

# УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

---

---

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ, ЛАДА ПАНОВА

## БОЛЬШЕ ЧЕМ МАСТЕР

*Поэтика и прагматика антисталинской эпиграммы  
Мандельштама*

- 1 Мы живем под собою не чуя страны
- 2 Наши речи за десять шагов не слышны
- 3 А где хватит на полразговора
- 4 Там припомнят кремлевского горца.
- 5 Его толстые пальцы как черви жирны
- 6 И слова как пудовые гири верны
- 7 Тараканьи смеются глазища
- 8 И сияют его голенища..
  
- 9 А вокруг него сброд тонкошеих вождей
- 10 Он играет услугами полулюдей
- 11 Кто свистит кто мяучит кто хнычет
- 12 Он один лишь бабачит и тычет
- 13 Как подкову дарит за указом указ
- 14 Кому в пах кому в лоб кому в бровь кому в глаз
- 15 Что ни казнь у него — то малина
- 16 И широкая грудь осетина

*Ноябрь 1933*

Текст приведен по единственному сохранившемуся автографу 1934 г. из следственного дела поэта.<sup>1</sup> Варианты строк, имевших устное и самиздатовское хождение: **4—5** *Только слышно кремлевского горца — Душегубца и мужикоборца* (согласно Мандельштам Н. 1999: 39—40, ранняя версия, попавшая к следователю); **5** *У него на дворе и собаки жирны* (Герштейн 1998: 51; так Мандельштам (далее сокр. — М.)

---

Лада Геннадьевна Панова — кандидат филологических наук, автор четырех монографий включая «Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма» (2017) и «Итальянсья, русея: Данте и Петрарка в художественном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама» (2019). Живет в Москве и США.

© Лада Панова, 2020

© Александр Жолковский, 2020

прочел стихотворение Э. Г. Герштейн, чтобы та сохранила его в памяти); **7** *Тараканьи смеются усища* (вариант из первого, 1966 г., и последнего, 2009 г., собрания сочинений М.); **11** *Кто свистит, кто мяучит, кто кычет*; **16** *И широкая жопа грузина* (согласно Богатырева 2019: 195, — непристойная концовка, декламировавшаяся Н. Я. Мандельштам в «приличном» доме Богатыревых).

## 1. ТЕМА И ГЛУБИННОЕ РЕШЕНИЕ

Незаурядная судьба этого стихотворения (далее — «Мы живем») включала арест и последующую гибель автора, долгие годы безвестности текста, его полуфольклорное существование в списках и памяти узкого круга лиц, публикацию сначала за рубежом (1963), а в конце концов и на родине (1988), и признание в качестве едва ли не главного мандельштамовского хита — бесспорной жемчужины в его короне. Литература о стихотворении огромна, и многое уже сказано. Оставляя за рамками статьи весь его человеческий, исторический и социальный контекст — возможные импульсы к его созданию<sup>2</sup>, самоубийственность его сочинения и декламирования первым слушателем<sup>3</sup>, перипетии его бытования и дальнейшей судьбы М.<sup>4</sup>, — мы обратимся к собственно поэтической стороне дела. Этим мы не хотим преуменьшить символический статус стихотворения как редкого акта сопротивления наступавшему сталинизму, но полагаем, что его ценность никак не сводится к демонстрации гражданской доблести автора.<sup>5</sup> Перед нами в полном смысле поэтическая жемчужина, более того, «типичный Мандельштам». Развивая богатый опыт предшественников<sup>6</sup>, мы сосредоточимся на центральном вопросе: в каком смысле это шедевр и притом именно мандельштамовский.

Две эти вещи фундаментально связаны. Вполне по-мандельштамовски стихотворение логоцентрично, мета- и интертекстуально, но к тому же оно являет собой нетривиальный речевой поступок. И такому тексту поэт не мог позволить быть чем-либо меньшим, нежели образцом высшего словесного пилотажа. Этот идейно-художественный заряд реализован в стихотворении комплексом оригинальных глубинных решений.

Упор на слово задает общий лирический сюжет стихотворения: слово, речь, свобода высказывания экзистенциально важны для поэта, личности уязвимой, но и могущественной. Соответственно, стихотворение посвящено тому, кто, что и как говорит и слышит и как в результате живет и гибнет. Это — «слово о словах», причем в типично мандельштамовском ключе размышлений о хрупкости, утрате, трудном обретении Слова (типа *Я не слышал рассказов Оссиана...*), с характерным для стихов М. начала 1930-х гг. поворотом к полной утрате голоса, слуха, контакта с людьми и эпохой (*Наступает глухота научья*).<sup>7</sup> Но это и слово о столкновении словесных стратегий «лирического я/мы» и «сатирического он(и)», плодом которого становится само стихотворение как поэтическое высказывание М. Поэт не просто констатирует положение дел в мире речей, — он сам раздражается тирадой, вроде бы придерживающейся жанра эпиграммы, однако беспрецедентно нарушающей принятые коммуникативные нормы. На зловещую власть сталинского слова М. отвечает своей поэтической магией и готов — за пределами текста — заплатить жизнью («Если дойдет, меня могут... РАССТРЕЛЯТЬ!»<sup>8</sup>).

Недопустимая хула на Сталина облекается в типично мандельштамовский «научный» способ изображения объектов «как они есть» — в их типовых, постоянных проявлениях (формат «de rebus natura» — «о природе вещей»).<sup>9</sup> Соответственно, стихотворение не нарративно — не построено как рассказ о каком-то одном развертывающемся на глазах читателя событии, а медитативно-лирично. Связь между размышлениями о природе объекта и ее эпиграмматическим заострением естественна, но и парадоксальна: холод отстраненной медитации совмещается с пылкостью обличения. При этом установка на типовые черты объектов предрасполагает к употреблению соответствующих риторических и языковых конструкций — коннотирующих «порядок, норму, системность».

Еще один инвариант М., узнающийся в тематике «Мы живем», — замороженность миром больших, внушительных, иногда устрашающих сущностей и поиски медиации — примирения с «большим», подражания ему, творческой победы над ним (ср. ...*Из тяжести недоброй И я когда-нибудь прекрасное создам*).<sup>10</sup> Но здесь в роли «недоброй тяжести» выступает не собор Парижской Богородицы, а Сталин с его словами-гирями, медиация же принимает вид взаимного словесного заражения персонажей-оппонентов («я/мы» и «он(и)»).

Этот комплекс художественных решений реализуется, как обычно у М., путем интенсивной интертекстуальной работы с «источниками» — классикой и языковым репертуаром. Особая роль отводится «русскому голосу», служащему опорой для безнадёжного, казалось бы, противостояния поэта власти от имени «народа», окном в историю русского деспотизма и способом придать высказыванию неофициальный, устный, фольклорный характер.<sup>11</sup> Одно из проявлений этого — «народные» обороты речи, в том числе диктуемые установкой на типовые черты персонажей и ситуаций (см. ниже о распределительных конструкциях).

Своей инвективой М. атакует Сталина и его подручных с открытым забралом. «Мы живем» никоим образом не держится эзоповской тактики, — в нем сказано все, что нужно, и потому нет оснований искать в его тексте тайнопись — изощренную шифровку имен (*Иосиф, Сталин, Джугашвили, Молотов...*), как это часто делается.<sup>12</sup>

Структура стихотворения сочетает логичность лирического развертывания с дерзкими стилевыми и сюжетными ходами, включая неожиданную концовку. Его строфика одновременно подхватывает традицию и обновляет ее в соответствии с глубинным решением. Текст пронизан повторами, контрастами, предвестиями и опирается на характерные для М. мотивы и метафорические ходы.

## 2. СЛОВО О СЛОВАХ И СЛОВЕСНЫЙ ПОСТУПОК

Начнем с метатекстуальности. Словесная деятельность «мы» предстает купированной (плохо слышной), количественно и качественно изуродованной (*полразговорца*), загнанной в подполье и потому ворчливо-мстительной (*припомнят*) и враждебно иносказательной (*о горце*).

Слова Сталина неприятны, но весомы (как пудовые гири, верны), а речи окружающих его *полулюдей* расчеловечены с помощью унижительных зоофонов (*мяучит*, черновое *кычет*). Сталин в своем надругательстве над языком выходит за пределы словаря (текст украшает «великолепный несуществующий глагол „бабачит“»<sup>13</sup>), а на следующем витке своего речеведения включает паралингвистический режим грубой жестикуляции (*тычет*). Последний его словесный акт (*указы*) перформативен в *высшей мере*.

