



Роман ТИМЕНЧИК

«1867» (1975)*

<...>

Стихотворение Иосифа Бродского «1867» из цикла «Мексиканский дивертисмент»**_выводит за собой некий хоровод муз — мексиканская история, французская живопись («Казнь императора Максимилиана» Эдуарда Мане), аргентинская музыка (оно написано как подтекстовка к опусу Анхело Виллодо 1905 года «El Choclo»; название означает сладкую кукурузу, а фонетическая память о нем живет в «шоколадке» из шестого стиха; в англоязычной традиции танго известно как «Поцелуй огня»), муза дальних странствий, муза одесского фольклора (Маруся? Роза? Рая?), еврейский акцент, голливудское кино, поэтическая нумерология и австрийская поэзия: герой стихотворения — сам стихотворец, автор, между прочим, строчки «Hispan'sche Nacht ist Melodie»***.

Стихоряд, в котором «мелькает» ритмическая «подкладка» музыкального мотива, наделяет слова двойным знаковым подданством, понуждая одну их ипостась — поэтическую — оглядываться на другую — музыкальную, и таким образом заставляет слова разыгрывать самих себя, становиться авторефлексивными. Потому распространяется растянутое на каркасе мелодии слово «рас-про-стра-ня-ет-ся», и потому возвращается, как в танговом *па*, споткнувшись на синкопе спондея, слово «возвращается».

* Впервые: Как работает стихотворение Бродского. М.: НЛО, 2002. Печатается с небольшими сокращениями по этому изданию.

** *Бродский И.* Сочинения. СПб., 1997. Т. 3. С. 94.

*** *Ferro Euphemia von.* Erzherzog Ferdinand Maximilian von Osterreich Kaiser von Mexico als Dichter und Schriftsteller. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktonvurde vorgelegt der philosophischen Fakultat der Universitat Lausanne, 1910.

Слова становятся знаками самих себя, как в некоторых искусствах вещи становятся знаками самих себя, и из этих искусств для нас важнейшим является кино. «Мы вышли все на свет из кинозала», — повторим за Бродским, сместив слегка логическое ударение.

Кино в этом стихотворении представлено, кажется, фильмом Уильяма Дитерле «Хуарец» (1939) — именно в нем президент Мексики Бенито Пабло Хуарес помечает что-то в отчете о доставке оружия из дружественных Соединенных Штатов. Лента была изготовлена по драме Франца Верфеля «Хуарец и Максимилиан» в преддверии мировой войны. Она гласила о превосходстве демократии. В жертву торжеству демократии приносился симпатичный и тонко чувствующий, но страшно далекий от мексиканского народа австрийский эрцгерцог Максимилиан.

Но если этот фильм является источником, то процитирован он — как и в других случаях цитирования у Бродского — структурно, т. е. с заменой материала. В кино Максимилиан и Карлота прислушиваются к местной песенке «Голубка» («La paloma»), Карлота переводит мужу с испанского ее сладкие слова, а в конце, перед казнью, император закажет себе эту песню. Этот латиноамериканский хит отвергнут (и, заметим, оправданно вполне, ибо в реальной биографии австрийца, ставшего императором мексиканцев, эта песенка фигурировала только как дразнилка с текстом на тему «Европейцы, гоу хоум!»). Герой Бродского, ретро-эго автора, европеец в Америке, танцует танец из будущего («О, этот когда-то бешено модный танец»*), до рождения которого оставалось еще пятнадцать лет. Герой следует привычкам автора — «...“La comparsita” — по мне, самое гениальное музыкальное произведение нашего времени. После этого танго никакие триумфы не имеют смысла: ни твоей страны, ни твои собственные. Я никогда не умел танцевать — был слишком зажатым и к тому же вправду неуклюжим, но эти гитарные стоны мог слушать часами и, если вокруг никого не было, двигался им в такт»** — и танцует (подобно Остапу Бендеру) солипсически (призрачная мулатка как будто возникает только как функция от вписанного в стоны гитары эротизма).

Записывая русские стихи на музыку Нового Света, Бродский подключился к традиции, у истока которой хотелось бы видеть Иннокентия Анненского, сочинившего осенью 1904 года на террасе ресторана в ялтинском курзале (спустя 65 лет Бродский услышит

* Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб., 1999. С. 490.

