

# УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

---

---

## АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

### ЕЩЕ РАЗ ПРО ГРАФОМАНСТВО КАК ПРИЕМ: «ЗА ЧТО УБИЛИ ПУШКИНА В ЛЕСУ?..»

*С комментариями авторов*

Речь пойдет о тексте известной песни Псоя (Галактионовича) Короленко (род. в 1967 г.; в миру Павел Эдуардович Лион) и Елены Костылевой (род. в 1977 г.).

За что убили Пушкина в лесу?  
За что сгубили Пушкина красу?  
За что убили Пушкина  
и погубили Пушкина?  
За 80 су.  
За что убили Пушкина  
и погубили Пушкина?  
За 80 су.

За что убили Троцкого враги?  
За что убили Бродского? Не лги!  
Володеньку Высоцкого?  
Менахем-Мендла Коцкого?  
Должно быть, за долги.  
Менахем-Мендла Коцкого  
и князя Новгородского  
За старые долги.

За что убили Хармса и Басёв?  
Кому же это было надо всё?  
И не за рупь, не за пятак,  
А просто так! за просто так!  
Убили, мля, и всё!  
Не за рупь, не за пятак,  
А просто так, за просто так,  
Убили, мля, и всё.

За что убили Ленина, друзья?  
Молчите, мля, про Ленина нельзя;

За что убили Леннона  
и президента Кеннона,  
скажите нам, друзья.  
За что убили Леннона,  
а с ним и Джона Кеннона,  
Хочу спросить вас я.

За что убили Господа Христа?  
Не так уж эта песенка проста.  
Лишь только с виду глупая,  
она, за сердце шупая,  
лишает вас хвоста.  
Лишь только с виду глупая,  
она, за сердце шупая,  
Напомнит нам Хвоста.

За что убили Пушкина в лесу?  
За что сгубили Пушкина красу?  
За что убили Пушкина  
и погубили Пушкина?  
За всё хорошее, за 80 су.  
Зачем сгубили Плюшкина  
и порубили хрюшкина  
зачем на колбасу?

За всё хорошее,  
за всё хорошее,  
за всё хорошее, за 80 су.

---

Александр Константинович Жолковский (род. в 1937 г.) — профессор Университета Южной Калифорнии. Среди его последних книг — «Русская инфинитивная поэзия XVIII—XX веков. Антология» (М., 2020), «Все свои. 60 виньеток и 2 рассказа» (М., 2020), «Как это сделано. Темы, приемы, лабиринты сцеплений» (М., 2024). Лауреат премии журнала «Звезда» (1997) и премии «Белла» (2013). Живет в Санта-Монике, штат Калифорния. Веб-сайт: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/>.

1. Этот «русский шансон»<sup>1</sup> я долгое время, в отличие от многих других песенок Псея, не ценил, относя к категории развлекательных номеров, небрежно сымпровизированных и вроде бы ни на что особо не претендующих. Но при очередном прослушивании его артистическая цельность вдруг дошла до меня и даже вызвала желание занести полученный наконец месседж на бумагу. Тем более что, как часто бывает, искомая формулировка лежала на самом видном месте, невозмутимо дожидаясь быть замеченной.

Что же изначально не устраивало меня в этом тексте? Говоря очень просто, его многосторонняя нескладность: фактические ошибки, логические несообразности, стилистические промахи. Все это, разумеется, может проходить по разряду «плохописи»<sup>2</sup>, но в таком случае предполагается некое стоящее за наворотом неправильностей («аграмматизмов») и оправдывающее их эстетическое единство — от меня ускользавшее.

2. А неправильностей тут, как говорится, пруд пруди.

Ну, прежде всего не всех перечисленных товарищей *убили* — многие (*Иосиф Бродский*, *Владимир Высоцкий*, *Менахем Мендл Коцкий*<sup>3</sup>, *Мацуо Басё*<sup>4</sup>) умерли своей более или менее естественной смертью, а некоторые (например, *В. И. Ленин* и *Даниил Хармс*) хотя и пострадали, но умерли все-таки не от прямого насилия.

Что касается *Плюшкина*, то есть, надо полагать, персонажа гоголевских «Мертвых душ», то на протяжении первого тома *Степан Александрович* не умирает, а дальнейшая его судьба покрыта мраком неизвестности (исследователи не исключают его планировавшегося Гоголем нравственного перерождения, но без мученического ореола). Не вполне определенная фигура — князь *Новгородский*, каковых в истории государства российского было множество, в том числе и погибавших насильственной смертью, но в ходе не столько коммерческих разборок, сколько династических распрей. Подразумевается, скорее всего, любимый россиянами кн. Александр Ярославич Невский (1221—1263), правивший Новгородом аж четыре раза, в битвах участвовавший, умерший, даже по тем временам, довольно рано, но все-таки своей смертью.

Но налицо и архетипические мученики из сакрального мартиролога — *А. С. Пушкин*, *Иисус Христос*, *Джон Ф. Кеннеди*, и *Джон Леннон*. Последний законно (и предсказуемо) зарифмован с *Лениным*<sup>5</sup>, а *Джон Кеннеди* подключен к ним под видом на ходу придуманного *Кеннона* ценой коверкания фамилии, то есть аграмматизма уже чисто словесного, правда, с возможной опорой на фамилию знаменитого американского кремлинолога — и долгожителя! — *Джорджа Кеннана* (1904—2005).

*Хвост*, то есть поэт *Алексей Хвостенко* (1940—2004), появляется в той же строфе, что *Христос* — и в рифму к нему, но его смерть (естественная, от пневмонии) впрямую в мартиролог не вносится. Не связывается с темой смертоубийства и утрата родом человеческим *хвоста* по мере происхождения от обезьяны. Соль тут в нарочито притяннутом за уши, но упрямо навязываемом — хочется сказать, насильном — втаскивании в текст каламбурной квазитавтологиической рифмы *хвоста/Хвоста*, вступающей в игру

с действительно тавтологическим шестикратным упоминанием *Пушкина* в I строфе (в том числе четырежды под рифмой) и регулярными повторами рифмующих слов в остальных строфах.