Как персонаж стихотворения поэт принужден молчать, зато как автор и не думает сдерживаться. Поднявшись над идейной схваткой, он рад опуститься до оскорбительных *argumenta ad hominem*<sup>14</sup>. Сталин и его окружение, чей сакральный авторитет основан на программных обещаниях справедливости и всеобщего счастья (а именно таков подразумеваемый дискурсивный контекст стихотворения), не критикуются за те или иные пункты их партийной платформы (индустриализацию, коллективизацию, пятилетку в четыре года, социализм в одной отдельно взятой стране, борьбу с троцкизмом, правым и левым уклоном и т. п.<sup>15</sup>; недаром специфически идейное обвинение в *мужикоборстве* в окончательный вариант не вошло). В какой-либо «идейности» стихотворение им полностью отказывает. Они объявляются *сбродом* блатных, чем-то вообще бездуховным, сугубо телесным, зооморфным, уродами, нечистью, а если и людьми, то в лучшем случае дикарями. Это даже посильнее, чем «Собачье сердце» Булгакова, где священный «пролетариат» предстает в виде получеловека-полуживотного, но все-таки получает сюжетное право, сидя за общим столом, обсуждать переписку Энгельса с Каутским. Более того, у М. до уровня *полулюдей* низводится не рядовой «пролетарий», а Сталин со всей его партийной верхушкой.<sup>16</sup>

Речевой акт М. — полная смена формата в разговоре о советской власти. Его вопиющая с точки зрения литературных нравов риторика (опробованная уже в «Четвертой прозе»<sup>17</sup>) недаром вызвала протест и отмежевание Пастернака (сказавшего Н. Я. Мандельштам: «Как мог он написать эти стихи — ведь он еврей!»<sup>18</sup>). М. сметает идеологические карты со стола, чтобы прокричать: «Какие вы, к черту, вожди?!» (ср. в «Четвертой прозе»: «Какой я, к черту, писатель!»). Или даже: «Посмотрите, какие уроды правят нами и оскверняют наш язык».

Но при всей экстремальности этот жест остается в рамках литературы: уродство — приговор сугубо эстетический. Интересно, что в рассказе Фазиля Искандера «Летним днем» (1969) его герой, немецкий (а в эзоповском подтексте — советский) интеллектуал, отвечая на вопрос о книге Гитлера «Майн кампф» (запрещенной на территории РФ), объявляет бессмысленным ее содержательное обсуждение ввиду того, что она безнадежно плохо написана. Вспомним, кстати, знаменитые «стилистические разногласия» Андрея Синявского с советской властью.

Бесцеремонно подменяя принятый формат коммуникации своим собственным, М. как бы следует устной простонародной, часто обценной, практике (а русский народный голос — важнейший камертон «Мы живем») пресечения нежеланных речей бранными присловьями, часто сопровождающимся символическим или физическим насилием; ср.

- Ты мне не тычь, я тебе не Иван Кузьмич [в ответ на ты].
- Я нечаянно. — За нечаянно бьют отчаянно!
- Кто? — Дед Пихто! [вариант: — Х.. в пальто!].
- Почему? — По кочану, по кочерыжке [то есть по голове]!

При этом М. не только срывает ожидаемую идеологическую дискуссию, но и ставит Сталину и его окружению социальный и биологический диагноз в формате *de rebus natura*. И если зоотопика остается броской гиперболой, то взгляд на сталинский режим как на, по сути, мафиозный позднее возобладал в советологии.

### 3. ИНТЕРТЕКСТЫ

Богатство поэтической клавиатуры стихотворения не просто удостоверяет его высокий художественный статус, но и работает на воплощение его замысла, узаконивая — укореняя в культурной традиции — даже самые рискованные риторические ходы. Начнем с уже выявленных исследователями подтекстов.

**Былины.** Зловещий образ Сталина — вероятная дань драконоподобным супостатам Руси, какими они представлены, например, в былинах «Илья Муромец и Идолище в Киеве» и «Алеша и Тугарин в Киеве».<sup>19</sup>

**А. К. Толстой.** Метрика, строфика, стилистика и лексика баллады Толстого «Поток богатырь» — важнейший источник «русского голоса» в «Мы живем».<sup>20</sup> Релевантна баллада и в других отношениях — брани, зооморфности, зоофонии, подсчетов на глазок, половинчатости, некоммуникабельности и изблечения деспотизма (см. выделения полужирным шрифтом):

*Под собой уже резвых не чувствует ног;  
На полтысячи лет засыпает;  
«Шеромыжник, болван, неученый холоп! Чтоб тебя в турий рог искривило! Поросянок, теленок, свинья, эфиоп, Чертов сын, неумытое рыло! Кабы только не этот мой девичий стыд, Что иного словца мне сказать не велит, Я тебя, прощелыгу, нахала, И не так бы еще обругала!»;  
А кругом с топорами идут палачи — Его милость собираются тешить, Там кого-то рубить или вешать;  
«Что за хан на Руси своеволит?» <...> «То отец наш казнить нас изволит!»;  
Лет на триста еще засыпает;  
Но Поток из их слов ничего не поймет;  
Тут все подняли крик, словно дернул их бес <...> Меж собой вперерыв, наподобье галчат, Все об «общем» каком-то о «деле» кричат.*

Остраненная подача картин самовластия (а также и прогрессистской демагогии) глазами проспавшего полтысячи лет Потока помогает натурализовать шокирующее изображение сталинизма в «Мы живем»; местами стихотворение читается как сиквел баллады Толстого — эпизод с очередным пробуждением удивленного богатыря.

**Пушкин.** Богатым резервуаром зооморфной, бандитской («паханской») образности, а также словесных мотивов половинчатости, глагольной серийности и др. был для «Мы живем» «Сон Татьяны»<sup>21</sup>:

за столом Сидят чудовища кругом: Один в рогах с собачьей мордой, Другой с петушьей головой <...> а вот Полужуравль и полукот <...> Вот рак верхом на пауке, Вот череп на гусиной шее <...> Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, Людская молвь и конской топ!;

Он знак подаст — и все хлопочут; Он пьет — все пьют и все кричат; Он засмеется — все хохочут; Нахмурит брови — все молчат; Он там хозяин, это ясно <...> Смутилась шайка домовых;

И страшно ей; и торопливо Татьяна силится бежать: Нельзя никак; нетерпеливо Метаясь, хочет закричать: Не может <...> Копыты, хоботы кривые, Хвосты хохлатые, клыки, Усы, кровавы языки, Рога и пальцы костяные, Всё указывает на нее.

Добавим еще четыре пушкинских источника:

— «Ноё!», с карикатурой, отчасти фольклорной, на властителя (Александра I):

*Кочующий деспот;*

*«Вот бука, бука — русской царь!»;*

*Царь входит и вещает: <...> «И прусский и австрийский Я сшил себе мундир <...> я сыт, здоров и тучен; <...> Лаврову дам отставку, А Соца — в желтый дом; Закон постановлю на место вам Горголи, И людям я права людей, По царской милости моей, Отдам из доброй воли»;*

— «К бюсту завоевателя» — экфрасис портрета Александра I, в котором эпиграмматическое изобличение деспота держится «объективного» формата de reum natura:

*Напрасно видишь тут ошибку: Рука искусства навела На мрамор этих уст улыбку, А гнев на хладный лоск чела. Недаром лик сей двуязычен. Таков и был сей властелин: К противочувствиям привычен, В лице и в жизни арлекин;*

— эпиграмму на М. С. Воронцова — еще одну издевку над властителем, правда, рангом пониже, зато с приготившейся М. приставкой полу- (впрочем, вообще у него частой):

*Полу-милорд, полу-купец, Полу-мудрец, полу-невежда, Полу-подлец...;*

— элегию «Андрей Шенья», в которой казнимый поэт противостоит тирании, палачам, зверству:

*Завтра казнь, привычный пир народу;*

*«И самовластия бестрепетный ответ»;*

*«О горе! о безумный сон! Где вольность и закон? Над нами Единый властвует топор <...> Убийцу с палачами Избрали мы в цари. О ужас! о позор!»;*

*«Гордись и радуйся, поэт: Ты не поник главой послушной Перед позором наших лет; Ты презрел мощного злодея; <...> Твой бич настигнул их, казнил Сих палачей самодержавных; Твой стих свистал по их главам <...> Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый зверь, Моей главой играй теперь: Она в твоих когтях <...> Ты всё пигмей, пигмей ничтожный».*

**Лермонтов.** От Пушкина, всегда значимого для М., ниточки к «Мы живем» тянутся через уже названного Шенье и Лермонтова — автора «Смерти поэта»<sup>22</sup>. Если Пушкин примерял к себе творческую судьбу казненного за стихи Шенье, то Лермонтов оплакивал Пушкина, убитого придворной чернью, и делал это в духе «литературной злости» (формула М.), восходящей к тому же Шенье:

