всем животом на столике.  
 Спросить, что ли, доктора о небольшом прыще?  
 Но стоит ли?

Душные летние сумерки, близорукое время дня,  
 пора, когда всякое целое теряет одну десятую.  
 «Вас в коломанковой паре можно принять за статую  
 в дальнем конце аллеи, Петр Ильич». — «Меня?» —  
 смущается деланно Эрлих, протирая платком пенсне.  
 Но правда: близкое в сумерках сходится в чем-то с далью,  
 и Эрлих пытается вспомнить, сколько раз он имел Наталью  
 Федоровну во сне.

Но любит ли Вяльцева доктора? Деревья со всех сторон  
 липнут к распахнутым окнам усадьбы, как девки к парню.  
 У них и следует спрашивать, у ихних ворон и крон,  
 у вяза, проникшего, в частности, к Варваре Андреевне в спальню;

он единственный видит хозяйку в одних чулках.  
Снаружи Дуня зовет купаться в вечернем озере.  
Вскочить, опрокинув столик! Но трудно, когда в руках  
все козыри.

И хор цикад нарастает по мере того, как число  
звезд в саду увеличивается, и кажется ихним голосом.  
Что — если в самом деле? «Куда меня занесло?» —  
думает Эрлих, возясь в дощатом сортире с поясом.  
До станции — тридцать верст; где-то петух поет.  
Студент, расстегнув тужурку, упрекает министров в косности.  
В провинции тоже никто никому не дает.  
Как в космосе.

После первого прочтения кажется, что задача Бродского в этом тексте состоит только в том, чтобы объяснить, почему А. П. Чехов ему претит.

Во-первых, это указанное выше неприятие «по наследству»: в тексте зашифрованы отсылки к Ахматовой и Мандельштаму. Обратим внимание на фразу «Вяльцев шуршит газетой с речью Недоброво». Фамилия «Недоброво» упоминается здесь как общеизвестная. Однако в чеховское время сколько-нибудь известной общественной фигуры с такой фамилией не было. Зато все читатели Бродского эту фамилию знают очень хорошо. Речь может идти только о Николае Васильевиче Недоброво — добром гении Ахматовой, человеке, который принадлежит совсем к другой культурной эпохе и никак с Чеховым не связан. Не случайна и фамилия «Карташев», которая на фоне «Недоброво» должна вызвать ассоциацию с Антоном Владимировичем Карташевым, религиозным мыслителем, сыгравшим в жизни Мандельштама ту же роль, какую сыграл Недоброво по отношению к Ахматовой: роль первого из признавших и поддержавших юного поэта, роль старшего, приобщившего его к высокой традиции. Поскольку Ахматова (и заочно Мандельштам) сыграла такую же роль в жизни самого Бродского, то упоминание этих двух имен не случайно: перед нами сложный шифр, говорящий, безусловно, о присутствии ахматовской и мандельштамовской оценок Чехова в данном тексте.

Обнаружить этот презрительный «акмеистический» взгляд на Чехова в стихотворении достаточно легко: он сказывается уже в расстановке героев. Точное число и отношения действующих лиц восстановить из текста невозможно. Упоминаются: Карташев, толстый Пригожин, доктор, Петр Ильич Эрлих в пенсне, студент Максимов, любитель газетного чтения Вяльцев и его жена (или Наталья Федоровна, или Варвара Андреевна, последняя названа «хозяйкой» — очевидно, имения, и тогда Вяльцев — хозяин).

