

# К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ ИОСИФА БРОДСКОГО

---

Майя ТУРОВСКАЯ

## О ЧЕХОВЕ И БРОДСКОМ

Очевидное и вероятное

...Если бы Бродский не написал в 1993 году стихотворения «Посвящается Чехову», сопряжение столь далековатых имен, возможно, могло бы показаться нонсенсом. В самом деле, известно, что Бродский Чехова не любил, во всяком случае объяснялся в нелюбви к нему в стихах и в прозе почти в одних и тех же выражениях на протяжении лет. В стихах:

Приобретая газету, ее начинаешь с той  
колонки, где «что в театрах» рассыпало свой петит.  
Ибсен тяжеловесен. А. П. Чехов претит.  
Лучше пройтись, нагулять аппетит.<sup>1</sup>

(«Шорох акации», 1977)

В прозе: «Итак, вы открываете местный "Time out" и обращаетесь к театру. Повсюду Ибсен и Чехов, обычная континентальная пища. По счастью, вы не знаете языка» (*«Место не хуже Любого»*, 1986).

Театрал сказал бы: «Не знаю языка, зато знаю Чехова». Бродский этого не говорит – не знает? Получил ли он эту идиосинкразию как мандельштамовско-ахматовское наследие? Серебряный век сменил собою Чехова, акмеизм не мог любить его по определению как «певца серых сумерек» и автора «Хмурых людей». Но И. Б. не был настолько верным учеником Ахматовой. Скорее всего, ее мнение лишь подтверждало его собственное. Не любил, как поэт *par excellence* прозаика *par excellence*, как кошка – собаку? (Чехов ведь тоже не жаловал поэзию.) Может быть, его раздражала сама популярность Чехова на Западе, повсеместное присутствие его пьес? Популярность подозрительна – это напоминает об отталкивании И. Б. от Пушкина, назначенного «Главным поэтом». Может быть, дело – как и в случае Пушкина – еще и в «*dolce stile nuovo*», в обманчивой легкости чеховского письма? Но, так или иначе, сама потребность объясняться в «нелюбви», есть уже выражение интереса, способ вступить «в отношения» (так мальчишка дергает за патлы интересующую его девчонку). «Посвящение» как раз и дает исследователям повод для выяснения этих отношений.

Но, странным образом, поводом для предлагаемой работы послужили не эти стихи и даже не упоминания имени А. П. всуе, а скорее «Большая книга интервью», обнаруживающая – на уровне почти статистическом, более объективном, нежели субъективном, – похожесть поведенческих стратегий Чехова и Бродского, сходящихся, по-видимому, в некоей точке. Это далеко не столь очевидно, как посвящение стихов, и менее наглядно, чем объявленное неприятие, но, как сказано, и более объективно. И. Б., быть может, даже не сознавал, что именно – помимо нелюбезной ему мировой популярности – заставляет его нет-нет, да и споткнуться об имя Чехова...

Настоящий перечень соображений на данную тему не представляет собою законченной системы с выводом в конце. Скорее это тезисы к размышлению для чехо-, как и бродсковедов, о том, сколь неоднозначны отношения с предшественниками и на сколь разных уровнях (осознанных и нет) эти отношения могут себя обнаруживать вразрез с простейшей эмоциональной реакцией («Чехов претит»).

---

<sup>1</sup> Кстати, слово «претит», ныне не очень распространенное, принадлежит к чеховскому лексикону: «От его произведений мне претит», – говорит Треплев о Тригорине. («Чайка»)

Здесь я должна сделать НЕЗАПЛАНИРОВАННОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ, которому, по идее, надлежало бы быть преамбулой, а по жизни *post scriptum*. Поэтому я помещаю его на распутье статьи.

Уже написанная, она все же вызывала у меня сомнения, так что, оказавшись в Америке, в Амхерсте, в колледже, где до последнего преподавал Бродский, я попросила устроить совместный семинар со Львом Лосевым – другом и интерпретатором поэта, благо он преподавал не слишком далеко, в Дартмут-колледже. Русское отделение Амхерста в лице проф. Джейн Таубман, которой я приношу благодарность, пошло мне навстречу. Семинар оказался представительным, достаточно сказать, что на него приехал из Нью-Хевена Томас Венцлова, – я благодарю всех участников семинара, не говоря о Лосеве.

Лосев не стал оспаривать мои предположения, зато представил свою давнюю работу, «Чеховский лиризм у Бродского», замечательную отнюдь не только тем, что она была написана и опубликована еще при жизни И. Б. («Поэтика Бродского», сб. ст. под ред. Лосева, Tenaflü, N. Y., 1987), но как бы и в полемике с ним, с его заявленным неприятием А. П. Пересказывать эту в высшей степени пронизательную и аргументированную статью было бы делом неблагодарным. Отмечу только, что в качестве медиатора между обоими литераторами Лосев выбрал фигуру важного для поэта философа Льва Шестова, точнее его знаменитое эссе «Творчество из ничего». В качестве постулата сходства он отметил сдвиг «с этических и социальных вопросов бытия на чисто бытийное» (с. 189), а в качестве вывода – глубокую детерминированность поэтического сознания И. Б. (даже вопреки его вкусам) художественными открытиями А. Ч.