*Погиб поэт! — невольник чести — Пал, оклеветанный молвой;  
Вы, жадною толпой стоящие у трона, Свободы, Гения и Славы палачи! <...>  
Пред вами суд и правда — всё молчи!*

**Шенье.** Андре Шенье входил у М. в обойму особо ценных<sup>23</sup>, и гражданский пафос «Мы живем» во многом вдохновлен его знаменитыми предсмертными антиякобинскими «Ямбами». Сам Шенье присягал обличительной ямбической традиции Архилоха, то называя себя его *сыном*, то подписываясь *Гражданин Архилох Мاستигофор* (то есть Биченосец). Кластер мотивов и стратегий, роднящих «Мы живем» с «Ямбами» Шенье, внушительен, но не бросается глаза<sup>24</sup>, возможно, потому, что мандельштамовская филиппика предстает предельно сжатой, модернизированной и сниженной версией своего архаичного прототипа.<sup>25</sup>

В «Ямбах» М. находит: сочетание метатекстуальности с гражданственностью; протест против заглушения голоса правды; заострение собственного словесного оружия в ответ на палаческую риторику и практику режима; готовность пожертвовать жизнью ради торжества справедливости; картины кровавых казней; коллективные портреты вождей террора; изобличение их как монстров, зверья и шайки преступников; использование бранной лексики.

Первые же слова эпиграммы вторят зачину одного из «Ямбов»:

*On vit; on vit infâme. Eh bien ? il fallut l'être*<sup>26</sup> (букв.: **Мы/люди живем; живем** позорно. Что ж? Пришлось так жить [быть такими]), — вдобавок к лексическому совпадению налицо мотив «неприемлемого, но вынужденного образа жизни».

Шенье травмирован тем, что творится со Словом:

он не в силах слушать пафосные речи записного оратора, кстати, прозванного «Анакреоном гильотины» (*Oh! que ne puis-je ouïr Barère à la tribune, Gros de pathos et de douleurs!*), и других палачей — писак закона (*Ces bourreaux barbouilleurs de lois*, ср. сталинские указы у М.), тогда как речи критиков едва (*tout bas*) звучат, а крики жертв не доносятся до Бога (*et de tant de victimes Les cris ne montent point vers toi!*);

уподобляя себя и сограждан бляющим баранам на бойне, о судьбе которых не пожелает узнать никто (другие бараны, пастухи, собаки...), поэт смиряется с неизбежным забвением (*Quand au mouton bêlant la sombre boucherie Ouvre ses cavernes de mort, Pâtres, chiens et moutons, toute la bergerie Ne s'informe plus de son sort <...> J'ai le même destin <...> Accoutumons-nous à l'oubli*).

Предельно драматизируя ситуацию вынужденного молчания, Шенье прибегает к мотиву «казни, прерывающей речь» (у обоих поэтов он получит биографическое подтверждение; Шенье дает его в тексте, М. оставляет за рамкой):

лишь бедный поэт, плененный, на пороге смерти, вооружив свои стихи пламенными крыльями, передает неправедных судей адскому суду (*un pauvre poète <...> seul, captif, près de la mort, Attachant à ses vers des ailes enflammées <...> Dénonce aux juges infernaux Ces juges...*);

в ожидании очереди на эшафот поэт берется за лиру, понимая, что начатый стих не успеет зарифмоваться с предыдущим, ибо вестник смерти (палач) остановит рифму на его устах (*Au pied de l'échafaud j'essaye encor ma lyre. Peut-être est-ce bientôt mon tour <...> Avant que de ses deux moitiés Ce vers que je commence ait atteint la dernière <...> Le messenger de mort <...> Sur mes lèvres soudain va suspendre la rime*).

Лейтмотив «Ямбов» — казни, мучительство, вампирическое вкушение крови (ср. *казнь* — *малина* у М.):

Марат утоляет жажду кровью и преступлениями (*Nul n'aima tant le sang, n'eut soif de tant de crimes*); вожди террора — злодеи (*scélérats*), вампиры (*vampires*), они питаются резней и опьяняются кровью жертв (*De vol, de massacres nourris, Noirs ivrognes de sang*); бесчестный трибунал наедается, напивается и рыгает кровью подсудимых (*mange, boit, rote du sang*); а тысяча сограждан-баранов, как и я, будут поданы на стол народу-королю (*Mille autres moutons, comme moi <...> Seront servis au peuple-roi*).

Фигурируют в «Ямбах» и «железные» орудия террора:

дважды проходит топор, как бы вытягивающий жребий казнимого (*la hache nous tire au sort*) и выкликающий жертву по имени (*Quelle sera la proie Que la hache appelle aujourd'hui?*); упоминаются крюки, на которых подвешивают баранов (*Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire*; ср. *гури* и *подкову* у М.).

Но, как правило, «смертоносное железо» и другие метафорические орудия казни приберегаются поэтом для собственной карательной миссии (у М. подобное письмо — удел не поэта, а Сталина):

свой язык Шенье уподобляет горячему железу («*Sa langue est un fer chaud*»), его руки вооружены огнем и железом (*Le feu, le fer, arment mes mains*); поэт приветствует расправу с одним из вождей Конвента с помощью убийственного железа, то есть кинжала (*par un fer meurtrier*); к себе он обращается как к сыну Архилоха, призывая себя не опускать лук, карающий обман (*Fils d'Archiloque, fier André, Ne détends point ton arc, fléau de l'imposture*); в ход идут стрелы (враги почувствуют, *quels traits sont les miens*), дротики, преследующие беззаконие (их поэт мысленно оттачивает, бродя по городу: *J'erre, aiguisant ces dards persécuteurs du crime*); он считает делом чести высоко держать голову/лоб и речь, окунуть свое оружие в чернила и не умирать, не опустошив колчана и не поразив палачей (*Relève plus altiers son front et son langage <...> Dans l'encre et l'amertume une autre arme trempée <...> Mourir sans vider mon carquois! Sans percer <...> Ces bourreaux*); когда монстры Конвента будут проткнуты копьем, оно станет нечистым, смрадным как они сами (*la lance qui les perce Sort impure, infecte comme eux*).

Шенье дает коллективный портрет вождей террора, называя их по именам (которые мы опустим, тем более что М. в этом за ним не следует), применяя ядовитые перифразы и изобличая их неизменно гнусное поведение

в виде серий однородных глаголов в наст. вр. Проходит и образ главаря разбойной банды.

Они — приказчики разбоя, ужасный ареопаг воров и убийц, извращенная банда (*ces porte-plumets, ces commis de carnage <...> horrible aréopage De voleurs et de meurtriers <...> leur bande perverse* — ср. *сброд вождей* у М.); они же — порочная шайка (*horde impure*).

Прообраз мандельштамовских строк о *вождях* являют две длинные глагольные серии, венчаемые явлением Главного: *On y chante; on y joue; on y lève des jupes; On y fait chansons et bons mots; L'un pousse <...> Un ballon tout gonflé de vent <...> L'autre court; l'autre saute; et braillent, boivent, rient Politiqueurs et raisonneurs; <...> Des juges-tigres, nos seigneurs, Le pourvoyeur paraît. Quelle sera la proie <...> aujourd'hui?* (букв.: Там поют, там играют, там задирают юбки, там сочиняют песни и остроуты; один надувает шар [пустого красноречия]; тот бежит; тот прыгает; кричат, пьют, смеются политики и болтуны; появляется поставщик очередных жертв для наших господ судей-тигров).

Шенье обрушивает на вождей террора каскад обличений в духе высокой ораторской традиции XVIII в., клеймя их как отвратительных мифических и реальных зверей, бандитов, монстров, и впрямую призывает безжалостно искоренять этих ядовитых гадов (*Extirper sans pitié ces bêtes vénéneuses*; М. дает желательность расправы лишь намеками, см. ниже):

упоминаются черные питоны и болотные гидры (*les noirs Pythones et les Hydres fangeuses*); подлые негодяи, чудовища, бесстыдники, вампиры (*les vils scélérats! les monstres, les infâmes! <...> ô vampires*); кладбищенские черви, пожирающие порабошенную Францию (*Ces vers cadavéreux de la France asservie, Égorgée!*), и т. д.