### 3. Кстати, строфика песни схематически выглядит так:

Я55333333	ммДДмДДм	aabbabba
Я55333333	ммДДмДДм	ddeeeded
Я55443443	мммммм	ffggfggf
Я55333333	ммДДмДДм	iiijiji
Я55333333	ммДДмДДм	kkllklk
Я55336333	ммДДмДДм	aabbabba
Я226	ДДм	nna

Как можно видеть, она систематически сочетает установки на «бедность, примитивность»:

- скромность рифменного репертуара (8-строчная строфа на 2 рифмы) и вытекающую из этого утомительную повторность;
- упор на смежные рифмы, то есть композиционно простейшие;
- повтор целых фрагментов строк, а также слов под рифмой (см. выше)

и на формальную четкость:

- постоянство размера — ямба;
- варьирование длины (стопности) строк, с основной схемой 55333333 (в строфах I, II, IV, V) и вариантами 55443443 (в III) и 55336333 (в VI, замыкаемой еще и трехстрочием 226);
- правильное чередование мужских рифм с дактилическими (ммДДмДДм) — за исключением III строфы, где все рифмы мужские<sup>6</sup>;
- и соответствующим чередованием самих рифм: aabbabba (каждая строфа открывается и замыкается той же мужской рифмой);
- а весь текст охватывается почти точным повтором начальной строфы в заключительной.

То есть оппозиция «неряшливость/цельность» настойчиво проводится и на этом уровне текста — с некоторым, пожалуй, перевесом в пользу «цельности».

4. Все строфы открываются энергичным зачином *За что убили <такого-то>...?* и строятся на том или ином развертывании поставленного вопроса и ответов на него. Характерная черта этой вопросительной формулы — мощная пресуппозиция: говорящий исходит из того, что и ему и собеседнику известно, что «такой-то» был убит, и убит не случайно, а по очень определенной, скорее всего, недостойной причине. Соответственно, вопрос звучит как заведомо справедливый вопль, не допускающий возражений, и тем более острым оказывается противоречие между силой пресуппозиции и опровергающими ее фактами.<sup>7</sup>

Дополнительная сакральность придается этому формату его переключкой с вечными вопросами русской литературы: *Кто виноват? Что делать? Кому*

на Руси жить хорошо?, за которыми слышатся самые разные вопрошательные медитации вроде: *Что день грядущий мне готовит?*; *Зачем ты не была сначала, Какою стала наконец?!*; *Сколько человеку земли нужно?*; *Как нам реорганизовать Рабкрин?*; *Что такое хорошо и что такое плохо?*; *С кем вы, мастера культуры?*; *Кто организовал вставание?*; *За что ж вы Ваньку-то Морозова?*; *Как нам обустроить Россию?*; *Почему аборигены съели Кука?* — вплоть до *Зачем/За что Герасим утопил [свое] Муму?* (Георгия Полонского<sup>8</sup>, Профессора Лебединского<sup>9</sup> и Алексея Кортнева<sup>10</sup>).<sup>11</sup>

Первая строфа сосредоточивается на гибели одного персонажа (*Пушкина*), в остальных синодик включает несколько имен.

Иногда к интонационному напору зачина добавляются еще какие-то сильные эмоциональные ноты:

- повторная вопросительная (*За что убили Троцкого враги? За что убили Бродского? <...> Володеньку Высоцкого? Менахем-Мендла Коцкого?*);
- обобщающе вопросительная (*Кому же это было надо всё?*);
- трогательно уменьшительная (*Володеньку Высоцкого?*);
- восклицательная (*За что убили Бродского? Не лги!; Молчите, мля, про Ленина нельзя*);
- эмфатически утвердительная (*Не так уж эта песенка проста*).

Ответы на эти патетические вопросы иногда даются, причем неожиданно снижающие, иногда нет — и тогда слушателю предлагается по умолчанию держаться безоговорочно возвышенного взгляда на вещи.

Но рассмотрим текст строфа за строфой.

5. Первая строфа обыгрывает принятый взгляд на гибель Пушкина, входящий к лермонтовской «Смерти поэта», ср. в особенности ее вопросительные фрагменты:

*Убит!.. К чему теперь рыдания, Пустых похвал ненужный хор И жалкий лепет оправданья? Судьбы свершился приговор! Не вы ль сперва так злобно гнали Его свободный, смелый дар И для потехи раздували Чуть затаившийся пожар? <...> Зачем от мирных нег и дружбы простодушной Вступил он в этот свет завистливый и душный Для сердца вольного и пламенных страстей? Зачем он руку дал клеветникам ничтожным, Зачем поверил он словам и ласкам ложным, Он, с юных лет постигнувший людей?..*

Но это, так сказать, хрестоматийная опора негодующих вопросов, специфически псоевский же — или, если угодно, типовой хлебниковско-графоманский — их тонус состоит в старательном, но нарочито приблизительном нащупывании адекватного описания ситуации: *убили? сгубили? погубили?*

И кого/что: самого *Пушкина* или только его *красу*? И *красу* — в каком смысле? Надо полагать — в смысле эстетического совершенства его поэзии, а не его человеческой, мужеской красоты, ибо в русском языке *сгубить красу* можно только женскую, причем желательно невинную, девическую.<sup>12</sup>

И почему *в лесу*? То есть вообще, конечно, где-то там, за городом, на Черной речке, но все-таки не то чтобы взяли и зарубили в лесу, как типовые

бандиты с большой дороги какого-нибудь проезжего богача или даже как польские интервенты — Ивана Сусанина?! (Зато в качестве места для сгубления женской красоты лес как раз подходит, и вспоминается «Мороз, Красный нос» Некрасова.)

После нагнетания вопросов о том, *за что убили/сгубили/погубили Пушкина*, ответ на которые подразумевается очевидным (за его мудрость, гениальность, близость к декабристам, любовь к народу, и т. п.), следует (и дважды повторяется) совершенно иное объяснение мотивов убийства, циничное и в то же время двусмысленное — *за 80 су*.