Честно говоря, мне было очень стыдно, ибо простая добросовестность требовала бы заглянуть в библиографию вопроса (коль скоро сборник не попался мне на глаза). Не в оправдание, а в объяснение могу лишь предположить, что мне, как и Степанову, о статье которого речь пойдет дальше, сочетание имен казалось столь маргинальным, что оба мы прозевали эту краеугольную работу.

Меж тем сам поэт не мог пропустить ни более ранний отклик Лосева на его стихи «Посвящается Ялте» – «Посвящается логике», ни, тем более, пристальный анализ признаков «чеховского лиризма» в указанной работе. По весьма правдоподобному предположению Дениса Ахапкина («Еще раз о чеховском лиризме у Бродского...», *Toronto Slavic Quarterly*, № 13 – summer 2005), комплекс текстов «Посвящается Ялте» (1969, опубл. 1975) – «Посвящается логике» (1978) – «Чеховский лиризм у Бродского» (1986) и стихи «Посвящается Чехову» (1993) нужно считать звеньями литературной полемики. Чеховские стихи И. Б., таким образом, до некоторой степени «посвящаются Лосеву», и это, во всяком случае, стоит «держат в уме».

## 1. ОЧЕВИДНОЕ

«Посвящается Чехову» как бы портрет (пусть даже карикатура) обобщенной чеховской пьесы. Идея подобной «сводной» пьесы не принадлежит ни поэту, ни даже поэзии. Еще в 1977 году она была опробована А. Адабашьяном и Н. Михалковым в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» – может быть, самой удавшейся из чеховских экранизаций. Она лишь начиналась «Платоновым»; в дальнейшем же представляла авторские вариации на чеховские мотивы. Стихи в свою очередь набрасывают эскиз усредненной чеховской пьесы.

Дело, разумеется, не в «обмене опытом», а в «первоисточнике». При всей разности сюжетов, Чехов как будто пишет всегда одну и ту же пьесу, и ее проекции в разных искусствах пересекаются нечаянно и непроизвольно. У автора – «Три сестры»; в кино три женщины вожделяют к Платонову; в стихотворении Эрлих вожделеет к трем женщинам – необязательная симметрия, лишь условно напоминающая о чем-то неопределенно-чеховском. При этом посылки кино и поэзии на первый взгляд кажутся противоположными. Фильм как бы должен поднять «Сине», пришлую музу-парвеню, до литературы. При россыпи отличных актерских работ, главным «действующим лицом» все же становится имение Войницевых. Его поздняя, истончившаяся красота (спасибо камере оператора П. Лебешева) кажется хронотопом конечности: «натура» еще есть, но она «уходящая»; жизнь еще идет, но она уже изжита.

Муза поэзии (Эрато ли, или Эвтерпа, поминаемая И. Б.), меж тем, не без снисходительности смотрит на «популярную» Мельпомену-Талию (она же постылый реализм конца 19 в., она же «континентальная пища» конца 20-го):

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 коломянковой паре можно принять за статую  
в дальнем конце аллеи, Петр Ильич». «Меня?» –  
смуцается 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.

В этом месте я отсылаю читателя к интертекстуальному анализу, сделанному Андреем Степановым в статье «Бродский о Чехове, отвращение, соревнование, сходство» («Звезда», 2004, №1),

смысл которого сформулирован уже в названии. Степанов отмечает общее подобие неопределенной «группы лиц» чеховским персонажам; снижение их за счет «сексуальной ущербности» (которая, впрочем, лишь синекдоха его более общего презрения к «реализму»). Все вместе, однако, сходится скорее к стереотипам восприятия Чехова не только акмеистами, но и современной ему критикой, – не говоря о массовом сознании. Анализ «квази-прозы» стихотворения приводит исследователя к мысли, что она, парадоксальным образом, не только не отвечает тезису Бродского о том, какой должна быть «проза поэта», но противоречит ему (в скобках замечу, что поэт в этом не одинок; режиссерская практика Тарковского, например, так же противоречила его представлениям о кино – М. Т.). Иначе говоря, И. Б. создает «структуру по чеховским лекалам», стремясь «настигнуть и удержать утраченное или текущее время». Огрубление чеховских средств при этом Степанов относит к функции взгляда современного человека. «Ergo, – заключает автор, – диалог И. Б. с Чеховым включает унаследованное "неприятие", "соревнование", где И. Б., вопреки собственным декларациям, выступает "учеником" А. Ч., – и сходство: "для обоих высшей ценностью оказывается неповторимое мгновенье"».

Не вдаваясь в столь же подробный анализ стихотворения, который не входит в мою задачу, я все же замечу, что на территории текста И. Б. плотнее входит в клин с А. Ч., чем может показаться; что текст стихотворения, соответственно, диалогичнее и конечная созвучность Чехова – Бродского носит более широкий и общий характер (в этой связи снова уместно сослаться на выводы Лосева). Я же остановлюсь лишь на некоторых наиболее явных примерах разночтений с автором статьи.