В программном метапоэтическом обращении к мастерам пера Шенье призывает их не опускаться до присущей сторонникам террора низкой брани — слов *подонок, негодяй, грязный неуч (pied-plat, gredin, cuistre et d'autres taudissons)*, не осквернять этим свои божественные уста (*lèvres divines*), не перенимать язык палачей (*Ces gens n'ont point votre langage, N'apprenez point le leur*). Однако в других ямбах Шенье поступает вопреки собственному завету и позволяет себе ругательства типа *imbécile, sot* (кретин, глупец) и т. п. Вдохновляясь его примером, М. даст себе полную волю.

Дело доходит и до откровенной непристойности. По-дантовски вообразив муки, ожидающие еще живых якобинцев в Аду, Шенье приговаривает их к лизанию задницы убитого Марата (*Lécher le cul du bon Marat*). Не отсюда ли *жопа грузина* в одном из вариантов «Мы живем»?

За строками о Марате идет емкий сарказм, ставящий буквализацию идиомы (*que la terre soit légère*) на службу жестокому издевательству над мысленно поверженными врагами:

поэт желает, чтобы земля была им пухом, и тогда их братья-бульдоги легко отроют и разорвут их трупы (*Que la tombe sur vous <...> Soit légère <...>! Pour qu'avec moins d'effort, par les dogues vos frères, Vos cadavres soient déchirés*; о сходных буквализациях фразеологизмов у М. см. ниже, а здесь напомним вариант «Мы живем», где у Сталина *на дворе и собаки жирны*).

**Маяковский.** Постоянное сравнение Слова с оружием, будь то в руках палачей или поэта, вызывает в памяти метафорику Маяковского — типа *И песня / и стих — / это бомба и знамя*. Наследовал ли он в этом именно Шенье или общей авангардисткой поэтике насилия — отдельный вопрос. Но ясно, что для М. поэтическая апологетика палаческого режима была естественной мишенью в стихах, посвященных отстаиванию Слова, изобличению насилия и яростной словесной и экзистенциальной контратаке. Приведем два характерных метапоэтических фрагмента из стихов Маяковского, которые могли послужить антипретекстом к «Мы живем»:

*Я хочу, / чтоб над мыслью / времен комиссар // с приказанием нависал. // <...>  
Я хочу / чтоб в конце работы / завком // запирали мои губы / замком. // Я хочу, /  
чтоб к штыку / приравняли перо. // С чугуном чтоб / и с выделкой стали // о работе  
стихов, / от Политбюро, // чтобы делал / доклады Сталин («Домой!», 1925);*

*Но я / себя / смирял, / становясь // на горло / собственной песне. // <...> В кур-  
ганах книг, / похоронивших стих, // железки строк случайно обнаруживая, // вы /  
с уважением / ощупывайте их, // как старое, / но грозное оружие. // <...> Стихи  
стоят / свинцово-тяжело... («Во весь голос», 1930).*

В «Домой!» кластер мотивов, общих с «Мы живем», особенно богат. Тут и ограничение свободы слова (у Маяковского — добровольное, у М. — подневольное); и приравнивание стихов/речи к оружию; и «железная» образность; и мотив высшей авторитетности сталинских текстов (*доклады*, ср. *за указом указ*); и подача Сталина на фоне и во главе Политбюро. И не в последнюю очередь — метрическая переключка: у М. — 4/3-стопный анапест ММЖЖ, у Маяковского — 4/3-иктный дольник с вкраплением правильных анапестических строк (*Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо*) и нерегулярными, то смежными, то чередующимися мужскими и женскими окончаниями.

**Бальмонт.** Из других современников на «Мы живем» мог повлиять Константин Бальмонт — автор стихотворения «Бедлам наших дней», в котором серией глаголов мн. ч. наст. вр. и повтором местоименных подлежащих *кто* задается тема хаотичной деятельности как приметы поголовного сумасшествия:

<эпиграф> *Delirant, vociferantur, rident, plorant, ejulant, praelongam aggerunt linguam, obscena loquuntur...* (Врач, об одержимых Лудунскими дьяволами);

<текст, открывающийся переводом эпиграфа> *Безумствуют, кричат, смеются, Хохочут, бешено рыдают, Предлинным языком болтают, Слов не жалуют, речи льются Многоглагольно, и нестройно, Бесстыдно, пошло, непристойно.*

*Внимают тем, кто всех глупее, Кто долог в болтовне тягучей, Кто, человеком быть не смея, Но тварью быть с зверьми умея <...> И речью нудною, скрипучей Под этот стяг собирает стадо, Где каждый с каждым может спорить, Кто всех животней мутью взгляда, Кто лучше сможет свет позорить.*

На этом фоне мандельштамовское *Кто свистит* и т. д. вплоть до *тычет* прочитывается не только как пир нечисти, но и как разгул полуживотного безумия.

**Чуковский.** Вероятным подтекстом к *тараканьим усищам/глазищам* считается<sup>27</sup> портрет заглавного героя «Тараканища» (1923), где действие разрывается целиком в животном царстве.

*Вдруг из подворотни Страшный великан, Рыжий и усатый Та-ра-кан! Таракан, Таракан, Тараканище!*

*Он рычит, и кричит, И усами шевелит: «Погодите, не спешите, Я вас мигом проглочу!» <...> (в одном из вариантов, придуманных студийцами Чуковского, таракан был *С длинными усами, Страшными глазами*) <...>*

*Вот и стал Таракан победителем, И лесов и полей повелителем. Покорилися звери усатому (Чтоб ему провалиться, проклятому!).*

Тут и таракан — самозванец на вершине властной пирамиды, и усы, и глаза, и увеличительный суффикс *-ищ-* (в морфологическую вязь сказки вовлекаются и другие аналогичные суффиксы, ср. *комарики на... шарике, усача, детушек, медвежонка, волчонка, слоненка, Таракашечка, козявочка-букашечка, зубастые, клыкастые, малявочки, козявочки, кусточка, лесочка*). Известно, что образ Тараканища иногда воспринимался как эзоповский намек на Сталина, а Чуковский опасно противился такой интерпретации.

#### 4. ФРАЗЕОЛОГИЯ

К интертекстуальности в широком смысле можно отнести и работу поэта с готовой образностью, представленной во фразеологическом слое языка — идиомах, пословицах, поговорках, загадках и т. д. — и придающей голосу М. столь нужные «народность», «русскость», «свойскость», «неформальность». На 16 строк стихотворения приходится по меньшей мере пять фразеологизмов<sup>28</sup>, три из которых уже рассматривались мандельштамоведом<sup>29</sup>, но не всегда в связи со смысловой доминантой текста.

Мысль, что фразеология — особый интертекст, может показаться неожиданной, ведь это еще один ресурс родного языка. Но, во-первых, пословицы и поговорки — своего рода художественные мини-произведения, совокупно образующие особый текстуальный слой языка/речи. Во-вторых, будучи набором готовых мемов, они сходны с цитатным фондом культуры: в каком-то смысле безразлично, цитировать ли гамлетовское *Быть или не быть: вот в чем вопрос* или пословичное *Жизнь прожить — не поле перейти*. В-третьих, сознательная установка русских авторов (в частности, Андрея Белого и Набокова) на пристальное изучение фразеологических словарей — и, прежде всего, Даля — в поисках подлинно народного Слова ставит такие словари в один ряд с книгами из «списка обязательной литературы» — типовыми ориентирами интертекстуальной работы: Библией, «Илиадой», «Гамлетом», «Божественной комедией»...<sup>30</sup>

Возьмем первую строчку стихотворения, казалось бы, прозрачную. Речь сразу заходит о жизни (*живем*) и ущербной коммуникации (мы не чуем, нас не слышат) и ведется окольным путем — игры с подтекстами. Один из них — литературный: строчка *Под собой уже резвых не чувствует ног* из баллады о неутомимом в танце богатыре. Другой — народная пословица (на которую опирается уже Толстой), в исходной форме звучащая: *бежать, не чувствуя под собой ног*, и привносящая нужное М. «бегство с перепугу».

*Ноги*, звено, лексически пропущенное в 1-й строке, актуализуются далее в слове *шагов* (и в последующей разработке мотива ног, о чем ниже). Тем

самым в зачин стихотворения подспудно вносится тема страха, вскоре подкрепляемая еще одной фраземой. *Пудовые гири* не только манифестируют давящую непререкаемость сталинского слова, но и — через идиому *Ноги как пудовые гири* — подразумевают неспособность бежать, разумеется, от страха (вспомним обездвиженную страхом Татьяну).<sup>31</sup>

Типично мандельштамовская техника, совмещающая отсылку к классическому претексту с опорой на родную фразеологию ради нюансированного воплощения центральной темы стихотворения!