** Бродский И. Сочинения. Т. 4. С. 197.

в Сочи «High high the Moon» в исполнении Альберта Фролова*) под без конца проигрываемую цимбалистом румынского оркестра новомодную афро-американскую мелодию sake-walk'а свой «Кэк-уок на цимбалах»:

Молоточков лапки цепки,
Да гвоздочков шапки крепки,
 Что не раз их,
 Пустоплясых,
 Там позастревало.

Молоточки топотали,
Мимо точки попадали,
 Что ни мах,
 На струнах
 Как и не бывало.

Чуть ногой в курзалы,
Мы — Сарданапалы,
Дайте нам цимбалы
И Иерусалим.

С ними не отрину
Даже осетрину,
И сквозь Палестрину
Провильнет налим.

<...>

Молоточков цепки лапки,
Да гвоздочков крепки шапки,
 Что не раз их,
 Пустоплясых,
 Там позастревало.

Молоточки налетают,
Мало в точки попадают,
 Мах да мах,
 Жизни... ах,
 Как и не бывало**.

В этих стихах о скоротечности жизни разыграна идея палимпсестности жизни: сквозь «румынизированную» негритянскую музыку «провиливает» Палестрина, а в нем, в свою очередь, промелькнула Палестина, подсказываемая Иерусалимом, и все эти смысловые прыжки происходят на фоне рыбного меню крымского ресторана.

* См.: Бродский И. «Из «Школьной антологии». 7. А. Фролов» // Бродский И. Сочинения. Т. 2. С. 327.

** Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 164–165, 552.

Первая встреча русской поэзии с танго произошла в 1913 году, году парижской тангомании (когда, по слову поэта и танцора Валентина Парнаха, эта нежная музыка убаюкивала тех, кто будет убит на войне, которая разразится год спустя*), и, как бывает, они при этой встрече не узнали друг друга.

Известен рассказ Ахматовой, как на петербургской вечеринке Константин Бальмонт, наблюдая танцующую молодежь, вздохнул: «Почему я, такой нежный, должен все это видеть?»**

Историко-культурная прелесть этого рассказа пропадет, если не догадаться, что танцевали молодые люди, — а они явно «тангировали» (как неологизировал чуть позднее Константин Большаков***). Эпизод имел место 13 ноября 1913 года****, в дни захватившей Петербург привезенной из Парижа тангофилии: все разучивали новый танец, моральные качества которого бурно обсуждались обществом***** и который был окружен ореолом сексуальной смутительности, — ср. рассказ москвича, которому было 6 лет в 1913 году: «...недалеко от нас <...> помещалось варьете “Аквариум”. Родители там были, отец потом рассказывал знакомым, что они “видели настоящее аргентинское танго”. Мать меня сразу же выставила за двери — танго считалось настолько неприличным танцем, что при детях нельзя было о нем говорить»6*. И вот Бальмонт, мексикоман и певец сексуального раскрепощения, хотевший быть дерзким, хотевший быть смелым, хотевший сорвать одежды с партнерши, не признал родственную

* *Parnac V. Histoire de la Danse. Paris, 1932. P. 69.* В стихах В. Парнаха и события 1917 года помечены знаком того же танца:

7 танго Петербурга и Сибири
Трагический и легкий пируэт
Преображали в танцы тяжкий бред
И глухо нежили на Скифском пире!
(«Словодвиг»)

** *Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1999. С. 127;* ср. явные анахронизмы в других версиях: «какую-то там кадрили или польку» (*Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 499*), «смотря на танцующих фокстрот, в то время новый танец, входивший только что в моду» (*Винокуров Е. Собр. соч.: в 3 т. М., 1984. Т. 3. С. 250*). Фокстрот пришел в Россию значительно позднее.

*** Ср.: «И не тангируют сомненья» в стихотворении К. А. Большакова «Монету жалости опустит...» (Пета. Первый сборник. М., 1916. С. 9).

