

В. А. Гавриков

АЛЕКСАНДР ХОЛКИН:
«БАЛЛАДА О СКОМОРОХЕ»
(Опыт комплексного исследования)

Брянск
2015

УДК 8
ББК 83.3 (2Рос = Рус) 6
Г 12

Рецензенты:

Кихней Любовь Геннадьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы НОУ ВПО «Институт международного права и экономики имени А. С. Грибоедова» (Москва, Россия).

Пфандль Хайнрих — доктор философии, профессор университета имени Карла-Франца (Грац, Австрия).

Гавриков, В. А.

Г 12 Александр Холкин: «Баллада о скоморохе» (Опыт комплексного исследования) / В. А. Гавриков. — Брянск : 2015. — 100 с.

В книге исследуется альбом «Баллада о скоморохе» Александра Холкина на основании фонограммы (в единстве вербальной, артикуляционной, музыкальной составляющих) с позиции традиционного литературоведения и при учете авторских рукописей.

УДК 8
ББК 83.3 (2Рос = Рус) 6

Редактор: Никитина Ольга Эдуардовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных, социально-экономических и естественнонаучных дисциплин тверского филиала ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный экономический университет» (Тверь, Россия).

Автор выражает признательность Елене Денизовой, Елене Корн-Кондратенко, Анне Рачковой, а также Валерию Александровичу Холкину за предоставленные материалы.

© Гавриков В. А., 2015



Александр Холкин

Содержание

Предисловие	5
Введение	8
Глава I	11
§ 1. Холкин? А кто это?	11
§ 2. Зри в этимон	16
§ 3. Толстый текст	19
§ 4. ...Арности	23
§ 5. Пороли... паролем... пароним!	26
§ 6. Согревающие напитки	29
§ 7. Песни вчерашние эхом звенят...	32
§ 8. Ходим парой	35
§ 9. По речистому броду...	37
§ 10. Этот странный, странный, странный синтаксис	40
§ 11. Перекрестное опыление	44
§ 12. Доли схожие...	45
§ 13. Самовитости	48
§ 14. Не очень устойчивые сочетания	50
§ 15. Твари по паре	53
§ 16. Тварь звучащая	58
§ 17. Складно да ладно	65
Глава II	68
§ 18. Луна – мой глаз...	68
§ 19. Огражденная Русь...	71
§ 20. Заживо судят мертвые...	73
§ 21. Черно-белые дни да ночи...	76
§ 22. Кто сто платежей нам скостил...	83
§ 23. У которой полнеба в слезах...	86
§ 24. С концом свести...	89
Итоги	92
§ 25. Холкин, кто же он такой? Скажем откровенно	92
Библиография	95
Приложения	96

Предисловие

Появление этой книги кажется мне весьма своевременным и закономерным. Филологическое роковедение – наука молодая и, как это принято говорить о молодых науках вообще, находящаяся в стадии активного становления и развития, а потому и своя методология появилась у роковедения сравнительно недавно. Собственно, задачу эту пытались решить многие, но завершённый вид методология обрела только в книге Виталия Гаврикова «Русская песенная поэзия XX века как текст». И вот теперь настало время апробировать эту методологию на конкретном материале, показать, как она работает в практическом применении.

Почему этим материалом стало творчество, а точнее один из альбомов, Александра Холкина, пожалуй, гораздо экспрессивнее, чем это могу сделать я, сказал сам автор во введении к своему исследованию. Безусловно, с одной стороны, это дань уважения Холкину, которого при жизни все считали не иначе как тенью Башлачева и его реинкарнацией, а после смерти его творчество обошли стороной даже роковеды. И это несмотря на то, что в последнее время наметилась тенденция все чаще обращаться к творчеству тех, кто по каким-либо причинам не вошёл в мейнстрим рок-движения. Однако из такого ли забвения Гавриков вытащил Холкина? Да не то чтобы... На просторах глобальной сети можно найти и полную дискографию рок-поэта с текстами песен, и воспоминания тех, кто был с ним лично знаком, и пресс-релизы концертов, и даже, пусть и немногочисленный, клуб поклонников. Надо ли говорить, с каким трепетом будут листать страницы этой книги все эти люди? Но это всё сантименты. Ведь, с другой стороны, так ли уж важно для ученого, забыт поэт или нет, популярен или не очень? Творчество Холкина и в силу своей самобытности, и в силу своей неисследованности как нельзя лучше отвечает той задаче, которую Виталий Гавриков пе-

ред собой поставил, – посмотреть, как работает созданный им инструментарий исследования песенного текста. Что интересно, автор берет в качестве доминанты звучащий текст, тогда как, по сложившейся в филологическом роковедении традиции, принято опираться на текст письменный, конечно же, при наличии такового.