## 5. ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ

По ходу действия жизнь переплетается со словом, слово с делом/телом, а затем и со смертью. Сюжет движется от «мы» — к «он» — затем к «они» — потом к «все вместе» — и опять к «он». Сначала лирическое «мы» страдает от «недостатка» — слышимости, контакта друг с другом и со страной. «Он», напротив, наделен «тяжелым избытком» — телесности, весомости речей, политической центральности (Кремль, свита). «Они» продолжают, при всей своей ущербности, аккумуляцию коммуникативной энергии — свистом, мяуканьем и проч. Вершиной шабаша становятся словесные и физические действия главаря — бесчеловечные, смертоносные и, подразумевается, отнимающие у «мы» слово и жизнь. Но контрапунктом к этой фабуле звучит все более «сильное» речеведение закадрового лирического «я»: вольное, некорректное, издевательское. Финал, хотя и посвященный «избытку» хозяина, просветляется символическим освобождением «мы» от бывшего «недостатка»: с одной стороны, *казнь, малина, широкая грудь*, с другой — поэт, доживший до конца текста и весело дразнящий тирана.

Работает властная вертикаль и нарастает — словесно и фабульно — расчленение тела на органы. При этом выдерживается художественное согласование героев (жертв) и антигероев (палачей), в частности, на словесном уровне — по принципу *неправдой искривлен мой рот*. Под влиянием *полулюдей* и *наши речи* окрашиваются в похабные тона (*полразговорца*)<sup>32</sup>, а сознательная деятельность лирического «мы» приобретает животные черты (*не чуя*). За кадром же все время слышится прагматический мотив осознанной самоубийственности подобных речей; но если отбирают Слово, то чего стоит такая жизнь?

Излагается этот сюжет строго в настоящем времени — но не повествовательного развертывания привязанных ко времени событий, а узуальной констатации постоянных свойств персонажей в духе *de regum natura*. В том же направлении действует применение распределительных конструкций (с трехкратным *кто* и четырехкратным *кому*), несущих смысл «каждому — свое»; ср.

поговорки типа *Кому чин, кому блин, а кому и клин*;  
 сходные обороты в поэзии, например: *Кто жнет, кто вяжет сноп, кто подбирает класы...* (И. И. Дмитриев, «Послание к Н. М. Карамзину»);  
 и детскую игру со сходным текстовым сопровождением: *Сорока-ворона Кашу варила <...> Деток кормила. Этому дала, Этому дала, Этому дала, Этому дала, А этому не дала...*

Не менее изысканна и стиховая структура. 16 анапестических строк графически разделены на два восьмистишия, но, по сути, это четыре четверостишия, каждое из которых состоит из пары двустиший (со смежной — «народной» — рифмовкой). Нечетные двустишия — длинные (4-стопные с мужскими окончаниями), а четные — короткие (3-стопные с женскими). В первом восьмистишии оба нечетных двустишия зарифмованы одинаково (на *-ны*), создавая эффект угрюмой монотонности, а во втором восьмистишии этого нет: строфика как бы приходит в движение. В результате кульминационные строки 13—14 зазвучат разяще по-новому.

Нечетные и четные двустишия различаются не только длиной, но и эмоциональной окраской. Первые — мрачно-торжественны, вторые вносят элемент шутовства. В финальном двустишии эта интонационная облегченность помогает натурализовать то просветление, которым завершается словесная партитура «Мы живем».

К тому же в каждом восьмистишии большинство строк утяжелены «лишними», сверхсхемными (полу)ударениями. Но концовки обеих половин стихотворения (строки 7—8 и 16) ритмически правильны — то есть звучат проще и «слабее», вопреки общей тенденции двигаться от тяжести к легкости.

## 6. ПОСТРОЧНЫЙ КОММЕНТАРИЙ

**Строки 1—2** мрачно-торжественны (подобно метрически сходной знаменитой строке *Мне на плечи кидается век-волкодав*). Они как бы выворачивают наизнанку нечто типовое советское вроде *Мы поем на широких просторах страны* (через два-три года оно примет иконическую форму *Широка страна моя родная*). Иронично звучит уже само квазисоветское *мы, наши*, немедленно подрываемое отрицанием всенародной общности (*не чуя, не слышны*). Задается тема жизни в ее хрупкой связи со словом и под сурдинку вводится мотив животности. Подспудно проходит образ «ног» (о нем см. п. 4).

**Строки 3—4** — короткое, ерническое двустишие. На *наши речи* набрасывается (*полулюдьми*, которые появятся позже) блатная тень словечка *полразговорца*, дважды (приставкой и суффиксом) испорченного слова *разговор* (об интертекстуальных источниках приставки *пол(у)* — см. п. 3). Противостояние «мы» vs. «он(и)» непосредственно задается глаголом *припомнят*, употребленным с аграмматичным сдвигом: он совмещает простое вспоминание/упоминание (*припомнить кого*) с мысленным взятием на заметку для будущей мести (*припомнить кому что*).

Оборот *кремлевский горец* не просто иносказателен, но и выражает точку зрения «мы», одновременно боящихся назвать Сталина по имени и дающих ему презрительную кличку (ср. далее этноним *осетин*).<sup>33</sup> Этот шовинистический выпад подразумевает, что наш Кремль, а там и наш русский язык (метафорически приравненные в эссе «О природе слова») испоганены варварами, *татарвой*, нацменами (ср. образы татар/турок, попирающих православные храмы, в «Андрее Рублеве» и «Цвете граната»).

**Строка 5.** Портрет Сталина сочетает мощный избыток с негативно поданной материальностью/телесностью и фрагментацией тела. *Пальцы* пока что

не приходят в движение. *Черви* не только отвратительны, но и по-державински, а также вослед Шенье, предвещают смерть. *Толстые* и *жирны* — почти тавтология (в лубке уместная); впрочем, от толщины к жиру «избыточность» нарастает, а слово *жирны* в соседстве с *червями* намечает и тему (маслянистого) блеска. Телесность толстых/жирных пальцев предвещает магические превращения слов в дела.

**Строка 6.** Здесь *слова* уже материализованы в виде *пудовых гирь*, которые *верны*, чем вводятся мотивы «железа» и «силы/адекватности слов» (в духе зачарованности *тяжестью недоброй*). Примечательна грубая приблизительность этих гирь (пудами точно не отмеришь)<sup>34</sup> и их русская архаичность (в 1918 г. Ленин отменил пуды и ввел международную систему мер и весов).

**Строки 7—8** — ернические, даже веселые, на легкой ритмической ноте замыкающие первое восьмистишие. Тут и смех, и сияние (ирония по поводу света, изливаемого Сталиным на всю страну). Продолжается сегментация тела: на *глазища* (с проступающими из-за них *ушищами*<sup>35</sup>, и прямо представленными в одном из вариантов) и *голенища*, то есть ноги, в действие пока, как и *пальцы*, не пускаемые. Тему «отвратительной расчеловеченности», заданную *жирными червями*, подхватывает сравнение с тараканом, теперь уже применительно к глазам/усам, то есть лицу антигероя. Проходящий дважды, причем под рифмой, увеличительный суффикс *-ищ-* проецирует тему «избытка» в сферу морфологии.

**Строки 9—10** включают Сталина в коллективный портрет *вождей*, тоже сфокусированный на их «природе». Они противопоставляются Сталину как жалкие, подчиненные, наполовину зооморфные: *сброд*, *тонкошеих*, *полу-*, *услуги* (слышатся *слуги*). То, что Сталин ими *играет*, не только подчеркивает его главенство, но и впервые отдает должное его творческому заряду.

**Строки 11—12** — ерническое осмеяние звериных/инфантильных речей этого *сброта* и командной роли блатного «хозяина» (с опорой на Онегина как предводителя нечисти). Нагнетанием однотипных звуковых глаголов наст. вр. ед. ч. создается какофоническое крещендо, заглушающее *наши речи*, но и знаменующее риторическое превосходство поэта над его персонажами. После грозно-нечленораздельного *бабачит* Сталин переходит к физической расправе, причем «власть слова» реализуется с помощью каламбура: *тычет* — это и обращение на «ты», и тыканье пальцем<sup>36</sup>; *пальцы*, наконец, идут в ход.

В строке 11 для управления серией характерологических глаголов привлекается распределительная местоименная конструкция с *кто*: каждый из вождей изъясняется своим особым, только ему свойственным способом, чем очерчивается «нормальная» — в действительности абсурдная — картина их поведения.

**Строки 13—14.** Здесь действие определенно переходит на «всех». Своей железностью *подкова*<sup>37</sup> наследует *пудовым гирям*; заодно в подтексте опять проходит мотив ног; а образ верховой езды аукается *с горцем*.