Центральный герой — Эрлих — воделеет к обеим дамам, а также к племяннице Дуне. Итого, 8 или 9 персонажей в соотношении 5 или 6 мужчин и 3 женщин, что примерно соответствует преобладанию мужских персонажей среди главных героев чеховских пьес. Семейно-имущественные отношения между ними расшифровке не поддаются, и как раз в этом можно увидеть рефлекс мандельштамовского отношения к чеховским героям: «Почему они все вместе? Кто кому тайный советник? Определите-ка свойство или родство Войницкого, сына вдовы тайного советника, матери первой жены профессора, с Софьей Александровной — дочкой профессора от первого брака. Для того, чтобы установить, что кто-то кому-то приходится дядей, надо выучить целую табличку. Мне, например, легче понять воронкообразный чертеж дантовской комедии, чем эту мелко-паспортную галиматью. <...> Сожительство для Чехова — решающее начало». Если Мандельштаму неохота разбираться в паутине этих отношений, то Бродский уже и не разбирается, он берет «группу лиц» как целое, выделяя только их сиюминутные действия: А хочет Б, В играет в карты с Г и т. д., а равны ли А и Г — неважно. Однако, как известно, в чеховском мире действия сами по себе тоже неважны: поступки отсутствуют или ничтожны, они могут иметь значение только как знаки чувств персонажей. Как пишет английский чеховед Харви Питчер: «То, что чеховские герои делают, важно лишь постольку, поскольку их поступки (или, в случае трех сестер, бездействие) иллюстрируют их чувства и выражают эмоциональный кризис». Но все чувства и кризисы центрального героя у Бродского сосредоточены только на нереализованной похоти, в которую превращается мандельштамовское «сожительство» и «соседство» (сексуальных коннотаций у Мандельштама не имевшие).

В презрении к подавленным желаниям, к сочетанию похоти и робости можно увидеть причину отталкивания поэта не только от Чехова, но и шире — от реализма как такового. Реалистическое искусство Бродский, по всей видимости, воспринимал как сексуально ущербное: «Помнишь скромный музей, где не раз видали / одного реалиста шедевр “Не дали”?» («Михаилу Барышникову», 1992) — и в этом его интуиции перекликаются с современными психоаналитическими трактовками реалистических табу на изображение полового акта: такова интерпретация реализма как эдипального искусства в работах И. П. Смирнова.

Робость и нереализованное желание организуют структуру стихотворения вплоть до низших уровней: так, перенос отчества женщины в следующую строку показывает двойственное отношение к ней героя. Нереализованное желание сосредоточено в паузе

между *ты* и *вы*, между фамильярным именем и отдаляющим отчеством, которая образуется этим переносом. Знаменитые анжамбаны Бродского на этот раз служат разделению мечты и реальности: «и Эрлих пытается вспомнить, сколько раз он имел Наталью / Федоровну во сне».

Чеховские персонажи нарочито снижены, они не мечтают о будущем и не сожалеют о прошлом, не любят и не страдают, а только пьют чай, играют в карты и томятся похотью. Главный герой предстает как закомплексованный и ущербный. Более того, личная ущемленность обобщается до неполноты, недоделанности жизни в целом: «Душные летние сумерки, близорукое время дня, / пора, когда всякое целое теряет одну десятую». Это состояние мира порождается именно сумерками: «близкое в сумерках сходится в чем-то с далью», а сумерки, как известно, — «визитная карточка» Чехова. Однако, говоря о «визитных карточках», надо помнить, что они входят в оборот не столько по воле автора, сколько с подачи критиков. Следует разделить собственно чеховские реминисценции и наиболее популярные места рецепции Чехова — сначала в критическом, а затем в массовом восприятии.

Собственно чеховские реминисценции имеют однозначный источник — в основном пьесы. Среди действующих лиц легко узнаваемы фигуры революционно настроенного студента (Максимов — возможно, контаминация фамилии Трофимов и имени Максим (Горький)) и доктора — атрибута всех чеховских пьес, кроме «Вишневого сада». Усадьба с садом — постоянный чеховский топос. Чаепитие в саду вблизи террасы происходит в первом действии «Дяди Вани». Реплика «Вас в коломянковой паре можно принять за статую в дальнем конце аллеи» явно представляет собой снижающую отсылку к «Вишневому саду»: «Вот эта аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. <...> Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье». К той же пьесе относится «До станции — тридцать верст»: в «Вишневом саду» до города — двадцать верст, железная дорога рядом, но важно само обязательное обозначение расстояния до железной дороги как пути прогресса и пути в прогресс. На этот раз расстояние велико. Одна из героинь — дурнушка племянница (Соня в «Дяде Ване»). Среди русских фамилий героев — одна немецкая (Эрлих), как и в чеховских пьесах (Дорн, Тузенбах).