Цинизм состоит в сведении дела к денежным расчетам, к тому же оскорбительно мелким: всего лишь *за 80 су*, которые восходят

— по сакральной линии, особенно в свете строфы V, скорее всего, к тридцати сребреникам Иуды Искарота,

— а по валютной линии — к иноагентской сущности француза Жоржа Дантеса.<sup>13</sup>

Тут я должен признаться, что с детства подозревал, что дело там было нечисто. Мало того, что не только Дантес, но и император Николай ухаживал за Натальей Николаевной! Но как мог Пушкин быть столь доверчив, чтобы отправиться на дуэль с *Дантесом*, имея своим секундантом его почти полного антропонимического двойника — *Данзаса* (лицемерно поддерживающего смертельно раненного поэта на известной картине А. А. Наумова; 1884)?!



Но вернемся к тексту песни. Двусмысленным является приписывание столь жалкого мотива (*за 80 су*)

— то ли дешевым наемным убийцам, которым за столь мизерную сумму можно заказать «наше всё»,

— то ли каким-то непропорционально мелочным и жестоким, но в принципе вменяемым заимодавцам поэта, как ни крути, из долгов не вылезавшего (*долги* выйдут на передний план уже в следующей строфе).

Эта двусмысленность опирается на слегка невнятное — каламбурно-аграмматичное — употребление предлога *за*, допускающего оба прочтения. Как мы увидим, в последующих строфах колебание между двумя трактовками продолжится, отводя лейтмотивному предлогу *за* центральную роль в поэзии грамматики текста, для которого характерна «плавающая» неточность словоупотребления.

Парадоксальная, эмоционально надрывная мотивика строфы акцентируется настойчивыми аллитерациями на у:

- ударное — в обоих рифменных рядах, мужском и дактилическом (8 вхождений),
- и безударное — в корнях всех роковых глаголов (6 вхождений).

А шокирующее известие о денежной подоплеке дополнительно выделяется скандированием соответствующих слов по слогам, растягивающим 3-стопные ямбические строчки *за 80 су* до 5-иктовых акцентных: *за ВО-СЕМЬ-ДЕ-СЯТ СУ*.

Какова же смысловая равнодействующая всех этих эффектов? Не сбивает ли низкая копеечная нота высокого накала, задаваемого сакраментальным *за что?* Пожалуй, не столько сбивает, сколько сдвигает в регистр отчаянного разрывания на себе рубахи, тем самым усиливая общий эмоциональный напор. За гениальность ли и милость к падшим или за 80 су, но нас на мякине не проведешь: мы-то видим ваши подлые намерения насквозь — таков посыл I строфы.

6. Во второй строфе число священных жертв возрастает, но при элементарном фактчекинге жертвой покушения оказывается лишь один из них: *Троцкий*, злодейски зарубленный, но не какими-то загадочными *врагами* (ср. аналогично мистификаторское *в лесу* в I строфе), а вполне конкретным агентом советской разведки, действовавшим по приказу Сталина, который мстил Троцкому никак не *за долги* — если понимать их в буквальном смысле.<sup>14</sup>

Столь же неуместна ссылка на *долги* и применительно к остальным персонажам строфы (если, конечно, не подозревать в ней намек на этническую приверженность к деньгам всех четырех, названных по имени, — хотя *долги*, тем более *старые*, могли быть как раз у пятого, анонимного); в интонации лирического «я» даже проскальзывает нотка добросовестного сомнения: вводное модальное *должно быть*. Заметим, что из двух значений предлога *за* в этой строфе четко актуализуется одно: «в оплату/отместку за что» (а не «за какое вознаграждение»).

Среди других несообразностей — сведение в рифмованную пару (проходящую дважды) хасидского ребе с древнерусским князем. С другой стороны, примечательно, что список новых жертв включает двух политических деятелей, двух поэтов и одного раввина, то есть властителей дум и мастеров слова — вполне под стать Пушкину и общей метавербальной ауре песенки.

Впрочем, объединение в одной строфе и единой рифменной серии подзрительно еврейского кагала — *Троцкого, Бродского, Высоцкого* и ребе *Коцкого* (с последующим подключением к ним князя *Новгородского*) — натурализовано

опорой на фольклорную гипограмму: популярную в первые годы после революции частушку-поговорку: *Сахар — Бродского, чай — Высоцкого, а Россия — Троицкого*.<sup>15</sup>

Смысловый итог строфы: упрямое настояние, вопреки фактическим данным (включая исступленное *Не лги*, приуроченное к первому же ложному утверждению и подсвеченное отсылкой к знаменитому солженицынскому лозунгу *Жить не по лжи*<sup>16</sup>), на негодующих вопросах по поводу воображаемых кошунственных убийств и их якобы прозрачных денежных мотивов.

7. В третьей строфе к мартирологу добавляются всего два «мученика»: оба — поэты, но не жертвы гомицида. Причина воображаемого убийства опять ищется в денежной сфере, причем на предельно низком уровне (*за рупь? за пятак?*), но теперь отвергается и эта мотивировка, а выдвигается полностью бескорыстное, но тем более бессмысленное и возмутительное убийство.<sup>17</sup> Этому беспределу аккомпанирует двукратное употребление обценной лексемы и квантора всеобщности (*всё*), каковой к тому же выступает в двух разных значениях:

- первый раз в прямом смысле: «все это столь различное и трудно совместимое»,
- а второй — в почти обратном: «просто; только; и больше ничего».

Таким образом к двусмысленному *за* присоединяется двусмысленное *всё*, повышая двусмысленность и без того проблематичного *за что*. Более того, это ключевое *всё* ставится под рифму, для чего, по-видимому, и привлекается далековатый *Басё* (как известно, единственной по-настоящему русской рифмой ко *всё* является архаичное *сё*<sup>18</sup>). Впрочем, весь кластер «обращение к рифме *Басё/всё* + использование двух значений *всё* + вымышленная неестественная смерть (= ритуальное самоубийство) *Басё*» выглядит как отсылка к стихотворению Михаила Генделева (ок. 1997):

Однажды ветленин Басё  
 Лешила куй забить на всё.  
 Но кончилось все холосё  
 И халакили удалсё.  
*Мораль:*  
 Иско лаз — всё.<sup>19</sup>

Возвращаясь к III строфе нашей песенки, добавлю, что на уровне рифмовки «жестокая простота» описываемого иконизирована отказом от изысканно дактилических клаузул: остаются только мужские рифмы — так сказать, самые «простые».