*Подкова* в сочетании с *дарит* коннотирует «судьбу» (*подкова на счастье*) и, конкретнее, оберег над входом в дом (вспомним, кстати, о нежеланном вторжении *горца* в Кремль). Эта тема иронически развивается каламбурной игрой глагола *дарить* с его однокоренным «монархическим» синонимом

*даровать*, управляющим такими существительными, как *вольности, права, законы* (ср. пушкинское «Noël»); вариант *кует*, напротив, активизирует «пролетарские» обертоны. Строка 13 благодаря народной, пословично-суеверной ауре подковы и архаизму *дарит* подтягивает русскому голосу «Мы живем». Не исключена и опора *подковы* на другой фразеологический слой языка — официально-партийный; ср. максимы о том, что несознательные элементы должны *перековываться*, становиться идеологически *подкованными*. В целом сталинский подарок оборачивается насильственным стеснением свободы.

*За указом указ Кому в пах* и т. д. Словесная деятельность хозяина достигает магического максимума. *Указы*, будучи перформативами уже и в юридическом смысле, здесь ранят, калечат и убивают немедленно. Этот роковой скачок передан эллиптической скорописью: между словом и делом — всего лишь строкораздел. Одновременно глагол *дарит* получает энергичное (но грамматически сомнительное) управление конструкцией *в + вин. пад.*

Удар *в пах* активизирует *голеница* (то есть ноги в сапогах). *В лоб* идиоматически подразумевает *пулю*. *Бровь* и *глаз* (напоминающие о *глазищах*) тоже оригинально работают с фразеологией: поговорка *не в бровь, а в глаз* как таковая означает высокую степень точности слов (которые у Сталина *верны*), но в данном контексте переводится в план реальных увечий.

Попутно развивается тема расчленения тела (*пах, лоб, бровь, глаз*), но теперь это органы не хозяина (как ранее *пальцы, глазища/усища, ноги/голеница*), а его жертв, и не в именительном падеже субъекта, а в винительном объекта.

Массовость репрессий нарастает от трехчленной распределительной конструкции *кто — кто — кто*, в именительном деятеля, к четырехчленной *кому — кому — кому — кому*, в дательном адресата действия. Кстати, 14-я строка — не только полноударная, но и с регулярными сверхсхемными ударениями (на четырех *кому*). Так как названия органов односложны, а *кому* — всего лишь двусложно (в стихотворении много трех- и четырехсложных слов, есть даже пятисложное *полразговорца*), строка звучит как ритмичная серия коротких ударов. А в соседстве с *дарит* оборот *за указом указ* прочитывается как *за ударом удар*,<sup>38</sup> подспудно оправдывая конструкцию с *в + вин. пад.*: не *указ во что*, а *удар во что*.

**Строка 15.** Оборот *что ни казнь* суммирует и подытоживает достигнутую в двух предыдущих строках множественность (два *указа* — четыре *кому* — одна собирательная *казнь*), доводя ее до максимума (*что ни* — квантор всеобщности). При этом *казнь у (него)* анаграммирует *указ*. В то же время по мандельштамовскому принципу просвечивающей паронимии<sup>39</sup> за *казнью* слышится *жизнь*. Тем более что словосочетание *казнь — малина*, само по себе нескладное, опирается на пословицу *Не жизнь, а малина*.<sup>40</sup> Эта *малина* каламбурно сочетает мотив блатной шайки с образом пахана, лакомящегося чужими жизнями, — в согласии с установкой четных двустушии на ерническую веселость.

**Строка 16,** вызывающая нарекания специалистов, вроде бы не вписывается в лирический сюжет стихотворения — ничего к нему не добавляет и никак его не замыкает. Ожидалось бы что-то вроде \**Тяжела же ты, длань*

*властелина!* Более того, нападки на нацменьшинства (на *горца*, а теперь на *осетина*) идеологически непристойны. Почему же поэт их себе позволяет? Ну, скажем, в порядке очередного вызова политическому декоруму. Но почему тогда такая неубедительная концовка?

Если учесть, что «Мы живем» — последовательность хулильных жестов, то в этой строке можно увидеть избыточное, почти бессмысленное махание кулаками после драки. Поэт как бы уже все сказал и теперь кричит вдогонку убегающему врагу еще что-то обидное, пусть не очень изобретательное. Действительно, *широкая грудь* никаким зловещим/оскорбительным смыслом не нагружена и звучит/смотрится скорее симпатично.

Есть мнение, что «лучше выполняет концовочную роль неавторизованный непристойный вариант *И широкая жопа грузина*»<sup>41</sup>, то есть словесный авторский удар ниже пояса — крутая «обратка» в ответ на сталинское *в пах*. Однако «Мы живем» не просто хула, но и символический акт освобождения от сталинского ига. И этот бунт финальная строка доводит чуть ли не до абсурда, демонстрируя шутовское пренебрежение и к собственно поэтической дисциплине; М., можно сказать, отрывается по полной. Заодно приговора деление четверостиший на суровые первые половины и игривые вторые. В заключение поэт как бы говорит: «Не страшно!»

Заметим, что капризные модернистские «взбрыки» в концовках стихотворений — вполне в стиле М. (кумиром которого был *наглый ангел и школьник ворующий*, висельник Франсуа Вийон). Таким зигзагом кончаются как искрометное «Я пью за военные астры...», так и гротескное «Сохрани мою речь навсегда...» (где поэт выказывает готовность и к отнюдь не прошенным властью услугам, например, поставке *топорищ* для казней).<sup>42</sup>

## 7. ПРАГМАТИКА

От структурных совершенств вернемся к стихотворению как поступку и его реальным последствиям. Заглавием нашей статьи мы как бы подключились к телефонному разговору Сталина с Пастернаком, затруднившимся ответить на вопрос, *мастер* ли его товарищ по цеху. Сам М. впоследствии прокомментировал эту заминку следующим образом:

Он [Пастернак] совершенно прав, что дело не в мастерстве... Почему Сталин так боится «мастерства»? Это у него вроде суеверия. Думает, что мы можем нашаманить... <...> А стихи, верно, произвели впечатление, если он так раструбил про пересмотр...<sup>43</sup>

Что тут важно? Слова *мастер*, *мастерство* в обычном, в частности, традиционном акмеистическом — антисимволистском мандельштамовском — употреблении относятся к профессиональной, технической (от др.-греч. τέχνη — «искусство, ремесло») стороне творчества. А в вопросе Сталина, великого мастера прагматики, *гения поступка* (Пастернак), М. угадывает иное — прагматическое, магическое — понимание творчества и, соответственно, суеверный страх перед ним. Парадокс в том, что своей эпиграммой М. как раз и переходит от «чистой» — медитативной, констативной — лирики

к перформативной поэтической ворожке, проклятьям, заклинаниям, *шаманству*. То есть меняет привычную — и для него программную — роль «смысловика» на ранее порицавшееся им символистское амплуа поэта-мага, наследуя тем самым неизбежной отечественной традиции: *Поэт в России больше, чем поэт* (Евтушенко).<sup>44</sup>

Такая перекалфикация, в сущности, диктовалась положением дел, припечатанным в крылатой шутке Карла Радека: «Трудно со Сталиным полемизировать: ты ему сноску, а он тебе — ссылку». Поэту не оставалось ничего иного, как прибегнуть к ответной прагматике — хулительной магии, в частности, к *argumenta ad hominem*. Эту тактику М. облюбовал еще в «Слове и культуре»:

Социальные различия и классовые противоположности бледнеют перед разделением ныне людей на **друзей и врагов слова**. Подлинно агнцы и **козлища**. Я чувствую почти **физически нечистый козлий дух**, идущий от **врагов слова**. Здесь вполне уместен **аргумент**, приходящий последним при всяком серьезном разногласии: **мой противник дурно пахнет**.

В «Мы живем» М. не только всю расписывает прагматическую мощь Сталина, но и, парируя, обращает ее против него, призывая читателя *припомнить* Сталину его грехи. Таков текст в целом, но особенно — его самые вызывающие вольности:

— именование Сталина *горцем*, читай: нецивилизованным носителем племенной этики, склонным к насилию, суевериям, колдовству и потому подлежащим военному подавлению и окультуриванию (в духе имперского ориентализма);

— сравнение с тараканом, еще одним видом инородного существа, вторгающегося в «наше» жизненное пространство: читателю подсказывается желание раздавить гадину;

— эпитет *тонкошеих*, аналогичным образом приглашающий то ли повесить их обладателей, то ли свернуть им шею.

Итак, поэт ответил магией слова на магию власти, в частности словесную. Как же дальше развивалось это противоборство?