Первый пример: начальная строка «Закат, покидая веранду, задерживается на самоваре» фигурирует у Степанова лишь в скобках, иллюстрируя «уравнивание высокого и низкого». Меж тем очевидно, что она является прямой отсылкой к Чехову и служит камертоном для всего стиха. Визитная карточка чеховского стиля, отрефлектированная им самим в «Чайке»: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки... вот и лунная ночь готова» (Треплев о Тригорине), в свою очередь отрефлектирована в однородной по приему строке Бродского. А если мы запишем чеховскую фразу на манер стихотворной: «У него' на плоти'не блести'т го'рлышко разби'той буты'лки» – vis-a-vis строки Бродского: «Зака'т, покида'я вера'нду, заде'рживается на самова'ре» (вот, кстати, и «душные летние сумерки» готовы) – то станет заметно, что «прозаический» ритм свободного стиха, отмеченный Степановым, задан уже этой первой референцией к Чехову. Зато следующая строка: «Но чай остыл или выпит; в блюде с вареньем – муха» опрокидывает ее – через разделительный союз «но» – в резкую, снижающую пародийность, которая, впрочем, может брать начало из того же Чехова. Следующие строчки: «И тяжелый шиньон очень к лицу Варваре/ Андреевне... крахмальная блузка глухо/ застегнута у подбородка...» подробно описывают фото Елены Андреевны (Книппер) из спектакля МХТ «Дядя Ваня» – как минимум, версия «незнания» И. Б. нелюбимого автора недостоверна. Как бы высокомерна ни была Эвтерпа, но в палимпсесте Бродского просвечивает пристальность к «континентальной пище». И снова – резкий снижающий вираж: «У Варвары Андреевны под шелестящей юбкой / ни-че-го». Очевидно, что эротизация намеренно – груба, анахронична и, по-видимому, предполагает чей-то похотливый взгляд. Так завязывается пунктирный, шаткий и, тем не менее, сквозной, «сюжет» Эрлиха, его неопределенных и невоплощенных вожделений. В следующей строфе интонация уже присвоена им: «Дурнушка, но как сложена!..» – и из этой, «несобственно-прямой», он появляется, наконец, – в третьей из шести строф стихотворения – собственной персоной, как бы воплощая приписываемый Чехову титул «певца серых будней» и «хмурых людей». Прочие, можно сказать, «обедают, только обеда...».

Еще пример: я не могу себе представить («Не верю», – сказал бы Станиславский), что строка, «...и утки в прозрачном небе, в предчувствии авиации,/ плывут в направлении Германии...» – столь резко акцентированная в столь тесном пространстве стихотворения чужеродным словом «авиация», могла возникнуть из абстрактного «приближения мировой катастрофы» (какой?). Скорее всего «утки» – все же пародийная отсылка к реплике Маши Прозоровой: «А уже летят перелетные птицы... Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои...». И в еще более сниженном варианте – к празднословию Вершинина: «Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем... Давайте помечтаем...» и Тузенбаха: «Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах...» («Три сестры»). Меж тем как даже утки предчувствуют авиацию. И уже из этой злой карикатуры, наперерез «мечтаньям» – возможный призыв будущего: «в предчувствии авиации... в направлении Германии». В Германии, кстати, Чехов умер.

Еще пример: строки: «Вас в коломянковой паре можно принять за статую/ в дальнем конце аллеи» дают Степанову повод предположить пародийную отсылку к контаминации реплик Гаева и Раневской: «Вот эта аллея идет прямо, как протянутый ремень... Мама идет по саду в белом платье» («*Вишневый сад*»). Я тоже вижу здесь контаминацию, но более сложно-сочиненную. Ведь слово «статуя» – не чеховской родословной. Оно не просматривается ни в топосе «усадыбы», ни в ее тезаурусе. Зато в поэзии Бродского «статуя» – мотив не то что постоянный – сквозной, даже навязчивый, неважно, проконсул ли это Корнелий Долабелла, «только-что-принял-душ», Мария Стюарт в Люксембургском саду, «фавны, наяды, львы», безымянный торс, императорский бюст или, на худой конец, просто мрамор. И не потому только, что поэт родился «в городе, где на домах росли статуи» («*В Италии*»), но оттого, что статуя, мрамор – знак, а в иных случаях сам процесс застывания, последнее слово, произносимое небытием «на языке развалин». Бродский, можно сказать, вдвигает слово «статуя» в чеховский хронотоп, и получившийся развернутый квази-оксюморон («в коломянковой паре... за статую») уже не Чехов и не Бродский, но контаминация или – по И. Б. – кентавр, «помесь прошлого с будущим», чехово-бродский образ, который мог бы еще показаться случайностью, если бы и сам хронотоп в его присутствии не изменил выражения. Если «близорукое время дня» еще может как-то напомнить о чеховском пенсне (хотя близорукое и дальнорукое время можно найти у И. Б. и помимо), то «пора, когда всякое целое теряет одну десятую», а тем более «близкое», которое «сходится в чем-то с далью» – мотивы узнаваемо бродские, можно сказать, привитые им к Чехову, как Чехов оказывается на поверку привит к нему самому («...Я, певец дребедени,/ лишних мыслей, ломаных линий...» – или: «Частная жизнь. Рваные мысли, страхи./ Ватное одеяло бесформенней, чем Европа» – и это из «Римских элегий», как Чехов в Ницце писал «Три сестры»).