8. В четвертой строфе к числу фигурантов мартиролога добавляются двое действительно убитых, *Леннон* и *Кеннеди*, к которым приплетаются *Ленин* и *Кеннан*. При этом налицо сильный перекосяк в сторону политики: на трех государственных деятелей приходится всего один деятель искусства; но все четверо — мастера слова.

Из любопытных словесно-смысловых ляпов отметим помимо коверкания фамилии *Кеннеди* предательскую переключку обращения *друзья*, замыкающего 1-ю строку, со словом *враги* в аналогичной позиции, но в иной грамматической роли во II строфе (*За что убили Троцкого враги?*): этот параллелизм невольно прочитывается как утверждение, что *Ленин* был-таки убит своими кремлевскими соратниками (согласно некоторым историкам, нити ведут к Сталину).<sup>20</sup>

На уровне интонации IV строфу отличает новый вариант эмоционального жеста, часто звучащего во вторых строках строф: отчаянный протест (*Молчите, мля, про Ленина нельзя*), который исходит не от лирического «я», а от его воображаемого слушателя-собеседника и сочетает смехотворно максималистское табуирование с элементарной обценностью (опробованной в предыдущей строфе).

9. В пятой строфе лирическое «я» как бы спохватывается, что предыдущие вопрошания звучали неубедительно, вынуждено признать собственную аргументацию, по крайней мере *с виду*, довольно-таки *простой* и *глупой*, и потому прибегает к заведомо бесспорной фигуре *Господа Христа*, позволяющей в эмоционально-жестовой второй строке во весь голос заявить, что *Не так уж эта песенка проста*.

Но далее «я» опять срывается:

— семантически — чуть ли не приравнивая Христа к Дарвину (или, во всяком случае, к эволюции и естественному отбору), несмотря на их фундаментальные различия в вопросе о происхождении человека;

— и словесно — строя отсылки к Дарвину и Хвостенко на стилистически неуклюжем словосочетании *щупать за сердце*.

Что касается дерзкой, но по-своему убедительной, метафоры «Христос/эволюция лишает человека хвоста», то из уст данного лирического «я» она воспринимается как очередной всплеск его до смешного нелепой патетики. А заключительная строчка может сводиться к нескладной попытке мотивировать квазитавтологическую рифму *хвоста/Хвоста* (см. выше), но не исключено, что она призвана *напомнить* о какой-то конкретной строчке Алексея Хвостенко. С его творчеством я, к сожалению, знаком слабо: навскидку *сердце* встречается у него довольно часто, а вот примеров *щупания за* у него вроде бы нет, да и звучит оно скорее по-поевски, чем по-хвостенковски.<sup>21</sup>

Нельзя не заметить, что в строфе полностью отсутствуют предположения о денежных мотивах убийства, хотя именно в случае Христа роль сыграли хрестоматийные 30 сребреников.

10. Последняя, шестая строфа — обрамляющий повтор первой, но неточный, с введением новых персонажей: гоголевского *Плюшкина* и то ли обобщенного свиноподобного *хрюшкина* с маленькой буквы, то ли героя каких-то конкретных мультиков, но в любом случае опускающего заклятие священной жертвы ниже плинтуса — до изготовления *колбасы*; меняется даже целевой предлог: лейтмотивно мстительное *за* — на сугубо производственное *на*. В сфере рифмовки это новшество поддержано тем, что последние три строчки



на этот раз — единственный во всем тексте — рифмуются путем не тавтологического повтора слов, а введения новых: *Плюшкина; хрюшкина; колбасу*.

Впечатление такое, будто автору надоело его плетение словес и он готов городить что попало.<sup>22</sup> Но, как известно, изменения, вносимые в рефренно замыкаемую рамку, могут знаменовать важный смысловой сдвиг. Что же тут происходит в содержательном плане?

Впервые, наконец, серьезные причины убийства героев, подразумеваемые надрывной вопросительно-обвинительной интонацией зачинов (*За что...?*), не замалчиваются, шуточно замешаясь денежными расчетами, а как-никак формулируются. Для этого в мотивировку убийства опять включается опробованное в III строфе, но затем, видимо, забытое словечко *всё* — в составе складывающейся наконец сакраментальной триады *за всё хорошее*. Привычное *за 80 су*, с которым эта триада выступает в паре, по-прежнему двусмысленно (убили то ли «за неуплату долга в сумме 80 су», то ли «за вознаграждение в 80 су»), но фразеологизм *за всё хорошее* недвусмысленно пытается указать на некую благородную идею, за которую ратовали и пострадали поименованные персонажи.<sup>23</sup> Однако и эта формулировка оказывается семантически несостоятельной: у *Пушкина, Троицкого, Бродского, Высоцкого, Менахема-Мендла Коцкого, князя Новгородского, Хармса, Басё, Ленина, Леннона, Кеннана, Христа и Хвоста* нет никакой единой идейной программы — кроме идиотского «прогрессистского» представления обо *всем хорошем*.

Этот иронический месседж выделен на формальном уровне рекордной длиной строки, где впервые появляются соответствующие слова (*За всё хорошее, за 80 су* — 6 стоп). Более того, данная строфа, в отличие от всех предыдущих, удлинена еще на три строки — рефреном, в котором программное *за всё хорошее* проходит трижды, причем эти 6 слогов выпеваются не как 2-стопные ямбы с дактилическими окончаниями, а скандированно (вспомним скандирование *за ВО-СЕМЬ-ДЕ-СЯТ СУ* в I строфе), образуя в результате две 6-стопные строки. Чтобы не испортить песню, в самый конец Псой все-таки выносит свой французистый ценник (четко скандируя *POUR QUATRE-VINGT-DIX SOUS*), но это лишь бросает дополнительный издевательский отсвет на тщательно отчеканенный лозунг про *всё хорошее*.<sup>24</sup>

Вот этой-то квазиграфоманской чеканки я и недопонимал. И вообще — что песня не про Пушкина, Басё и Ленина/Леннона, а — типичным для поэзии метатекстуальным образом — про сам демагогический вопросительно-восклицательный дискурс: *За что...?! — За всё хорошее!!!* Теперь, кажется, понял — и рад поделиться.