На первый взгляд, в текстах Александра Холкина как-то уж слишком бросаются в глаза ошибки: то речевая ошибка мелькнет, то с грамматикой что-то не то. Виталий Гавриков, приводя иногда весьма парадоксальные логические конструкции, предлагает видеть в этой кажущейся неправильности особый смысл, интерпретирует ошибки как чисто холкинские приемы. Прав ли Гавриков, или все-таки ошибки Холкина не намеренны и не несут в себе двойного смысла, читатель, думаю, решит сам. Да и автор дает читателю бескрайний простор для размышлений, предлагая еще раз переслушать альбом Холкина «Баллада о скоморохе», чтобы найти в нём «еще что-нибудь любопытное».

И вот что еще хочу сказать. Так уж получилось, что мы беремся за исследование творчества тех рок-поэтов, чьи песни прошли через наше сердце, оставив в нём глубокий незаживающий след, и стали как бы частью нас. Мы росли вместе с роком, открывали новые имена, наши приоритеты менялись, кто-то из рок-поэтов навсегда становился лишь одной из глав нашей личной истории. Скажем, еще в школьные годы в сочинениях по литературе и статьях для тверской детской газеты «Черный кот», я восторженно писала о СашБаше, а когда выросла и занялась наукой – ни разу. По сути, это то же самое, как если бы русский филолог-академик ни разу не написал о Пушкине. А творчество Холкина и вовсе всегда лежало за границами моего слушательского и научного интереса. Но у каждого роковеда есть и свои константы – рок-поэты, к творчеству которых он возвращается постоянно. И, наверное, это хорошо, что каждый из нас, принимая и понимая иерархию рок-поэтов, выстроенную временем и традицией, создал еще и свою собственную иерархию. И в иерархии Виталия Гаврикова рок-поэт Александр Холкин вполне заслуженно за-

нял отнюдь не последнее место. Не зря автор намекает читателю, что еще вернется к холкинским песням и даже называет темы возможных исследований.

Но это всё еще впереди, а пока вам предстоит окунуться в чтение необычной и интересной книги, на страницах которой разворачивается любопытная словесная игра между поющим поэтом и ученым-литературоведом.

Ольга Никитина,
кандидат филологических наук

Введение

Первым делом нужно объяснить, какой же смысл мы вкладываем в понятие «комплексный», вынесенное в подзаголовок. И нам невольно придется употреблять некоторые нескромные слова, вроде «впервые». Но в самом деле: то, что мы здесь предприняли, есть нечто новое в российской филологии по одной простой причине: это первая попытка «вывести в материал» тот инструментарий, что был разработан (точнее – полностью опубликован [1]) нами несколько лет назад. Сие теоретическое строение призвано решить двуединую задачу: оставаясь в рамках литературоведения, дать алгоритмы анализа песенного (иначе – синтетического, поликодового, креолизованного, интерсемиотического, полисемиотического, полиполярного, синкретического etc.) текста. Хорошо ли, плохо ли, но инструментарий был создан. И вот теперь применен. Впервые.

Однако к двуединости нашей задачи мы смогли приплюсовать третий аспект – текстологический. В этом нам неоценимую помощь оказали Анна Рачкова и Елена Корн-Кондратенко, которые передали нам рукописи Холкина и другие материалы. Таким образом, наша книга объединила три вида анализа: литературоведческий, комплексный (полисубтекстуальный, на основании фонограммы) и текстологический. Насколько нам известно, в российской науке подобного триумвирата еще не было. Да и был ли в мировой? В общем, даже об анализе песенного цикла на основании первого и третьего наших «аспектов» (литературоведческого и текстологического) речи пока не шло. Как не было и попыток вслушаться в артикуляционно-вербальный комплекс на материале некоторого альбома. Единственное, чем может похвастаться российская песенная филология – это работа 2008 года [2], автором которой является Дмитрий Иванов. Он попытался объединить литературоведческий (бумажный) анализ с музыковедче-