Помимо отсылок к текстам Чехова стихотворение содержит перепевы множества общих мест рецепции Чехова: уже упомянутое «певец сумерек» («близорукое время дня»); возведение бытового к бытийному («в провинции <...> / Как в космосе»); сопоставление и уравнивание высокого и низкого, на что указывали уже совре-

менные Чехову критики, а потом А. П. Чудаков («Закат, покидая веранду, задерживается на самоваре»); тихий мирок, в котором тем не менее чувствуется приближение мировой катастрофы («утки в прозрачном небе, в предчувствии авиации, / плывут в направлении Германии»). Чеховский человек, в полном соответствии с давней критической традицией, не чуждой и Ахматовой, воспринимается прежде всего как неспособный принимать решения, решать вопросы, жертвовать («Вскочить, опрокинув столик! / Но трудно, когда в руках / все козыри»), и эта неспособность проявляется в нарочито карикатурных микроскопических деталях («Спросить, что ли, доктора о небольшом прыще? / Но стоит ли?»; герою трудно прихлопнуть муху и т. д.). Действие подменяют разболтанные «настроения» персонажей. Ощущение расхлябанности создается и отсутствием ритма: стихотворение держится только на рифмах, и если его написать сплошным текстом, скрывающим рифмы, которые в большинстве не совпадают с синтаксически завершенными отрезками и могут включать служебные слова, то стихи, как часто бывает у Бродского, станут почти неотличимы от прозы. В стихотворении явно нет единства субъекта, авторское «я» элиминировано, текст многогероен, а ведь, как считал сам Бродский, «повествование о более чем трех действующих лицах сопротивляется почти всякой поэтической форме, за исключением эпоса» («Поэт и проза», 1979).

Возникающая таким образом quasi-проза, несмотря на тематическое сходство с чеховской, должна быть, по идее, диалогически ей противопоставлена, — этого требуют эстетические критерии Бродского. В программной статье «Поэт и проза» Бродский писал об образцовой поэтической прозе Цветаевой как бесконечно более концентрированной и выразительной, чем чеховская: «Степень языковой выразительности ее прозы при минимуме типографских средств замечательна. Вспомним авторскую ремарку к характеристике Казановы в ее пьесе “Конец Казановы”: “Не барственен — царственен”. Представим себе теперь, сколько бы ушло бы на это у Чехова. В то же время это не результат намеренной экономии — бумаги, слов, сил, — но побочный продукт инстинктивной в поэте лаконичности». Разумеется, Чехов выбран здесь не просто как классик, а как прочно укорененный в массовом сознании образец «лаконизма», которого в свою очередь много раз противопоставляли Толстому и другим реалистам как мастера синеждохи, мгновенно представляющей человека или ситуацию. И вряд ли могут возникнуть сомнения, что сказанное здесь о Цветаевой имеет прямое отношение к самому Бродскому. В свете этого «Посвящается Чехову» приобретает характер сорев-

нования с установкой на преодоление, улучшение, амплификацию. Такая «соревновательная» позиция в высшей степени характерна для Бродского. В интервью Анни Эпельбаум он говорил: «Сначала написать лучше, чем, скажем, пишут те, кого ты знаешь, твои друзья; потом лучше (то есть, может быть, лучше и не получалось, но казалось иногда, что получается), чем, скажем, у Пастернака или Мандельштама, или, я не знаю, у Ахматовой, Хлебникова, Заболоцкого». В данном стихотворении предметом соревнования становится сам лаконизм. А поскольку «инстинктивная в поэте лаконичность» воплощается в структуре, в «тесноте стихового ряда», то стихотворение оказывается автореферентным. Глядя на приведенный выше список только чеховских реминисценций, уместившихся в 333 словах, можно подумать, что текст доказывает правоту суждения Бродского о преимуществе прозы поэта. Поэт выигрывает соревнование у лаконичнейшего из прозаиков на его поле, сумев не только суммировать мотивы Чехова и его критиков, но и высказать свое к ним отношение, и к тому же еще, как мы увидим, внести множество своих собственных мотивов. Какими же средствами он этого достигает? Логично предположить, что именно поэтическими, создавая некий вариант «прозы поэта».