<sup>1</sup> Авторскую запись можно послушать здесь: <https://youtu.be/5Gu0bRTglYA>, а трехязычный текст посмотреть тут: <https://pechkin.livejournal.com/1086942.html>. Я ограничиваюсь разбором русского варианта, рад отдать должное английскому — в переводе Дэниела Кана (Daniel Kahn; род. в 1978); ивритом, к сожалению, не владею, не покушаюсь и на анализ музыки.

Приведу справку об истории создания песни, любезно предоставленную Псоєм Короленко (из его имейлов ко мне от 25, 26 и 30 сентября и 1 октября 2024):

Песня писалась с зимы по лето 2010 года, впервые была исполнена где-то осенью 2010 года <...>. В 2011-м перевел Кан. В 2013 году песня вошла в альбом «Псой и Опа. Жить не по лжи» двумя треками — на одном пою я, а на другом Дэн Кан поет свой перевод.

«За что убили Пушкина» наш с Леной Костылевой (<https://fem.takiedela.ru/8/>) полноценно-соавторский проект. Писали в диалоге, и ей принадлежит помимо идеи добрая часть текста, целые куски, про «Кеннана» (ср. примеч. 22) и другие, начиная с самых первых двух строк: *За что убили Пушкина в лесу? За что сгубили Пушкина красу?* В общем, это полноценное соавторство в плане текста. Что касается музыки, то она как-то буквально сама напелась, на манер русского дженерик шансона.

Из имейлов Елены Костылевой от 1 и 2 октября 2024:

Мы с Пахой, пока писали эту песню, жарко спорили. Идея была моя. Что касается Пушкина, у меня с ним многое связано (ахаха).

Мне очень понравилась Ваша статья. И я увидела в ней доминирующую интерпретацию. Это связано с названием песни и ее рефреном в форме вопроса — я предложила Пахе написать песню «За что убили Пушкина?», так как мне было озарение: *За что убили Пушкина?* — это один из нескольких основных Великих Русских Шизофренических Вопросы, наряду со *Что делать?*, *Кто виноват?* и добавленным через сто лет феминисткой Галиной Рымбу вопросом: *Как любить?* Это вопрос, с которым очень легко оказаться в дурке. Иными словами, он задает самые глубинные струны русской души.

Нашла ссылку на одно из самых первых исполнений песни и единственное совместное: <https://www.youtube.com/watch?v=rXr5a4zgeas>.

Впрочем, в своих имейлах ко мне от 1 ноября 2024 года соавторы «точно», но по-разному помнят, кому принадлежат начальные строки песни (а также идея включить в список *Кеннана* для рифмы с *Ленноном*), — благородно уступая приоритет друг другу.

<sup>2</sup> См. мою исходную статью на эту тему: *Жолковский А. К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // *Он же*. Блуждающие сны: Статьи разных лет. СПб., 2016. С. 205—220 (первая публикация — 1986, в том же докладе международной конференции в Амстердаме, посвященной столетию со дня рождения Хлебникова).

<sup>3</sup> Раби Менахем-Мендл бар Арье-Лейбуш Моргенштерн из Коцка (Коцкер Ребе; Сараф из Коцка; 5547—5619/1787—1859) — выдающийся хасидский наставник.

<sup>4</sup> Мацуо Дзинситиро Басё (1644—1694) — японский поэт.

<sup>5</sup> По свидетельству О. А. Лекманова (признан Минюстом РФ иностранным агентом; имейл 6 октября 2024).

В конце 1970-х годов строка: *И Ленин такой молодой* из песни А. Пахмутовой на стихи Н. Добронравова «И вновь продолжается бой...» (1974) в молодежной неформальной среде была переделана в *И Леннон такой молодой*, с различными вариантами продолжения (например, *И «Белый альбом» впереди, И Йоко еще впереди* и т. п.). Распространена была также шутка: *Леннон жил, Леннон жив, Леннон будет жить*.

<sup>6</sup> При этом строки Я4м4м изосиллабичны строкам Я3Д3Д в других строфах, что, собственно, и позволяет петь их под один и тот же ритм аккомпанемента (соображение И. А. Пильщикова).

<sup>7</sup> Из той же справки Псоа:

Все началось с того, что Лена прислала мне имейл (2010): «Давай вместе напишем песню. *За что убили Пушкина? За <фалл>!* С припевом: *не за <фалл>!* (Отличная «контринтуитивная», но очень правильная, как теперь вижу, орфография частицы *не*, значимая по смыслу.) Лена писала:

Там была серия у Германики, историческая, четвертая, где мальчик объясняет в школе, что у Пушкина был <фалл>. Отсюда выражение <фалл Пушкина>. А натолкнуло меня на это все вот это: [http://community.livejournal.com/apocalypse\\_cult/1003752.html](http://community.livejournal.com/apocalypse_cult/1003752.html).

Помню, как мы жарко спорили по поводу номенклатуры имен, включать ли современных ныне живущих поэтов в этот экстравагантный список. И хотя текстура песни потеряла на выходе тот фаллический символ, который предполагался на входе, все, что ни делается, то к лучшему, и песня получилась отличной!

А вот из имейла Псоа от 19 ноября:

Слушаю сейчас Ваш подкаст (на «Арзамасе», по материалам настоящей статьи: <https://arzamas.academy/podcasts/116/9>. — А. Ж.), радуясь и веселясь. И тут-то меня торкнуло — вот же, вот где самый близкий контекст:

Не буду вам напоминать, как очищается политура. Это всякий младенец знает. Почему-то никто в России не знает, отчего умер Пушкин, а как очищается политура — это всякий знает (Венедикт Ерофеев. Москва — Петушки. — А. Ж.).