ским, рассматривая цикл Юрия Шевчука «Пластун». Эта работа содержит много ценных наблюдений, она достаточно экспериментальна и вынужденно эмпирична, так как создать методологию на сорока страницах первой главы было делом невозможным. И спасти здесь не могла даже опора на наработки Станислава Свиридова, нашего, пожалуй, самого вдумчивого и эрудированного «синтетического» теоретика, потому что он так и остановился на полпути к цели, так и не свел свои проникновенные исследования в единую концепцию, не залатал всех лакун.

Новаторством является, собственно, и само обращение к наследию Холкина. Как мы ни пытались, но найти хотя бы одну научную статью о его творчестве нам не удалось. Ни то что статью – упоминание! Не говоря уже о книге с претензией на монографию – вроде этой. Получается еще одно «впервые».

Но вернемся к нашему триединству. Имея два источника – фонограмму и рукопись – мы вынуждены были опираться только на один из них. В противном случае мы бы получали заведомо проигрышный плюрализм, ведущий к постоянным сомнениям, компромиссам, раздвоенности... В итоге в качестве доминанты мы выбрали звучащий текст. И сделали это по двум причинам. Во-первых, он более насыщен информативно (например, за счет омофонии или речевых модуляций). Список чаще всего помогает исследователю с расстановкой знаков препинания. Холкин допустил счастливую для аудиозаписи небрежность: в рукописи вовсе отказался от пунктуации. А значит, авторизованная графика оказалась ничем не выигрышнее звука, разве только некоторые «съеденные» словечки по ней можно восстановить.

Во-вторых, фонограмма является более поздним образованием, чем рукопись. Перед нами не стояло задачи это доказать, но даже тот анализ, который будет предложен читателю ниже, свидетельствует об этом весьма красноречиво. Ну хотя бы потому, что ни один из исправленных в списке вариантов в звучащем тексте не присутствует. Зато есть фонограммные правки, сделанные «поверх руко-

писи», которые придают тексту бóльшую отточенность, емкость.

К сожалению, мы не имеем возможности заглянуть в более ранние рукописные варианты, у нас нет «креативистского источника», то есть первоначального черновика – тетрадь писалась набело, хотя потом и подверглась небольшой правке. Правда, первые редакции можно поискать на ранних фонограммах (нам, например, известен весьма ранний вариант песни «Утро казни»). Но ведь – по большому счету – мы анализируем конкретный альбом, конкретную фонограмму, лишь касательно затрагивая как «бумажную», так и песенную текстологию. Поэтому, кстати, строкоделение мы будем основывать именно на звуке, а не на списке.

Жанр сего творения хочется обозначить как «свободные размышления». К этому можно добавить «литературоведческой направленности». Мы не стремились к сугубому академизму; Холкин играет с нами в слова, мы не хотели отставать от поэта, отсюда и наш достаточно игривый тон. Да простит нас читатель!

И последнее здесь. В работе наблюдается некий переко́с в сторону приема. Примерно так и было задумано. Хотелось вскрыть суть цикла через его поэтические вольности, загибы и прозрения. Хотелось идти от малого к большому, от изюминки к батону...

Глава I

§ 1. Холкин? А кто это?

Этот вопрос, вероятно, задаст большинство любителей песенной поэзии. Быть может, знатоки, особенно, из Питера, где он провел немало времени, или с Урала и знают – кто. Но большинству это имя ничего не скажет. Поэтому сначала мы постараемся заинтересовать читателя Холкиным. А раз он поэт – этим и интересен.

Что может привлечь в песнях Холкина? Задушевные интонации? Русскость? Фольклорность? Наверное, так. А еще в песнях Холкина может привлечь прием. Индивидуальная структура смысла. Тонкие семантические созвучия. Идиоматичность мышления. Зыбкость, аллюзийность, обманчивость, мнимая случайность соответствий...