В целом в рассуждениях Бродского проза выступает как беспризнаковый член оппозиции «проза / поэзия»: всё, что есть в прозе, может быть и в поэзии, но не всё, что есть в поэзии, доступно прозе. Те немногие средства, которые Бродский оставляет прозе в качестве сколько-нибудь ее специфицирующих, принадлежат «прозе поэта» и призваны отделить последнюю не от поэзии, а от обычной, «прозаической» прозы. Идеальная проза поэта, по Бродскому, подразумевает прежде всего ассоциативно-фоносемантическое, а не логическое развитие: «Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc. То есть читатель всё время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли». Другими словами, в своей основе это те же стихи — «продолжение поэзии, но только другими средствами». Однако очевидно, что «Посвящается Чехову» предельно приближено к усредненной разговорной речи, что тут почти отсутствуют связки-парономазии и что даже рифмы достаточно банальны (по крайней мере, для Бродского). То же можно сказать и про другие качества «прозы поэта», называемые Бродским: построение в форме монолога, рваный синтаксический ритм («вкрапление назывных предложений в массу сложноподчиненных»), отбрасывание лишнего, плотность и спрессованность



за счет полисемии, — всего этого нет в стихотворении, его менее всего можно назвать «расширением возможностей языка». Перед нами не «проза поэта», а скорее нечто ей противоположное — текст прозаика, каким-то чудом поднявшийся до поэзии. А если это действительно так, то смысл интертекстуального диалога, который ведет Бродский с Чеховым, диаметрально меняется.

В том же эссе «Проза поэта» есть крошечный отрывок — единственный, в котором просматривается «чеховское» отношение к прозе: «Чему научается прозаик у поэзии? Зависимости удельного веса слова от контекста, сфокусированности мышления, опусканию само собой разумеющегося, опасностям, таящимся в возвышенном умонастроении». «Посвящается Чехову» и представляет собой реализацию этой позиции — прямую противоположность «прозе поэта» — структуру, построенную по чеховским лекалам: краткости, выразительности, недоговоренности, совмещения существенного со случайным, приземленности, сквозь которую только просвечивает символика, особой организации пространства, времени и слова.

Помимо прямых реминисценций, которые мы уже указали, стихотворение включает структурные параллели — самим своим строением оно цитирует Чехова, причем здесь диалог не ограничивается его пьесами. Прежде всего это касается пространственно-временных характеристик. Приметы «чеховского» хронотопа — вечернее безделье в усадьбе с садом и озером — отсылают не только к пьесам, но и к множеству рассказов («Именины», «У знакомых», «О любви» и др.), и особенно — к «Дому с мезонином», где герой-художник оправдывает ту праздность, которая так не нравилась Ахматовой. Одной из составляющих чеховского усадебного хронотопа, могущей проявиться только в прозе, является незаинтересованное созерцание окружающего мира героем, случайностная организация восприятия, которую можно оценить и как «свободу», и как «разболтанность». У Бродского эта черта преувеличивается и получает «эротическое» объяснение: разболтанность перцепции персонажа очевидна, его взгляд вяло и свободно блуждает от заката к самовару, от самовара к шиньону и так далее. Блужданиям взгляда соответствуют блуждания мысли, направляемые рассеянной похотью. Но снижающая мотивировка не уничтожает самого явления. Настроение вечера в чеховской усадьбе не исчезает, а сохраняется прежде всего благодаря «мхатовскому» звуковому оформлению: шуршание газеты, пение петуха, крик цикад, шум кустов боярышника, аккорды на рояле.

Представление человека через деталь в этом стихотворении — отнюдь не «цветаевское». Монологической прозе поэта,