<sup>8</sup> Георгий Исидорович Полонский (1939–2001). О его стихотворении про Муму см., например: «Зачем Герасим утопил Муму: К 140-летию публикации повести И. С. Тургенева „Муму“» (Столица. Август 1994. № 34 (196)); <https://ru-bykov.livejournal.com/3031774.html>; см. также: [https://vk.com/wall-4700158\\_47838](https://vk.com/wall-4700158_47838). Песня была сочинена для старшеклассников, которым Полонский преподавал в 1964, только что окончив пединститут и отрабатывая практику.

<sup>9</sup> Профессор Лебединский — псевдоним Алексея Игоревича Лебединского (род. в 1968). Текст песни см., например, тут: <https://textove.com/professor-lebedinskiy-professor-lebedinskiy-zachem-gerasim-tekst>, авторское исполнение песни (написанной на музыку Нино Рота из фильма «Крестный отец») — тут: <https://youtu.be/xi57fDzmQY8>.

Из имейлов Псоя:

Точно ли автором «Герасима и Муму» является профессор Лебединский? Помню эту (или очень близкую по тексту) песеночку еще в детстве, в тех же школьных семидесятых, когда Лебединского еще в помине не было. *Зачем Герасим утопил Му-у-у-Му-у-у-у... Я не пойму-у-у-у... Я не пойму-у-у-у-у.* Помню с детства даже такой вариант: *Мума теперь лежит на дне-е-е морско-о-о-о-ом...*

<sup>10</sup> Алексей Анатольевич Кортнев (род. в 1966). Текст про Муму см.: <https://lugavchik.ru/music/text/1266-Gerasim-i-Mu-Mu.html>, авторское исполнение: [https://youtu.be/Bizufgis0\\_o](https://youtu.be/Bizufgis0_o). Кортнев вспоминает (приводится с его разрешения, имейл от 4 октября 2024):

Когда-то давно, в детстве, я услышал то ли во дворе, то ли в школе, несколько строк: *за что Герасим утопил Муму, я не пойму, я не пойму. Она могла бы долго жить, зачем он стал ее топить.* Потом, спустя много лет, мне довелось спеть песню «Генералы песчаных карьеров». Песня стала весьма популярной, и очень скоро нам страшно надоело ее исполнять. Тогда мой товарищ по группе предложил мне написать альтернативный текст от первой до последней строчки, взяв за основу те четыре, что были услышаны в детстве. Так я и сделал. Поэтому авторство в большой степени мое, но не полностью.

<sup>11</sup> Из справки Псоя:

В дополнение к разнообразным *за что и пошто* добавилось в памяти еще и *Зачем Герасим утопил (свою) Муму? Чего плохого она сделала ему?!* Тут вообще почти прямое влияние в плане чисто песенном, ритмико-просодическом. Но, кажется, неосознанное. По крайней мере с моей стороны, за Лену не скажу. Но неосознанное — это же самое важное, если по Фрейдю.

<sup>12</sup> Псой пишет:

Про *сгубили красу*, применительно к *Пушкину*, это очень в ее стиле. Не только у женщины бывает «краса»... и этим сразу задается песне особая *стать*.

Впрочем, согласно Костылевой, соответствующие строки принадлежат не ей, а Псою (см. примеч. 1).

<sup>13</sup> Как пишет мне моя любимая читательница, специалистка по французской литературе (имейл В. А. Мильчиной от 24 сентября 2024):

Никаких «су» уже давно не существует в природе. Они физически кончились с Французской революцией, когда ввели франки и сантимы. Но <...> «су» осталось в качестве счетной единицы, и французы в 19 веке не желали от него отказаться и считали то в сантимах, то в су. <...> И если они говорили, например, 20 су, то это означало просто 1 франк (монета), потому что су равнялось 5 сантимам. А 100 су — это монета в 5 франков. А вот 80 су — это вообще что-то абсолютно «негармоничное» — 400 сантимов, то есть 4 франка. Таких и монет-то <...> не было. То есть это такое фантомное число — так же, как фантомны перечисленные жертвы, которые на самом деле не жертвы.

Замечу, что сборный русско-английский вариант песни Псой заканчивает по-французски: еще более фантомной суммой в 90 су (*pour quatre-vingt-dix sous*) — к тому же отличной от проходящей через весь текст.

Из справки Псося:

А вот про *восемьдесят су*, насколько помню, это именно я. *Су* люблю еще с детства за то, что это слово смешное и маленькое, как сама копейка, потому что дедушка, франкофон, проведший юность в Женеве и Париже, очень любил все эти словечки типа *су*, от него я их знал. (На концертах, я, впрочем, одно время любил для хохмы пояснять, что *су* <—> это, мол, вьетнамская монетка. Что тоже правда.)

Девяносто *су* в конце песни имеет релевантный для меня субтекст. Это связано со сленговым «внутренним» крипто-термином *найнцикер* (то есть «девяностник». — А. Ж.), как называли в Одессе и в подобных городах контрабандистов на идише. Как *шмуклер* стал *найнцикером*? А вот так, именно *контрабандой*. Это настоящая идишская этнография. Мне рассказал об этом Дэн Кан, который идишем много занимался, и где-то он это вычитал. Почему контрабандистов звали *найнцикер*? Это слово родилось из замысловатой лингвистической цепочки. Там в Одессе разные люди тусили, в том числе французы. Как-то евреи заметили, что русское слово *контрабандист* созвучно французскому *quatre-vingt-dix* — *кятр-вэн-дис*. И тогда уже в соответствующих «кругах» стали зашифровывать это слово, чтобы кому не надо знать, тем было непонятно, о чем речь. *Найнцикер* намекает на *кятр-вэн-дис*, *кятр-вэн-дис* намекает на *контрабандист*, а *контрабандист*, ну, это уже понятно кто, хотя слово латинское, научное, просто так на идише это был *шмуклер*.

Поэтому слово *кятр-вэн-дис*, даже уже и без того смешное и странное во французском языке, как-то отложилось у меня в голове, и это могло послужить случайной свободной ассоциацией, когда я вдруг вставил это слово в песню. Но также мне и просто лишний слог там нужен был. В *quatre-vingt* слога для строчки явно не хватало, и тут на помощь пришло вот это самое *кятр-вэн-дис*, которое в башке уже к тому времени успело обрасти еврейским фольклорным подтекстом, а наличие такого (или равного по *playfulness*) подтекста всегда для меня хорошее «топливо» в песенку. Вот такая, собственно, история!