Холкин – мастер омонима и омофона. Он автор множества своеобразных «какэктоба», к которым, думается, равнодушными не остались бы лучшие японские мастера. Ну, например: «Кому двери да косяк», – поет Холкин в «Притчах». Где же здесь двойное дно? Вы еще не увидели? Значит, в юности вы не увлекались англоязычным рок-н-роллом, в частности – творчеством группы «Doors». Хорошо бы здесь вспомнить и связанный с ней шаманско-наркотический код (логотип «Doors»: обе «о» выполнены в виде таблеток)... «Кому двери да косяк»... Или лучше: «Кому “Двери” да “косяк”»? Но поэзия-то перед нами звучащая, значит, можно и так, и эдак. Языковые омонимы. И не только. Пунктуационные (обрамляют ли кавычки?), а еще регистровые (Двери / двери) омофоны. Получается своеобразная семантическая пропорция: отношения слева от звукового «равно» (двери – косяк) соотносимы с правой «дробью» («Двери» как «Дорз» – «косяк» как «наркоманская сигарета»). Вон сколько автор натолкал в два слова!

«Кто как тянет, поспеваает» – это оттуда же, из «Притчей». Ну, если в предыдущем примере было некоторое смысловое «плюсование» – понятная семная сцепка «дверей» и «косяков». То здесь – явная антитеза: один тянет, другой поспеваает. Искатель подвоха, наверно, набросится на «поспеваает» – явный успевающе-созревающий омоним. Да, Холкин не обошел и это единозвучие. Но в другой песне. А здесь – дело не в этом. Нам снова, как и в предыдущем примере, нужен иноязычный код. Только он уже не имманентен микроконтексту, как с «Doors», – его нужно выуживать на уровне текста. В тех же «Притчах» важнейшей для нас оказывается «пляшка» (на слух – «пляшка»). Это – украинизм, «бутылка» то есть. Где же здесь «мова» – тянет, поспеваает? Чтобы окончательно рассеять ореол загадочности приводим следующую за данной строку: «Кто как тянет, поспеваает, / Соловья послушав трель...». Вот тебе и антитеза! Недаром холкинские межующие анафоры здесь не имеют своего рассекающего действия (а «Притчи» – это нагромождение анафор: сплошные «кому»). Перед нами не противопоставление. Точнее – не только оно. Итак: «соловья послушав», «тянет» и «по-спеваает» (от «спеваает»), стоящие в одном ряду, образуют явный семантический пучок. Что ж? Остается только привести холкинское: «Затяну распев / Затяну ремни».

Довольно пока омонимии. Перейдем к «странным соответствиям». Вот некоторые «притчи» из той же песни:

**Да в запасе только пляшка
Да по кругу по одной
Да занюхать головой
У соседа снявши шапку...**

<...>

**Да не разбей в горячке лоб
Об любимые ворота**

**Лучше поколи дрова
И будет целой голова...**

Нетрудно заметить, что приведенные строки связаны «головной» темой. Скажем сразу: в центре этих фрагментов, извольте мне простить ненужный прозаизм, «отпадение и деформация головы». Биться головой о стену... «об любимые ворота»... Почему «любимые»? Ворота рая? Бог есть любовь? То есть любимые – притяжательное? Любовь... Влюбился... Потерял голову... «В горячке»... «У соседа снявши шапку»... Снявши голову – по шапке не плачут... Пляжка-бутылка плюс «по одной» да «занюхать»... «По кругу»... Голова – кругом... А на утро голова раскалывается... «В горячке» (белой?)... Так не коли голову... «Лучше поколи дрова»... Не коли ворота... Головой... И голову... «И будет целой голова»... То есть плешка... Пляжка... Плешь проел... Плешью закусил... Занюхал плешкой... «Занюхал головой»... Всю голову сломал с этими холкинскими соответствиями!

Холкин повышает до неприличия способность слова к идиоматическим потенциям.

Есть в «Притчах», в общем-то, и непритязательное (с точки зрения языковой игры), например, с самого начала:

**Кому блинчики в горшке
А кому кота в мешке
А ежели шкурку ободрать
То в жарком не распознать
То ли кролик то ли кот
Оботри мешочком рот...**

Правда, в самом конце Холкин заворачивает:

**Как за истиной добро
Так и слово серебро
Только шило золотое
В том мешке-то не укроешь...**

Опять «идиомарность», опять соответствия: кот в мешке (неизвестно что), но это нечто не спрячешь (шило в мешке), а шило-то золотое (молчание при серебре-слове) –

получается, нечто ценное и невыразимое в слове не утаить от других? Что это? Истина-добро-музыка-песня-творчество-душа («да не спрячешь души – беспокойное шило», А. Башлачев)?