На этом чехово-бродском фоне замечание Степанова, что «знаменитые анжанбеманы Бродского на этот раз служат разделению мечты и реальности: «и Эрлих пытается вспомнить, сколько раз он имел Наталью/ Федоровну во сне» возвращает нас к теме «сексуальной ущербности» чеховских персонажей и «сексуальной» же критики Чехова Бродским. Его сексуальная критика меньше всего могла бы напомнить о высокомерии «настоящего мужчины» или, как говорят нынче, «мачо». В ее словарь – обогащенный поэтом, а рггрос, без отточий, но и без модного эпатажа, – входят всяческие комплексы от отрочества – «одрочества», до того, «как в паху прорастает мох»; от обезумевшей, головокружительной лирики разлуки до обертонов желчного цинизма – все, что так или иначе стало достоянием словесности – пусть уже не столь изящной – в ходе общей сексуальной революции 60–х.

И не только словесности. Театр, в свою очередь, предпринял критику означенной «фигуры умолчания» у Чехова. Эфрос в Театре на Бронной в постановке «Трех сестер» 1968 года, кажется, впервые на нашей сцене «эротизировал» Чехова, а уж Наташу, предваряя ее «романчик с Протопоповым», прямо сделал сексуально агрессивной. Можно даже сказать, что подобной критике подвергся взгляд на самого автора под пером его английского биографа Рейфилда. Если прежние биографы застенчиво придерживались соответствующих купюр в чеховском эпистолярии, то у Рейфилда как раз купюры как бы выделены курсивом.

Хотя, как известно, Чехов не был «иеромонахом» (кроме, разве что, моментов, удостоверенных в письмах к брату Александру), надо сказать, что эротический этикет той поры существенно отличался от последующего столетия, не говоря о второй его половине. Именно в этом деликатном пункте лексикон чеховской эпохи оказался непереводаем, я бы даже сказала, не схватываем лексиконом другой (как если бы переводить портреты Серова в манеру Малевича). Именно здесь время обнаружилось зияние, которое недаром назовут «сексуальной революцией».

В этой связи нельзя обойти еще одну, более раннюю, референцию к Чехову, исходящую от его почитателя и едва ли не самого значительного из американских драматургов прошлого века (он же и поэт), Теннесси Уильямса. В своих мемуарах (1972) Уильямс писал: «В то лето (1934-го г. – М. Т.) я влюбился в творчество Антона Чехова... во многие его рассказы. Они приобщили меня к той особой литературной интонации, с которой я ощущал в то время близкое родство» (действительно, Т. У. научил аналитический английский язык переливчатости, нюансам, настроению, атмосфере). «Теперь мне кажется, – прибавляет, однако, автор, – что он слишком многое обходит молчанием». Это «многое» – все та же сакраментальная область секса. Именно в подавлении желаний, в сочетании похоти и робости, замечает Степанов, – «можно увидеть причину отталивания поэта (Бродского – М. Т.) не только от Чехова, но и шире – от реализма как такового. Реалистическое искусство Бродский, по-видимому, воспринимает, как сексуально-ущербное».

Предтеча сексуальной революции, автор таких пьес, как «Трамвай "Желание"» или «Орфей спускается в ад», предпринял критику в свойственной ему драматической форме и, продолжая считать «Чайку» «величайшей из современных пьес», предложил свою версию – «Дневник Тригорина» (это отдельная тема, которой мы не касаемся). О Теннесси Уильямсе следует упомянуть и потому еще, что он, как и Бродский, осознавал литературу как работу «против времени»; как потребность остановить мгновение, пусть и не прекрасное вовсе.

Таким образом, можно сказать, что «сексуальная» критика Чехова стала общим местом в конце 20-го века, стало быть, речь не о частном «конфликте» Бродского с Чеховым, а о критике одного века другим. Точнее, одного *Fin de siècle* – другим. Ведь «ход времени», о котором говорит Лосев, это вклад человека в бытие, а летосчисление – его бытование в рамках данной культуры. Можно также сказать, что ход времени – не утраченного, но текущего и истекающего, исчезающего – в преддверии смены веков – заметно актуализируется (вспомним фильм «Механическое пианино»), а статус «мгновения» существенно возрастает, объединяя художников разных видов искусства помимо их намерений и знакомств. *Fin de siècle* (как назвал И. Б. одно из своих стихотворений) можно принять – таким образом – в качестве ключевого понятия для выяснения отношений между Чеховым и Бродским.