Полагая, что эпиграмма произвела впечатление на Сталина, М. поздравлял себя с успехом в своей новой роли.<sup>45</sup> Правда, успех ни в коей мере не был полным. Поэт отделался сравнительно легко: его было решено «изолировать, но сохранить»; однако выполнить свою программу-максимум<sup>46</sup> ему не удалось. Комсомольцы его эпиграмму на улицах не запели, народ о ней не узнал, ее считанные слушатели от нее открещивались, а главное — желанного магического воздействия она не возымела.

В принципе такие стихи должны морально уничтожить тирана, делегитимизировать его, лишать власти, а то и жизни. К этому стремились древнеирландские поэты-филиды, выступавшие в хулительном жанре *глэм дикинн* (*glamm dicinn*). Лицо короля, подвергнувшегося поэтическому поношению, тотчас покрывалось волдырями, делая его физически неполноценным и потому подлежащим смещению; в оптимальном случае его постигала немедленная смерть.<sup>47</sup>

Жанр убийственной филиппики практиковался еще в ряде литературных традиций (в частности греческой, скандинавской и арабо-персидской)<sup>48</sup>, но здесь особенно релевантен Архилох — ролевая модель для Шенье.<sup>49</sup> В первом же стихотворении «Ямбов» Шенье объявляет себя последователем его воинственной и смертоносной Музы, вспоминая легенду о том, как Архилох обратился к Ликамбу, в последний момент отменившему свадьбу поэта с одной из трех своих дочерей, столь оскорбительные стихи, что от стыда все семейство тут же покончило с собой. Но Шенье отводит себе более благородную роль: его мишени — не личные враги, а тираны, попирающие Родину. Практически ли, мистически ли, но свое действие «Ямбы» оказали (хотя и увидели свет лишь четверть века спустя): через два дня после казни их автора якобинская диктатура пала, и на эшафот взошел Робеспьер.

Такого результата мандельштамовская инвектива не произвела. Впрочем, М. считал, что, получив обличительные стихи Поэта и отдав должное его мастерству/ шаманству, Царь не ответил казнью и даже смягчил приговор. Однако, согласно недавним разысканиям<sup>50</sup>, текст эпитаграммы, по всей вероятности, был от Сталина скрыт, и эта внутренняя, лубяноско-кремлевская цензура на несколько лет отсрочила гибель М. Поэтическая бомба не разорвалась, а послужила ее создателю неожиданным оберегом, хотя бы так реализовав свой подрывной шаманский потенциал.

Слово поэта не было ни услышано за десять шагов его всемогущим адресатом, ни учяно страной в течение еще многих десятилетий. Но в конце концов письмо в бутылке дошло до потомства и сделалось поэтическим хитом. Его поют нынешние комсомольцы — за рокером рэпер — и методично исследует могучее племя мандельштамоведов, вгрызающихся кто в текст, кто в подтекст, кто в семантику, кто в прагматику.

## ЛИТЕРАТУРА

- Багратион-Мухрели И. Л.* Кавказский подтекст диалога с вождем Мандельштама. Истоки концепта «кремлевский горец» // Сибирский филологический журнал. 2015. № 1. С. 51—60.
- Богатырева С. И.* Серебряный век в нашем доме. М., 2019.
- Видгоф Леонид.* «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М., 2012.
- Видгоф Леонид.* Осип Мандельштам: от «симпатий к троцкизму» до «ненависти к фашизму». О стихотворении «Мы живем, под собою не чуя страны...» // Colta.ru. 19. 05. 2020(a).
- Видгоф Леонид.* Дополнения к сказанному. В рифму: «широкая грудина» и «широкая грудь осетина», и другие наблюдения // Литература. 2020(b). № 163.
- Гаспаров М. Л.* Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // *Он же.* Избранные статьи. М., 1995. С. 327—370.
- Герштейн Эмма.* Мемуары. СПб., 1998.
- Городецкий Л. Р.* Пульса ди-нура Осипа Мандельштама: последний террорист БО. М., 2018.
- Жолковский А. К.* «Я пью за военные астры...»: поэтический автопортрет Мандельштама // *Он же.* Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 60—82.
- Жолковский А. К.* Скромное обаяние русской сказки № 421, или Власть слова // *Он же.* Очные ставки с властителем. М., 2011. С. 17—32.
- Жолковский А. К.* Сохрани мою речь, — и я приму тебя как упряжь, или Мандельштам и Пастернак в 1931 году // *Он же.* Поэтика за чайным столом. М., 2014. С. 242—255.
- Кушнер Александр.* «Это не литературный факт, а самоубийство» // Новый мир. 2005. № 7. С. 132—145.
- Лахути Д. Г.* Вдумываясь в текст. М., 2015.
- Лейбов Роман.* О «Мы живем, под собою не чуя страны...» Осипа Мандельштама // Большой город. 2011. № 22 (288). С. 34—35.

- Мандельштам Надежда.* Воспоминания / Подг. текста Ю. Фрейдина. М., 1999.
- Мандельштам Осип.* Стихотворения. Проза / Сост. М. Л. Гаспаров. М.; Харьков, 2001.
- Михайлова Т. А.* Апология поэта: Волдыри позора и Атирне Настырный // Германистика. Скандинавистика. Историческая поэтика / Под ред. Е. М. Чекалиной и др. М., 2008. С. 225—241.
- Морев Глеб.* Еще раз о Сталине и Мандельштаме: Вокруг Спецсообщения зампреда ОГПУ Агранова // Colta.ru. 13.12.2019.
- Мусатов В. В.* О фольклорном подтексте сталинской темы в воронежских стихах Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта / Сост. М. З. Воробьева и др. М., 2001. С. 155—161.
- Панова Л. Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.
- Панова Лада.* Живая поэзия слова-предмета: о мандельштамовском инварианте «de regum natura» // Wiener Slavistischer Almanach. 2014. No 74. S. 147—183.
- Пастернак Е. В., Пастернак Е. Б.* Координаты лирического пространства // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 44—51.
- Ронен Омри.* О «русском голосе» Осипа Мандельштама // *Он же.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002 (1994). С. 63—64.
- Семинар.* Веб-семинар «Сильные тексты» с обсуждением «Мы живем, под собою не чуя страны...» Осипа Мандельштама. 19. 05. 2020 (<https://polit.ru/article/2020/05/13/mandelshtam/>).
- Сурат Ирина.* «Я говорю за всех...»: К истории антисталинской инвективы Осипа Мандельштама // Знамя. 2017. № 11. С. 199—206.
- Тоддес Е. А.* Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста) // *Он же.* Избранные труды. М., 2019 (1994). С. 413—430.
- Успенский Борис.* Анатомия метафоры у Мандельштама // НЛО. № 7. 1994. С. 140—162.
- Успенский Павел, Файнберг Вероника.* К русской речи: Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама. М., 2020.
- Чуковский К. И.* Смутные воспоминания об Иннокентии Анненском // Иннокентий Анненский глазами современников / Сост. Л. Г. Кихней и др. СПб., 2011. С. 311—314.
- Cavanagh Clare.* The Death of the Book à la Russe: The Acmeists under Stalin // *Она же.* Lyric Poetry and Modern Politics: Russia, Poland, and the West. New Haven; London, 2009. P. 109—119.
- Chénier André.* Yambes // *Он же.* Œuvres poétiques / Texte établi par Louis Moland. Garnier, 1889. P. 287—304 ([https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres\\_poétiques\\_de\\_Chénier/Moland,\\_1889/Yambes](https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_poétiques_de_Chénier/Moland,_1889/Yambes)).
- Dutli Ralph.* Ossip Mandelstam: «Als riefte man mich bei meinem Namen»: Dialog mit Frankreich: Ein Essay über Dichtung und Kultur. Zürich, 1985.
- Loseff Lev.* On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. München, 1984.
- Napolitano Pina.* Osip Mandel'stam: i Quaderni di Mosca. Firenze, 2017.

Настоящая статья — расширенный и дополненный академический вариант недавней заметки на сайте Colta.ru (1. 06. 2020). За обсуждение и подсказки авторы признательны Михаилу Безродному, Л. М. Видгофу, Ральфу Дутли, Н. Л. Елисееву, Роману Лейбову, В. А. Мильчиной, Г. А. Мореву, И. А. Пильщикову, П. Ф. Успенскому и Ю. Л. Фрейдину.

<sup>1</sup> РГАЛИ (Ф. 1893. Оп. 3. Ед. хр. 15. Л. 1; <https://rgali.ru/obj/14267775>). Как обычно, М. скуп на пунктуацию; при цитировании мы ее стандартизируем.