**** См.: «Все танцуют танго» // *Аргус. 1913. № 12. С. 112–113.* См. также: *Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Каменский Вас. Танго с коровами. Железобетонные поэмы. 1914. Факсимильное воспроизведение. М., 1991. С. 4.*

***** См.: Новое литературное обозрение. 1998. № 29. С. 418.

6* *Морковин В. Воспоминания // Русская литература. 1993. № 1. С. 193.*

душу аргентинского танго, этот стриптиз души*, «жадно берущий и безвольно отдающийся ритм»**, «порочную выдуманную музыку», в которой «и южный пыл, и страсть, а моментами северная тоска и страдание»***.

Разговоры о неприличии подлинного аргентинского танго верно отражали его стилистическую биографию, отсылая к тем временам, когда его тексты прославляли бордели предместий Буэнос-Айреса и Монтевидео в прозрачно завуалированных обеденных метафорах****. Память жанра — от чужой Аргентины до одесских перелицовок («Зачем вам быть, поверьте, вовсе в Аргентине?», «На Дерибасовской открылась пивная...» — см. особенно эпизод с вилкой) — живет в «1867» в восьмом стихе.

В 1913 году свежий варваризм с его назализованной фонетикой, «праздником носоглотки»*****, провоцировал на кругосветную отзвучивость — «Марго быстрее, чем Конго, Марго опасней Ганга, когда под звуки гонга танцует танец танго»^{6*}. Такой же экзотизм без берегов продемонстрировал Игорь Северянин^{7*}, когда, к ужасу Валерия Брюсова^{8*}, пустил бумеранг в мексиканский быт. Как

* Ср.:

Чтоб душа ходила в штатской одежде
И, раздевшись, танцевала танго.

(*Большаков К.* Сердце в перчатке. М., 1913. С. 11).

** *Горский В.* Танго. Поэзы. М., 1914. С. 2.

*** *Крымов В.* Хорошо жили в Петербурге. Берлин, 1933. С. 190. Это воспроизведение заметки В. П. Крымова 1914 г. из издававшегося им в Петербурге журнала «Столица и усадьба». См. о ней: *Starr F.* Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union. N. Y., 1985. P. 29–30.

**** *Jakubs D. L.* From Bawdyhouse to Cabaret: The Evolution of the Tango as an Expression of Argentine Popular Culture // *Journal of Popular Culture*. 1984. V. 18. No 1. P. 136; *Manuel P.* Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey. Oxford University Press, 1988. P. 60.

***** *Бродский И.* Двадцать сонетов к Марии Стюарт. VII // *Бродский И.* Сочинения. Т. 3. С. 65.

^{6*} *Беленсон А.* Забавные стихи. СПб., 1914. С. 43.

^{7*} В стихотворении «M-me Sans-Gené. Рассказ путешественницы» в тропической Мексике краснокожий с жаркой кровью (бурливее кратера), пачкавший в ранчо бамбуковый пол своими пунцовыми ранами, нередко метал бумеранг (*Северянин И.* Сочинения: в 5 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 99). Северянинско-вертинский бразильский крейсер соседствует с «Кумпарситой» и «Эль Чокло» в «Посвящается позвоночнику» // *Бродский И.* Сочинения. Т. 4. С. 53, 62.

^{8*} Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916. С. 21; *Брюсов В.* Среди стихов. М., 1990. С. 504. За Игорь-Северянина заступился Г. А. Шенгели, полагая, что анатопизм понадобился здесь для создания маски невежественной рассказчицы. См.: *Тименчик Р.* Вопросы к тексту // *Тыняновский сб.* М., 1998. Вып. 10. С. 421, 422. Современные популяр-

видим, в демонстративно «антилокальном» приеме Бродского и в этом смысле живет дух 13-го года, «искусства лучших дней», когда «пелось бобэоби»*.

В 1916 году состоялась инаугурация «El Choclo» в русской поэзии — нотную строку из него Владимир Маяковский вставил в поэму «Война и мир»:

Тогда же привязчивому, «упорному» мотиву и его томно-порочной соборности поддался Алексей Лозина-Лозинский (незадолго до самоубийства):

...Душою с юности жестоко обездолен,
Здесь каждый годы жжет, как тонкую свечу...
А я... Я сам угрюм, спокоен, недоволен
И денег, Индии и пули в лоб хочу.