Когда-то Чехов пожаловался в письме к Суворину (4 июля 1892): «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женьшик, или застрелился – другого выхода нет». Ему самому и пришлось открывать эту эру. В самом деле, Иванов и женится, и стреляется; Треплев стреляется; дядя Ваня лишь покушается на самоубийство, но возвращается вместе с бедняжкой Соней после всеобщего отъезда к скучной бухгалтерии. Бригада уходит из города после роковой дуэли Тузенбаха с Соленым, оставляя сестер «в меньшинстве»; все покидают проданный вишневый сад, и только Фирс забыт в заключенном доме (это уже привет Беккету). Нарастающий сквозняк отбытия-отсутствия-забвения в финалах чеховских пьес я назвала бы «фигурой вычитания». Для поэзии Бродского (как, впрочем, и для судьбы) «фигура вычитания» не менее сквозная, чем статуя, и сродни мрамору: «Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье, /долг свой давний вычитанию заплатит»... («*Письма римскому другу*»). Или: «Теперь меня там нет. Означенной пропаже/ дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже». /Отсутствие мое большой дыры в пейзаже /не сделало»... («*Пятая годовщина*»). «Фигура вычитания» и есть сжатая формула *Fin de siècle*. Ведь конец века это не только дата, достаточно условная. Это, в культурном ареале нашей цивилизации, еще и некоторый символический хронотоп, в котором время как бы разреживается и близкое сходится с далью. Поздний Чехов (драматург в особенности) представляется мне не только тем деликатным и тонким психологом, бытописателем ущербности (не говоря о клише «певца сереньких будней»), каким его принято считать, но, главным образом, автором «конца века», оловившим подземные толчки подступающего кризиса цивилизации. Именно поэтому ему пришлось обновить драму, и потому немногие чеховские пьесы в конце следующего века, соперничая с Шекспиром, составили «обычную континентальную пищу». В этом – по преимуществу – смысле поэт Бродский и стал, на мой взгляд, продолжателем прозаика Чехова.

На словах Бродский не только разделяет все клише восприятия Чехова – от современной А.Ч. критики до акмеистов – но, странным образом, кажется глухим к Чехову как явлению языка и стиля. Он помещает его на «истоптанной тропе миметического письма», в ряду «Короленко, Куприн, Бунин, Горький, Леонид Андреев, Гладков» и далее, до соцреализма включительно, в то время как дорога Достоевского ведет к «модернизму» («*Катастрофы в воздухе*»). На самом деле Чехов – такой же «отец» модернистской, даже абсурдистской драмы, как Достоевский – экзистенциализма. Из-за этой – довольно распространенной – аберрации зрения (подобной непереводимости эротического лексикона) И. Б. и пародию свою размещает вроде бы в среднем, бытовом, иначе – сюжетном – слое чеховской пьесы, опуская все, что «выше любви», пользуясь словами Раневской (монолог о «мировой душе», чайку, звук лопнувшей струны, явление Прохожего и проч.); а также все, что «ниже любви» (диалоги глухого Феропонта с Андреем, Наташу с ее Бобиком, Шарлотту с фокусами, Епиходова с его револьвером – «Никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить или застрелиться, собственно говоря» и т. д.). На самом деле почти метафизическое «выше» и почти абсурдистское «ниже» составляют ту единую среду – или «атмосферу», как говорили в МХТ'е, – или пространство-время, оно же хронотоп, как говорят теперь, – в котором видимые глазу перипетии сюжета теряют свою движущую силу (заметим,

кстати, что мандельштамовское «сожительство» с соответствующими страстями, «обмороками» и «револьверами» постепенно перемещается в треугольник Дуняши, Яшки и Епиходова), а причины — привычную связь со следствием. Не потому же, в самом деле, пьесы Чехова завладели сценой конца следующего, 20-го, века, что они о «сожительстве», а оттого, что они о «конце прекрасной эпохи» — ее верований, движущих сил, смысла жизни и проч. (Чеховская запись: «Теперь стреляются оттого, что жизнь надоела и пр., а прежде — казенные деньги растратил»). К пьесам Чехова это относится, на мой взгляд, как к целому. «Люди обедают, только обедают, а в это время...» На «загадочные» вопросы, почему стреляется Треплев; почему сестры не покупают билет и не едут «в Москву, в Москву»; почему Елена Андреевна «не дает» (как у И. Б.) Астрову; почему Лопухин не женится на Варе, а Раневская не торопится спасти имение, — и прочая, и прочая, кроме частных ответов, существует общий: персонажи Чехова не хотят того, что они хотят, а объективно — не могут, ибо живут «на разломе эпох» (выражение О. Л. Книппер-Чеховой). Именно это, общее, вроде бы опущено в стихотворении Бродского в пользу бессвязности неопределенных вожделений. Но только на первый взгляд. Внутренний диалог Бродского с Чеховым нарастает постепенно — от почти издевки («утки... в предчувствии авиации»), через контаминацию мотивов («в коломянковой паре... за статую») — к последней строфе, где «хор цикад нарастает» вместе со звездами, где Эрлих задается иными из «проклятых» русских вопросов, «возясь в дощатом сортире с поясом» (прав Степанов, это уже не совсем «усадебка», а отчасти современная «дача», иначе — опять «кентавр»), пока в финальных строках стих, «обученный прозе», не вспоминает о своей ритмической природе, подчеркнутой энергичной пунктуацией, и не выходит на коду, последняя короткая строка которой парадоксально переводит стрелку в некоторое другое измерение:

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.