<sup>2</sup> Сурат 2017, Видгоф 2020(a).

<sup>3</sup> Об этой стороне дела см. статью Кушнер 2005, построенную вокруг знаменитой реакции Пастернака на эпиграмму: «Это не литературный факт, но акт самоубийства» (Пастернак Е. В., Пастернак Е. Б. 1990: 46—47).

<sup>4</sup> См. в особенности Морев 2019.

<sup>5</sup> Ср. дерзкие, но поэтически скорее беспомощные антисталинские выпады предшественников М.: «Чичерин растерян, и Сталин печален...» Александра Тинякова (1926) и «Ныне, о муза, воспой Джугашвили, сукина сына...» Павла Васильева (1931); в мандельштамоведческий оборот они были введены Г. А. Моревым (см. Семинар 2020, а также Видгоф 2020(a, b)).

<sup>6</sup> Выделим: фундаментальный разбор «Мы живем» Тоддес 2019; краткий комментарий Гаспаров 1995: 360 (и его вариант в Мандельштам О. 2001: 659); теоретический анализ метасловесной доминанты стихотворения в Cavanagh 2009; недавний разбор Napolitano 2017: 240—246; и статью Ронен 2002 о «русском голосе» М. Мы с сожалением оставляем в стороне основательный корпус исследований, посвященных параллелям между «Мы живем» и другими текстами М.

<sup>7</sup> Ср. Тоддес 2019: 422.

<sup>8</sup> Герштейн 1998: 51.

<sup>9</sup> Об этом инварианте М. см. Панова 2014.

<sup>10</sup> Подробнее об этом инварианте см. Жолковский 2005: 61—63 et passim.

<sup>11</sup> О том, что принципиальная «устность» стихотворения, не одобренного властями, противостояла официальной письменной литературе, преодолевая вынужденную «неслышимость» собственных речей поэта, см. Cavanagh 2009: 116—117.

<sup>12</sup> Начало было положено в Тоддес 2019.

<sup>13</sup> Гаспаров 1995: 360; ср., впрочем, Тоддес 2019: 423—425, где для *бабачить* подыскиваются лексические корни в русском и других языках.

<sup>14</sup> Аргумент к человеку (*лат.*). «Эпиграмма <...> направлена не против режима, а против личности, [да и] политическая деятельность Сталина представлена как сведение личных счетов» (Гаспаров 1995: 360).

<sup>15</sup> Аргументацию в защиту политической составляющей «Мы живем» см. в Видгоф 2020(а).

<sup>16</sup> «Сталелитейная» фамилия человеческого субстрата Шарикова (*Чугункин*) иногда прочитывается как намек на Сталина; о «Мы живем» в контексте других антисталинских текстов см. Лахути 2015: 88—91.

<sup>17</sup> О связи «Мы живем» с «Четвертой прозой» см. Тоддес 2019.

<sup>18</sup> Мандельштам Н. 1999: 189.

<sup>19</sup> Видгоф 2012: 494—495.

<sup>20</sup> Ронен 2002: 63—64.

<sup>21</sup> Гаспаров 1995: 360; Видгоф 2012: 492—493.

<sup>22</sup> В Лейбов 2011: 34 «Смерть поэта» и «Мы живем» ставились в связь как стихотворения-жесты, получившие широкий политический резонанс.

<sup>23</sup> См. «Заметки о Шенье» и другую прозу М.; о месте Шенье в творчестве М. см. Панова 2003: 623—634.

<sup>24</sup> Заслуга соотнесения творчества М. 1930-х с поэзией Шенье принадлежит Ральфу Дутли (Dutli 1985: 166—171), бегло наметившему круг стихов и прозы М., включая «Мы живем», в которых отразились такие мотивы Шенье, как жизнь/смерть, поэтическая злость, самоубийственная дерзость.

<sup>25</sup> Что уже для поколения Пушкина античная дикция Шенье была отменена Байроном, М. писал в «Заметках о Шенье».

<sup>26</sup> «Ямбы» цит. по Chénier 1889.

<sup>27</sup> Начиная с Loseff 1984: 202.

<sup>28</sup> Судя по Успенский, Файнберг 2020, можно утверждать, что в «Мы живем» концентрация фразеологизмов много выше средней.

<sup>29</sup> Это: *не чують под собой земли / ног или потерять почву под ногами* для строки 1; *не в бровь, а в глаз* для 14; *не жизнь, а малина* для 15; а также *улыбнуться в усы и прятать улыбку в усы* для варианта строки 7 (Тоддес 2019: 417; Napolitano: 242, 245; Успенский, Файнберг 2020: 119, 145, 163).

<sup>30</sup> Более того, именно Даль, полуиностронец, посвятивший себя коллекционированию русского языка во всех его редких, часто экзотичных, областных (а то и сконструированных им самим) формах, являет своего рода подобие влиятельного зарубежного автора. Кстати, так воспринимал его и Мандельштам:

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с <...> небытием, отовсюду угрожающим нашей истории («О природе слова»).

Иными словами, тяга к Далю — типичный случай тоски по мировой культуре.

Ср. красноречивое свидетельство о манере чтения собственных стихов И. Анненским:

И, как это ни странно, он любил просторечие. В его устах слишком бытовые, нарочито народные слова звучали как иностранные (Чуковский 2011: 314).

<sup>31</sup> Ср.

*На ногах словно гири железные, Как свинцом налита голова <...> На губах замирают слова* (Некрасов, «Застенчивость»);

Я бросился бежать прочь. Но ноги не слушались меня, — они сделались точно свинцовые <...> [И]ногда <...> снится, что хочешь бежать от невидимого врага, а ноги не поднимаются, точно к ним привязаны пудовые гири (Куприн, «Ужас»).

<sup>32</sup> Отмечено в Тоддес 2019: 418.

<sup>33</sup> Контекстуальный анализ *горца* и *осетина* см. в Багратион-Мухранели 2015, где предпочтение, отданное М. *осетину*, а не *грузину*, объясняется пиететом поэта по отношению к Грузии; в Лейбов 2011: 34 для *осетина* предложена отсылка к лермонтовскому «Демону»: *Но злая пуля осетина Его во мраке догнала.*

- <sup>34</sup> Подсказано в Видгоф 2020b.
- <sup>35</sup> Тоддес 2019: 417.
- <sup>36</sup> См. Тоддес 2019: 423.
- <sup>37</sup> В комментариях к *подкове* мы отчасти следуем за Тоддес 2019: 420—422.
- <sup>38</sup> Отмечено в Тоддес 2019: 421.
- <sup>39</sup> См. Успенский 1994: 140—162.
- <sup>40</sup> См. Napolitano 2017: 245.
- <sup>41</sup> См. комментарий М. Л. Гаспарова в Мандельштам О. 2001: 659.
- <sup>42</sup> См. Жолковский 2005: 72—75, 81—82; 2014: 252—253.
- <sup>43</sup> Мандельштам Н. 1999: 175.
- <sup>44</sup> Согласно Владимиру Мирзоеву (Семинар 2020), «мастером» Мандельштам пытался работать, сочиняя в воронежской ссылке «Оду Сталину» — палинодию к «Мы живем». Эпиграмма писалась под привычную поэту диктовку свыше (то есть в шаманском озарении) и читалась знакомым столь же вдохновенно и безоглядно, а над «Одой» М. трудился как профессионал («как Федин», подсказал Ю. Л. Фрейдин); об «Оде», шаманстве и мастерстве см. также Мусатов 2001: 158.
- <sup>45</sup> См. Мандельштам Н. 1999: 175; собственно, первую такую попытку М. предпринял еще в «Четвертой прозе», окрестив Сталина *рябым чертом*, но и это проклятие осталось втуне.
- <sup>46</sup> Вот она:  
— Это комсомольцы будут петь на улицах! — подхватил он <...> ликующе. — В Большом театре... на съездах... со всех ярусов» (Герштейн 1998: 51).
- <sup>47</sup> См. Михайлова 2008; Жолковский 2011: 25—27, 468.
- <sup>48</sup> Литературу вопроса см. в Жолковский 2011; в контексте еврейской религиозной магии (обряда *Pulsa diNura*) о перформативной стороне «Мы живем» см. Городецкий 2018, а также Видгоф 2020b.
- <sup>49</sup> О взгляде М. на Архилоха через призму Шенье см. эссе «Девятнадцатый век»: ...поэзия Шенье <...> наглядно доказала <...> что древний ямбический дух, распалывший некогда Архилоха к первым ямбам, еще жив в мятежной европейской душе.
- <sup>50</sup> Морев 2019.