в том числе и прозе Цветаевой, свойственно полное завершение героя, его окончательная и безусловная оценка. Пример, приводимый Бродским, — «не барственен — царственен» — говорит об этом как нельзя лучше. Чеховская деталь поведения, напротив, многозначна, расположена на грани случайного и часто говорит о привычке: привычка Войницкого носить щегольские галстуки в деревне, привычка Гаева произносить бессмысленные бильярдные термины, привычка Маши нюхать табак и т. д. Сравним у Бродского: «Пригожин сдает, как ест, всем животом на столике». Очевидно, что перед нами не завершающее определение человека, а наоборот — чеховское внимание к микроскопическому, незначительной детали поведения, которая может быть достаточна для догадки о характере (грубость, невоспитанность?), но может и не быть, оставаясь ни о чем не говорящим индивидуальным свойством. А. П. Чудаков писал о Чехове: «Ему надобно запечатлеть особость всякого человека в преходящих, мимолетных внешних и внутренних состояниях, присущих только этому человеку сейчас и в таком виде не повторяемых ни в ком другом». Такой взгляд на мир не чужд и Бродскому, достаточно вспомнить стихотворение «Зимним вечером в Ялте», которое представляет собой ряд мгновенных зарисовок здесь и сейчас происходящего и кончается словами: «Остановись, мгновенье, ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо». То, что Бродскому близка идея не характеризующей, а запечатляющей мгновение детали, можно увидеть и почти во всех образах рассматриваемого стихотворения: от фиксации секундного отблеска солнца на самоваре до пения петуха. Пожалуй, именно в этом аспекте поэтики и мировоззрения Чехов и Бродский наиболее близки. В эссе «Поэт и проза» Бродский высказал мысль о том, что «в конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настигнуть и удержать утраченное или текущее время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания. У прозаика ничего такого нет». Зато есть другие средства — «чеховские», и ими Бродский овладевает в этом тексте, обучая свою поэзию прозе, вопреки собственным декларациям.

Еще одной приметой «прозаического» построения оказывается чеховский прием передачи чувств и мыслей героя в слове повествователя, чему в тексте соответствует соотношение несобственно-прямой, косвенной и авторской речи. Несобственно-прямая речь кратка и узнается только по восклицаниям («Дурнушка, но как сложена!»; «Вскочить, опрокинув столик!») или вопросам («Но стоит ли?»; «Что — если в самом деле?»). В то же время аналитическая косвенная речь доминирует и трудно отделима

от авторской. Текст вполне можно прочитать как «общую смысловую передачу точки зрения персонажей (в данном случае одного персонажа — Эрлиха. — А. С.), совершенно безотчетливую к их индивидуальному слову», — как определял А. П. Чудаков повествовательную манеру позднего Чехова.

Однако, в отличие от Чехова, у Бродского прямой авторский голос все-таки стремится прорваться в текст, чтобы подчинить все окончательной оценке. В каком-то смысле средства Бродского грубее чеховских. Конечно, можно сказать, как мы и делали, что это нарочитое огрубление: подмена похотью любовного томления чеховских героев, несомненно, имеет литературно-разоблачительные цели: это представление той стороны интроспекции, которую реалисты скрывают от читателя. Но само разоблачение ведется слишком грубым и традиционным способом: противопоставлением естественной любви простого народа интеллигентской сублимации: «Деревья со всех сторон/липнут к распахнутым окнам усадьбы, как девки к парню». Вековая оппозиция «отприродность, непосредственность, естественность vs. культурность, рефлексия, искусственность» подкрепляется в данном случае скрытой цитатой из часто цитируемого определения любви В. И. Даля, так же противопоставлявшего «волю» и «рассудок» в любви на примере простых отношений «парней» и «девок»: «Любить <...> — избранье и предпочтение кого по воле, волею (а не рассудком), иногда и вовсе безотчетно и безрассудно. Парень любит девку; говор. о страсти половой». Эту ясно обозначенную идеологическую позицию, поскольку она воплощается в почти-прозе, надо подкрепить чужим голосом, бахтинским «двунаправленным словом». Так всплывает нарочито малограмотное слово «ихний» — как бы голос чумазого, незаконно вторгающийся в интеллигентную, даже книжную речь, с такими книжными оборотами, как «в частности», «число <...> увеличивается» и др. Это вторжение может быть прочитано либо в контексте предчувствия катастрофы (наряду с авиацией), либо как нарочито огрубленный голос современного человека, глядящего из «эпохи свершений» на деликатные чеховские времена. Последняя гипотеза — взгляд человека нашего времени — подкрепляется рядом деталей. Бродский незаметными средствами смешивает чеховскую усадьбу с современной дачей (ср. дощатый сортир; совместное купание мужчин и женщин, разумеется, не принятое в чеховское время). Сближение времен, с одной стороны, соответствует одной из тем стихотворения — визуальным иллюзиям, а с другой — указывает на возможность еще одного интертекстуального слоя — на этот раз автоцитатного.