Люди позапрошлого века жили под небом; мы существуем в присутствии космоса. Понятно, что «космос», «где самый глубокий выдох не гарантирует вдоха, уход — возврата» («Эклога 4-я, зимняя») — в частотном словаре Бродского не последнее слово, мы к нему привыкли. Но соударяясь с чеховской «провинцией», оно, подобно трансфоктору в кино, резко меняет оптику и обращает назад. «До станции тридцать верст, где-то петух поет» — это уже не с пристальной дистанции пародии, а издали, с расстояния, где в «чеховской» детали сквозит абсурд существования («Вершинин: ...странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах... и никто не знает, почему это так. Соленый: А я знаю... Потому что если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то значит не близко»); где свихнувшийся петух перепутал закат с рассветом, а союз «как» опрокидывает пародию в метафизику. Здесь, может быть, помимо расчета и даже того не сознавая, Бродский выходит за избранный жанр и через прививку себя к Чехову и Чехова к себе («...друг к другу мы/ точно оспа привиты/ среди общей чумы») («Строфы») прикасается к тому «означаемому», которое оба выражают столь по-разному, но которое как раз и служит их общей подоплекой. Это «означаемое» и есть упомянутый комплекс *Fin de siècle*, где на всех сценах «Дают/» Причины Нечувствительность к Разлуке/ со Следствием?» («На выставке Карла Вейлинка») — вечную пьесу Чехова...

«Момент сходства позиций», обозначаемый Степановым как «неповторимое мгновение», которое для обоих оказывается «высшей ценностью», на мой взгляд, лишь средство передачи означенного комплекса, он же — модификация «хода времени». Эпилог переводит, т. о., все стихотворение в иной регистр, где «за внешним неприятием у Бродского скрывается признание Чехова художником, способным видеть сквозь время» (Степанов).

При внимании можно обнаружить между Чеховым и Бродским еще некоторые соответствия, которые я не назвала бы сходствами, но которые относятся к тому же комплексу *Fin de siècle*, по-ре «когда всякое целое теряет одну десятую». К примеру (сохранившаяся, правда, только в воспоминаниях), фантазия Чехова о некой пьесе на корабле, вмерзшем в льды где-то у полюса, и о белом видении женщины, как бы воскресающей у Бродского:

Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос,  
Я вижу не то, во что ты одета, а ровный снег,

И это не комната, где мы сидим, а полюс,  
 Плюс наши следы ведут от него, а не к.  
 (*«Я слышу не то, что ты мне...»*)

Это, разумеется, частность. Может быть, важнее, что на расстоянии века они оба не считали себя и не были религиозными; но оба, пользуясь выражением Померанца, были религиозно-музыкальны, вспомним ли мы рождественские стихи Бродского или рассказ Чехова «Студент», где связь евангельского прошлого с настоящим вдруг становится осязаемой («...и ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи – дотронулся до одного, как дрогнул другой»). Во всяком случае, для обоих действительна была нарушившаяся связь времен и нащупывание, если не поиски, этой связи, в том числе через евангельское предание.