<sup>14</sup> Из справки Псося:

*За что убили Троцкого враги?* Это, кажется, моя строчка. *За что убили Бродского?* «*Не лги!*» *Не лги* — это, кажется, уже была Лена. Про *долги* я уже не помню, кто сказал, но в любом случае диалоговость процесса сочинения песни придает и ей самой некоторую транс-субъектность, свободу от эдакого тотального эго-центра, отсюда присущий песне элемент вольнописи, который Вы почувствовали. Песня «написана в легкомысленном стиле». Не то чтобы «плохопись» (плохопись как раз штука очень системная и академически-сурьозная), а скорее ближе к слэму, рэпу, фристайлу, ну, в общем, ко всему, что связано больше с «центробежными», «антифаллоцентрическими» силами. Но в итоге все выстроилось в сильную мантру.

<sup>15</sup> См., например: <https://morechamag.ru/blog/sakhar-brodskogo-chaj-vysockogo-a-rossiya-troцкого>. Подсказано Псоем (имейл от 1 октября 2024):

Проснулся утром с новым интертекстом: *Сахар — Бродского, чай — Высоцкого, а Россия — Троцкого*. Это шутка времен нэпа, насколько я помню. И для меня, конечно, зарифмовка *Троцкого, Бродского* и *Высоцкого* тесно связана с этой шуткой и с тем, что за ней стоит — с архетипической контроверзой *вместе лет двести*. Поскольку в общем-то вся шутка держится на этнокультурной «омонимии» суффикса *-ский* в фамилиях (*-ский* может быть поляк, украинец или белорус, может быть еврей с топонимической фамилией от местечка, а может быть священник или потомственный дворянин из князей), то в песне ей дается нарочитое усиление через добавление к этому ряду еще и гротескно пририфмованных друг к другу гипер-фактурного и без явной причины максимально конкретизированного *Менахем-Мендла Коцкого* с примерно-обобщенным князем *Новгородским*. И в этом уравнении все они нейтрализуются на *-ский*. Если *Коцкий* и *Новгородский* находятся друг от друга в максимальной амплитуде, то *Троцкий, Бродский* и *Высоцкий* — как раз такие медиаторы, будучи иконическими фигурами русско-еврейского мира.

<sup>16</sup> Ср., кстати, песню Псося «Жить не по лжи» (2011), давшую подзаголовок целому диску (см. примеч. 1).

<sup>17</sup> Впрочем, подобная мотивировка («за ни за что») была с самого начала задана Еленой Костылевой и, возможно, подсказана одним из куплетов песни Профессора Лебединского *Зачем Герасим утопил свое Муму? Оно не сделало плохого никому! А для чего? А просто так* (ср. примеч. 8—11).

<sup>18</sup> См.: Зализняк А. А. Грамматический словарь русского языка. Словоизменение. М., 1977. С. 268—269.

<sup>19</sup> Разбор этого стихотворения см. в: Жолковский А. К. Холосё! // НЛО. 2021. № 5 (171). С. 251—264.

Из справки Псоя:

Что касается *Басё* и рифмы к нему *всё*. В 2008 году я писал тексты для проекта фильма-мюзикла «Суер-Вьер» по Юрию Ковалю. Это был отличный проект по очень любимой мной книге. И там был мой текст «Остров, где всё есть» (прямо по тексту Ковалю, в общем-то). И там я срифмовал *Басё — то-да-сё — всё*. Почему мне в голову пришел *Басё*? Незадолго до этого я услышал такую шутку от культуролога-идишиста Дины Гидон, она сказала, что «То Да Сё» это такое японское единоборье. Потом в Москве мне встретился и японский ресторан «То да сё», то есть этот «пан» приходил в головы многим. Видимо, мне это навяло рифму *Басё — то да сё*. А там уж и *всё*. Про то, что эта рифма есть у Генделева, я тогда не слышал, она пришла мне в голову самостоятельно, и потом мы с Леной рециклировали ее для «Пушкина». Она такая прекрасная, что меня не удивляют совпадения, она не может не намагничиваться. Насчет Зализняка впечатлен.

На переключку «Пушкина» с «Островом» мне указала также В. А. Мильчина (в том же имейле):

А помните ли Вы вот эту песню: <https://genius.com/Psoy-korolenko-an-island-which-has-everything-lyrics>. (Это текст; исполнение, см., например, тут: <https://youtu.be/2CvYE2tjN0c>. — А. Ж.) Там ведь в гораздо более широком (просто всеобъемлющем) плане применен тот же любимый Псоев прием нанизывания всего (отчасти похоже на известную китайскую классификацию Борхеса—Фуко).

Замечу, что, подобно тому, как Генделев, ради еще одной рифмы к *всё*, вынужден прибегнуть к японизирующему искажению русского слова (*холосё*), Псой завершает свой «Остров» двуступенчатой с аналогичной несуществующей словоформой (*колбасё*): *И Басё, и колбасё, / Короче, у нас есть всё*.

<sup>20</sup> Из справки Псоя:

В моей личной башке игра слов *друзья-враги* отсвечивает пушкинским: *Враги! Давно ли друг от друга* и т. д. и рифмуется с дуэлями Ленского и самого Пушкина в контексте архетипа «друзей-врагов». Одновременно через позиционные соответствия этих слов в зачинах двух четных куплетов слушателю действительно подбрасывается пресловутой контрабандой «запасной» смысл о том, что и Троцкого, и Ленина убили «друзья-враги». Об этом я думал и когда писалась песня.

Из имейлов Костылевой:

Апофеозом песни является фрагмент про Ленина — здесь исполнение прерывается словно бы внешним строгим окриком... Потому что Пушкин — это еще ладно, но в сердце Москвы лежит мумия основателя нашей цивилизации, и про сакральное — это не шутка.