Но лишь мотив танго, в котором есть упорность,
И связность грустных нот захватит вместе нас,
Мотив, как умная, печальная покорность,
Что чувствует порок в свой самый светлый час,

А меланхолию тончайшего разврата
Украсят плавно па под томную игру,
Вдруг каждый между нас в другом почует брата,
А в фее улицы озябшую сестру**.

В январе 1918 года стихи о танго услышал Александр Блок, ранее невольно тоже прививавший латиноамериканский мелос к русскому ямбу, — процитировав хабанеру (гаванскую песню) из «Кармен» («О да, любовь вольна, как птица...») на мелодию, которую Жорж Бизе заимствовал из афро-кубинской песни, одного из ближайших предков танго***. Услышав сонет русского денди Валентина Стенича «Tango macabre»:

Сияя сумеречным серебром Коро,
Слезящийся туман на слизистой скале пал.
Платаны сонными сонетами корон
Свились над провалами слепого sklepa.

ные разоблачения ходячих заблуждений указывают на былое бытование бумерангов у североамериканских индейцев.

* Бродский И. «Классический балет есть замок красоты...» // Бродский И. Сочинения. Т. 3. С. 114.

** Лозина-Лозинский А. Троттуар. Стихи. П., 1916. С. 17.

*** Slonimsky N. Perfect Pitch. A Life Story. Oxford University Press, 1989. P. 223.

О, близко с липко-льстивой лживостью скользя,
Продли, сомнамбула, соблазны сна, продли же!
Тебе с пути змеистого сползти нельзя,
И пес кладбищенский застылый мозг подлижет.

Со свистом голосит извилистый фальцет,
El queso tango радостные трупы воют,
Схватились за руки в стремительном кольце,
Здравши саван над бесстыжей головою.
Скользи, сомнамбула, с луною на лице!..
О, плечи пахнут глиной гробовой*, —

он отметил в дневнике эту тему как апокалиптический признак упадка: «...декадентские стихи (рифмы, ассонансы, аллитерации, танго)**».

Смерть*** распространяется по финалу стихового танго Бродского, подчеркивая нешуточность этого мексиканского экспромта на полупристойной подкладке. Этот почти капустниковый номер касается темы, поистине смертельно важной для русской поэзии. Это стихотворение о поэте, поддавшемся соблазну власти, этакому поцелую огня. Речь идет о совместительстве «нюхающего розы» с «гражданской позой», о том совместительстве, о котором мечтал изобретатель музыки дальних странствий Гумилев****, чья смерть в 1921 году — на хронологическом полпути от заглавия стихотворения «1867» к дате его написания — так странно рифмуется с концом посередине странствия земного Фердинанда-Иосифа Максимилиана (1832–1867) — однолетка автора стихотворения

* *Кацис Л. Ф.* В. Стенич: Стихи «русского денди» // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 72. Можно добавить, что в январе 1921 г. Блоку довелось прочесть «Аргентинское танго» Александра Введенского, и современные комментаторы не могли воздержаться от упоминания в этой связи «1867» Иосифа Бродского (*Кобринский А. А., Мейлах М. Б.* Введенский и Блок: Материалы к поэтической предыстории Обэриу // Блоковский сб. Х. Тарту, 1990. С. 77–80). Воспетое Стеничем танго «El Queso» названо и в стихотворении Татьяны Вечорки 1919 г.:

Апаш, с фуляром на горле
Любишь танцовщицу танго — El Queso?..

(Поэзия русского футуризма. СПб., 1999).

** *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 324.

*** О становлении образа танго как «танца смерти» в русской культуре 1910-х гг. см.: *Tsivian Yu.* The Tango // Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture. 1996. V. 2. P. 307–335.

**** См. наши комментарии в кн.: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 358–362; *Гумилев Н.* Сочинения: в 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 333–334.

«1867» и Гумилева, и от которого перед смертью отказывался автор «бобэоби» Велимир Хлебников:

Мне гораздо приятнее
Смотреть на звезды,
Чем подписывать смертный приговор.
<...>
Вот почему я никогда,
Нет, никогда не буду Правителем!*



* Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 173.