## 2. ВЕРОЯТНОЕ

До сих пор речь шла об очевидном отклике Бродского на присутствие Чехова, чем бы оно не было вызвано и как бы сам он это присутствие ни оценивал. Но мне показалось важно отметить след этого присутствия там, где поэт его, быть может, даже не сознавал. Меж тем оно заметно постороннему глазу как неочевидное, но существенное сходство поведенческих стратегий и – что более важно – наличие общего этического перекрестка. Первый из писателей, высланных в эмиграцию на закате советской эпохи, Бродский однажды и навсегда нарушил все положенные стереотипы «диссидентского» образа действий или, во всяком случае, «образа» (image), которого от него ждали. Советская действительность была насквозь политизирована. Запад казался издали пространством-антиподом. Увы, оказалось, что в русском поэте, прошедшем тюрьму, психушку, ссылку и высылку, Запад, в свою очередь, хотел видеть «политического активиста». Все русские писатели, когда-либо получавшие «Нобелевку», получили ее при сводничестве политики. На этот «парадокс о политике» Бродский ответил глухой обороной. «Большая книга интервью» наглядно демонстрирует, что перед лицом СМИ он стремился выглядеть не жертвой и не борцом, не представителем даже «моего народа», подобно Ахматовой, но литератором. Последовательно и до упора он дегероизировал свою биографию, стоически не желая отдать ни пяди не только традиционной русской «страдательности» со всеми вытекающими западными дивидендами, но и не менее традиционной «ностальгии». Ссылка и изгнание – два полюса «отчуждения», которым он, назло всем стереотипам, выражает благодарность. Или хотя бы воспитывает ее в себе. Каким бы деспотичным, капризным, даже вздорным ни выступал он в мемуарах знакомых (т. е. в частной жизни), свой образ поэта-эмигранта он осознает в рамках определенных этических максим. А так как сумма его высказываний в «Большой книге интервью» обнимает почти четверть века (1972 – 1995), а количество их достигает шести десятков, то и сумма его ответов выходит на уровень почти статистический, т. е. объективный. К таким выношенным «максимам» принадлежит его шутка, что он «плохой еврей, плохой русский, плохой американец, плохой христианин» (с. 679), и если хороший, то только поэт. «Думаю, что человек должен идентифицировать себя более точно, чем по вере или национальности. Сначала нужно понять, труслив ты, честен или нечестен...» Или: «Для меня лучше быть в забвении в демократической стране, чем быть среди сливок тирании» (с. 218). «Мне хотелось создать в себе нечто, возможно очень небольшое, но очень компактное по отношению к огромному давлению извне... Я полагал, что это должно быть или чувство ... человеческого достоинства, или чувство смысла» (с. 681). И наконец: «Более или менее принадлежишь жизни и смерти, но больше никому и ничему» (с. 220).

В другой, разумеется, фразеологии, определенной как расстоянием в столетие, так и иной жизненной ситуацией, максимы, в силовом поле которых И. Б. старался самоопределиться, если о ком и напоминают, то более всего о Чехове. Правда, в чеховское время они формулировались для себя и прочих не в интервью, а в переписках. Вот известный «символ веры» Чехова из письма к Плещееву (04. 10. 88): «Я не либерал, не консерватор. Не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником, и только ... Я ненавижу ложь и насилие во всех видах, и мне одинаково противны как секретари консисторий, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках... Фирму и ярлык я считаю предрассудком». Или из письма к Лаврову (10. 04. 90): «Я не шантажировал, не писал ни пасквилей, ни доносов. Не лстыл, не лгал, не оскорблял...». В письме к брату Николаю он подробно объяснял, что есть воспитанный человек, а уж слова «выдавливать из се-

бя по капле раба» настолько стали крылатыми, что у сегодняшних соотечественников, не готовых, увы, к повседневной «умственной работе», как сказали бы в чеховские времена, вызывают идиосинкразию. Хотя для Чехова, происходившего из крепостного сословия, они имели не только фигуральный смысл, а уж для нас должны бы служить скрижалю. В лексиконе Бродского они эквивалентны «человеческому достоинству», а чеховские поиски «общей идеи» — «чувству смысла». Может показаться, будто фраза из «Записной книжки» «Как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким», — относится по ведомству быта и семейных проблем. Меж тем она для Чехова столь же экзистенциальна, как для Бродского «Более или менее принадлежишь жизни и смерти, но больше никому и ничему». Кстати же, именно эту чеховскую запись И. Б. цитирует в стихотворении «Новая Англия»: «Но землю, в которую тоже придется лечь,/ тем более — одному, можно не целовать».

Позволю себе высказать предположение, что все это не есть случайные совпадения или даже сходства, но некоторый этический комплекс, восходящий к одному и тому же источнику. Таким «первоисточником», на котором невидимо скрестились пути столь разных авторов, можно считать фигуру Марка Аврелия.

Быть может, выбранный Лосевым в качестве медиатора Лев Шестов занимал гораздо более существенное место в мире Бродского, нежели античный философ, которому он отдал дань в своем эссе. Но в нашем контексте нетипичный римский император имеет, как медиатор, свои преимущества. Хотя бы потому, что А. П. и И. Б. — оба примеряли «Размышления» Марка Аврелия на себя. Быть может, не слишком прилежно — зато практически — применительно к своим принципам, поведенческим стратегиям. К своему «образу».

Марк Аврелий — естественный патрон всех «разночинцев» любых культур, всех, кто не имеет за собой приемлемого кодекса — сословного, религиозного, партийного и какого угодно; всех, кто должен принять жизнь на свой страх и риск.

Марк Аврелий не случайный гость и в русской культуре — вспомним фильм Тарковского «Ностальгия». «Искатель» Доменико пытается совершить акт самосожжения и выбирает для этого круп той самой конной статуи императора, которая, в свою очередь, даст Бродскому повод для его эссе «Homage to Marcus Aurelius». Явление в русской культуре императора-стоика всякий раз связано с ситуацией поиска и выбора. С ситуацией, когда художник, не имея опоры в общей идеологии или доктрине, вынужден опираться на самого себя. С ситуацией неромантического «индивидуализма», тем более в культуре, склонной к примату «общего».