<sup>21</sup> Из справки Псоя:

Я внезапно вспомнил, что одну строчку, привлекая Ваше внимание, внезапно предложил, практически шутя, Шура Буртин, журналист и наш с Леной общий старинный друг (вот тут о нем: <https://redkollegia.org/archives/authors/shura-burtin>). Строчка эта: *она, за сердце щупая, / лишает нас хвоста*. И я тогда, помнится, подумал: а при чем тут *хвост*? Почему *лишает нас хвоста*? Должен быть смысл! Наверное, мы становимся людьми из обезьяны!!! И не обинуясь взял в песню. А потом уж сразу понял, что если мы говорим про *Христа* и тут же про *хвост*, то тут уж и форма и содержание подсказывают сказать и про *Хвоста*! Кто, как не он, в этой традиции соединяет, связывает тех героев и мучеников мифа и канона, фамилии и судьбы которых перемешались и перерифмовались как попало, с молодыми художниками типа нас?

<sup>22</sup> Впрочем, согласно справке Псоя, привлечение *колбасы* отнюдь не произвольно:

Колбасный инвариант *Басё — колбасё* в «Острове» и *су — колбасу* в «Пушкине». В обоих строчках *колбаса* намотана на какой-то лингво-психоделический кунштюк: в «Острове» заворачивается на японский лад, в «Пушкине» рифмуется с («вьетнамской») монеткой *су*. На концертах посреди песни «Остров» я, бывало, возглашал: *Колбасё — это когда колбасит!!!*

Слово *колбаса* (и, соответственно, глагол от нее *колбасить* и существительное *расколбас*) имело в 1990-е некую молодежно-психоделическую коннотацию, типа: <https://argo.academic.ru/2301/%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B0>, и контекстов много.

В начале нулевых меня поразила песня Вилли Токарева «Кенгуру», где он вдохновенно осваивает молодежный нарратив, что видно из музыки, из аранжировки и вполне безумного текста, и из таких абсолютно неожиданных изыществ, как ошеломляюще-прекрасная внутренняя рифма, все той же контрабандою спрятанная на пограничье слов: *Не плачу я ни за газ, ни за бензин! Я хочу иметь колбас-ный магазин!* И меня умиляло, с каким вкусом он там произносит это слово *колбасный* (то ли от *колбасной* эмиграции, то ли все же от психоделического *расколбаса*, или both). А там уж и Усачев ([https://vk.com/@learnoff\\_russian-who-takaya-delovaya-kolbasa](https://vk.com/@learnoff_russian-who-takaya-delovaya-kolbasa)), и вообще сам мем *деловая колбаса* — тут вам уже и фольклорные немцы, и Зошенко, и чего там только нет.

Из имейлов Костылевой:

Я не знаю, зачем возлюбленный Паха добавил всех этих *хрюшкиных* и *коцких*, всех этих *кеннанов* (ср. примеч. 1) в простой и ясный нарратив про *Пушкина*, *Хармса*, *Басё*, *Троцкого* и *Бродского*, выстраивающихся в безупречно прямую линию сакральных агнцев, умученных святых. Эта песня — что-то вроде таблички «Последнего адреса», она прозрачна и чиста, как слеза. Трагедия в ней становится комедией, козлиной шансонеткой про страдания великих поэтов. Я возвышала, сублимировала боль, выходила в трансцендентный регистр, а Псой меня возвращал на землю — к *плюшкиным* и *хрюшкиным*. Моей ярости не было и нет предела, когда там появилась *колбаса* — фаллический символ... И какие-то мелкие деньги... Потому что изначально эта песня была с припевом *За всё хорошее* — ироническим, горьким. И все же, кажется, я победила: так она и воспринимается. Я особенно горжусь тем, что Паша принял мою мелодию, поскольку мелодии я писать не умею.

<sup>23</sup> Замечание Н. Ю. Чалисовой (имейл ко мне от 25 сентября 2024):

Тут, кажется, возникает и третий смысл: «за всё хорошее, которое стоит восемьдесят су». Задумалась — *80 су*, мало это или много? В чеховском «Рассказе неизвестного человека» как раз про всё хорошее и ценник в су:

Современный культурный человек, стоящий даже внизу, например, французский рабочий, тратит в день на обед 10 су, на вино к обеду 5 су и на женщину от 5 до 10 су, а свой ум и нервы он целиком отдает работе.

<sup>24</sup> Из справки Псоая:

*За всё хорошее*. Крепко задумался об этой фразе. Что она значит? Какой мы помним эту фразу из нашего школьного «лора»? И почему мы ее включили в этот наш стилизованно-школьно-хулиганский текст? Клише *за всё хорошее против всего плохого* нам в детстве знакомо не было. Но имелось грубоватое присловье с садистским оттеночком, которое использовали именно в ответ на вопрос: *За что?!* (например, учитель отвечает так жертве на вопрос, *за что* ее мучают). Вот интересно: связано ли это грубое, arrogantное присловье с клише *за всё хорошее против всего плохого*? Для меня субъективно — нет. А объективно как? Вот текст, который я сегодня нагуглил (из статьи Александра Яшина «Жизнь требует» (1954)):

Народ наш хочет видеть в своих поэтах не иконописцев, а боевых соратников, которые не отворачиваются от будней, борются **за всё хорошее** против всего плохого. Творческая практика таких писателей, как Валентин Овечкин, Владимир Тендряков, Анатолий Калинин <...> явилась упреком в адрес тех, кто спасовал перед сложностью и богатством послевоенной жизни.

Произошло ли школьное присловье 1970-х годов (которое и я, и Лена помним) именно от вот этого всего? Не знаю. Статью «Жизнь требует» я до сегодняшнего дня не знал, а уж о совсем свежей стигмочке про «идиотско-прогрессистское представление обо всем хорошем» мы понятия не имели ни в 1970-е (каковыми вдохновляются все эти песенки), ни в 1990-е (к которым это всё тоже частично отсылает), ни даже в 2010-м, когда мы эту песенку писали. Однако интересно, что все-таки в итоге получилось ровно так, как Вы описываете. Пусть даже и без нашей прямой авторской воли двусмысленность этого *за*, сохраняющаяся на протяжении всей песни, остается и в финальном словосочетании *за всё хорошее*.