Конечно, ни о каком «усадебном топосе» Бродского говорить нельзя: даже слово «усадебка» встречается у него только в этом стихотворении. Но зато у Бродского есть летний дачный топос. Его ключевой текст — «Эклога 5-я (летняя)», написанная в 1981 году, — не несет никаких следов прозаизации. Это гимн, дифирамб дачному лету — жаре, голубому небу, растениям, насекомым, озерам, грибам, велосипедам и т. д., которые как бы сами собой рифмуются друг с другом, из бесчисленных деталей образуя целое. Стихотворение полно примет XX века — и тем не менее оно включает практически все, помещенное потом в чеховскую усадьбу: яблоневые аллеи, ужины на верандах, комары, цикады, самовар, варенье, мухи, близость железной дороги, крик петуха, шорох листвы и шорох газеты, купание, бречание на рояле и т. д. и т. п. Похоже, что как «Посвящается Чехову» смешивает усадьбу с дачей, так и «Эклога...» незаметно смешивает дачу с усадьбой: «...из гостиной доносится четкий “чижик”» — гостиная с роялем на советской даче так же маловероятна, как дощатый сортир в чеховской усадьбе. В «Посвящается Чехову» на реальность набрасывался легкий театральный отсвет, она представляла как оживший чеховский театр: «Рояль чернеет в гостиной, прислушиваясь к овации / жестких листьев боярышника». В «Эклоге...» бесчисленные мелочи, перечисляемые Бродским с тщательностью энциклопедии, обладают ценностью, поскольку они «<...> драгоценны / для понимания законов сцены, / не имеющей центра <...>» — определение, не раз дававшееся чеховскому театру. Как и «Посвящается Чехову», «Эклога...» эротична, но ее эротика — безгрешная, очищенная от похоти, легкая: «<...> розовые наряды, / их рискованные наряды, плеск <...>»; «<...> и ты глядишь на носок ботинка, / в зубах травинка, в мозгу блондинка <...>»; «<...> и мысль Симонида насчет лодыжек / избавляет на миг каленый / взгляд от обоих и ответвлений / боярышника: вид коленей / всегда недостаточен <...>». Два стихотворения объединяют и размышления о природе зрения в терминах «близко / далеко», которые, однако, в «Эклоге...» никак не связаны с «сумеречными настроениями» и близорукостью, а говорят только о единстве мира: «<...> Всё далеко и близко <...> Вглядишь в пространство! / в его одинаковое убранство / поблизости и вдалеке! <...>». Этому пространственному смешению соответствует временное: стихотворение построено как постепенное погружение во времени — назад в юность и детство («сталин или хрущев последних / тонущих в треске цикад известий»). В то же время «Эклога...», написанная в эмиграции, представляет собой только воспоминание о счастье, которое теперь дважды — в пространстве и во времени — недости-

жимо для автора, и в этом смысле она сближается со стихотворением, посвященным столь же далекой чеховской эпохе. Но в диалоге этих двух стихотворений речь идет не о ностальгии, а о повторении неповторимого и мгновенного в совершенно непохожих временах.

Стихотворение «Посвящается Чехову» не столь однозначно, как кажется на первый взгляд. Диалог Бродского с Чеховым включает по крайней мере три компонента: неприятие, унаследованное от штампов чеховской критики и «физиологического» отвращения акмеистов и Цветаевой; соревнование в выразительных средствах поэзии и прозы, в котором Бродский, вопреки собственным декларациям, выступает учеником Чехова, пытающимся победить учителя; и, наконец, момент сходства позиций: для обоих высшей ценностью оказывается неповторимое мгновение, но для Бродского чеховские мгновения еще и парадоксальным образом повторяются в совершенно другой эпохе. Не исключено, что за внешним неприятием у Бродского скрывается признание Чехова художником, способным видеть сквозь время. Может быть, поэтому однажды Бродский обмолвился так: «Представьте себе Россию <...> сомневающуюся, чеховскую, иррациональную!» (Коллекционный экземпляр, XL, 1991).