Я не буду углубляться дальше в названную тему. Бродский рассказал о ней сам. По отношению к Чехову аналитическую работу сделал многолетний немецкий переводчик и исследователь Чехова Петер Урбан. Когда-то в сообщении на славянском отделении Мюнхенского университета «Как надо жить, Чехов и "Размышления" Марка Аврелия» он заметил: «Вопрос, как надо жить, с самого начала был для Чехова главным... Соответственно, столь же часто он всплывает в его заголовках к "Размышлениям". Тексты, соответствующие этим заголовкам, составляют краткий катехизис жизненных вопросов» (доклад чудом сохранился у меня). Сказано — сделано: на основании ялтинского экземпляра с чеховскими пометками Урбан издал книжку «Wie soll man leben? Anton Cechov liest Marc Aurel» (Diogenes Verlag AG Zuerich, 1997). Она состоит из вступительной статьи и отмеченных Чеховым максим под его заголовками. Хотя книжка выдержала несколько переизданий, достоянием русского читателя «Избранное» Марка Аврелия «по Чехову», к сожалению, не стало.

Бродский прилагает к упомянутому эссе «Дань Марку Аврелию» свое, весьма лаконичное «избранное», и они не совпадают. Но общий строй и настрой «Размышлений» служит обоим если не прямо нитью Ариадны, то, как минимум, вектором избранной стратегии поведения. Еще гораздо более, чем схожие максимы, объединяет обоих писателей потребность самовоспитания согласно этим максимам; потребность реализации их в собственном поведении. В конце концов, дело не только во врожденном характере, но и в том, что «душа обязана трудиться». Оба сознавали это, и каждый в свое время и в своих обстоятельствах был не только литератором, но и деятелем. Причем отнюдь не «общественным деятелем» в смысле принадлежности к каким-либо организациям, партиям или движениям. Оба были совершенно частными общественными деятелями, выполняющими свой личный, по-своему понимаемый долг. В этом смысле школы, построенные Чеховым, его помощь чахоточным писателям или библиотека в Таганроге сопоставимы с той поддержкой, которую поэт-нобелиат оказывал соотечественникам, приглашая их на зарубежные конференции, рекомендуя их книги издательствам, просто поддерживая материально, когда

была возможность (то, что при этом случались обиженные из числа старых знакомых, общего рисунка не меняет; у А. П. были свои злопыхатели). Оба, далеко превосходя авторов своего круга, обладали безошибочным чувством «плеяды» и, каждый на свой лад, были для литературной среды целой «институцией».

Как мы знаем, И. Б., имея за спиной суму и тюрьму, по этой, идущей к лицу «изгнаннику», одежке, не хотел быть принимаем. Меж тем, сума и тюрьма всегда занимали видное место в русской культуре. Завистливый член плеяды «ахматовских сирот» Найман сочинил себе alter ego Германцева, чтобы хотя бы в воображении сравняться с И. Б. в судьбе. Совершенно иначе отнесся к спутнице словесности, тюрьме, Чехов. Безо всяких внешних побуждений, как частное лицо, отправился он на каторжный Сахалин, поставив современников и потомков перед вечной загадкой этого паломничества. Но как бы по-разному ни объясняли ее, не было ли это, кроме прочего, актом «самовоспитания»? Не было ли у А. П. чувства, что он не имеет права миновать эту неизбежную сторону русской жизни, освященную именем Достоевского? Не просто познакомиться с ней как путешественник, но и что-то предпринять? Сделать перепись, написать книгу, которая, как это редко случается, оказала воздействие на реальную жизнь. Другого такого путешествия русская литература не знает...

И последнее замечание. Как сказано, Бродского, по-видимому, очень раздражала мировая популярность Чехова, как синоним «массовости», с одной стороны, и как общепризнанность – с другой. Но став «поэтом-лауреатом» Америки, он предложил неслыханный проект: класть книжки стихов на тумбочку в гостиницах, рядом с аспирином, и продавать их в супермаркетах, чтобы стихи в свою очередь стали «континентальной пищей». Так что и в этом сакраментальном пункте за декларативным неприятием крылось, возможно, тайное сообщничество.

Недаром любимый Бродским поэт Уистан Оден выразился в том смысле, что изо всех русских писателей он предпочитает Чехова. Может быть, в свои поздние года (которые, как известно, «к суровой прозе клонят») Бродский продвинулся от оценки акмеистов в сторону европейского Одена. Во всяком случае, именно Чехову он посвятил стихи, которые начинаются словом «закат», а кончаются словом «космос». Звуком, который вырывает Чехова из сферы «постылого реализма», а стихотворение из сферы «пародии» в ту метафизику существования «в конце прекрасной эпохи», которая позволяет каждому ставить и понимать его пьесы, как шекспировского «Гамлета», – о себе.

...Отсутствие есть всего лишь  
домашний адрес небытия,  
предпочитающего в итоге,  
под занавес, будучи буржуа,  
валунам или бурому мху обои.  
(*«Наряду с отоплением»*)

Я думаю, эти строки сгодились бы и на эпитафию...