Мы уже увидели, что Холкину не чуждо эзотерическое цитирование. С «Дорз», видимо, случай безапелляционный, а вот с Башлачевым – вполне возможно и случайное совпадение. Так или иначе цитата, как говорится с недавнего пост- (и не очень) -структуралистского времени, есть нечто, где реципиент (в нашем случае – слушатель) увидел цитату. Мы – увидели. А в целом – мы подводим сейчас к жанру, вынесенному в название столь полюбившейся нам песни. Притчи... Первый, Кто возникает здесь в качестве ассоциации – Христос. И возникает не зря: «А кому почти поэту (Поэту?) / Помолиться до рассвету» (цитата из нашей же песни). Невозможно уйти от еще одной ассоциации: «А в тридцать три Христу, он был поэт...» (В. Высоцкий). Но каковы притчи Спасителя? Они сюжетны, они – притчи в их обывательском представлении. Но не таковы они у Холкина. Перед нами, как уже писалось, в основном анафорический поток кратких высказываний часто на духовно-нравственные темы. Ни тебе особого сюжета, ни каких-то особенных обобщений... Не ошибся ли Холкин? Притчи ли перед нами?

Попробуем вспомнить, кто из древних баловался нашим жанром. Далее вспоминаются, пожалуй, притчи Соломона. «Э, куда хватил...» – спохватится читатель. А почему бы и нет? У Соломона и Холкина очень похожа структура смысла, логика строения «притч», например (Притч. 11. 21–22):

Можно поручиться, что порочный не останется ненаказанным; семя же праведных спасется.

Что золотое кольцо в носу у свиньи, то женщина красивая и – безрассудная.

Вот у Холкина:

**...Да не разбей в горячке лоб
Об любимые ворота...
Лучше поколи дрова
И будет целой голова**

**А кому и голова
Как колючая трава
Не дает никак прилечь
Как не спрятать не сберечь
Огонька за пазухой**

**А рубаха прогорит
Да ожоги на груди
Маслицем помазывай**

**Как за истиной добро
Так и слово серебро
Только шило золотое
В том мешке-то не укроешь...**

Звучит вполне соломоново, не правда ли? «Но это ничего не доказывает», – можно возразить. Да, совпадение в жанре (причем не доказанное обстоятельно), действительно, еще ни о чём не говорит. Но вот какая тут штука. Известное «слово – серебро», видящееся нашим исконным, «молчаливо золотым» фразеологизмом, оказывается, есть еще у... Соломона! В самом деле: «Отборное серебро – язык праведного» (Притч. 10. 20), у Холкина: «Так и слово – серебро». Совпадение? Но недаром мы выше дефинировали понятие «цитата»: пришел, *увидел* – атрибутировал, то есть всё, что мы идентифицируем через претекст – цитата. Всё еще не верится, что Холкин уличен в прямых соломоновых соответствиях? Что ж, выкладываем последний козырь: «Может ли кто взять себе огонь в пазуху, чтобы не прогорело платье его?» (Притч. 6. 27). Ничего не напоминает? «Как не спрятать не сберечь / Огонька за пазухой / А рубаха прогорит»... К тому же два соломоновых заимствования – соседи по контексту (см. выше).

Вот так – вроде бы плоско и скудно, вроде бы сплошная фольклорщина и посконность... А в итоге – Моррисон с Соломоном! Ничего себе коктейль...

§ 2. Зри в ЭТИМОН

Ну как? Мне кажется, что интересно... Давайте же теперь вместе похлебничаем, тем более что, как пел Холкин, «свиристели прилетали» (так начинается третий блок песни «Дубинушка», а мы остановимся на ее четвертом блоке). Вряд ли упоминание известного творения Председателя Земного Шара здесь случайно (это весьма редкая в альбоме «лобовая», не окольная цитата). Итак, четвертый блок:

**Как горюет дом
На угорочке
На угорочке
У окошка свет
По ночам горит
Сорок долгих лет
Сорок долгих лет
Шьет вдова кисет**

«Идиомарность» холкинского мышления оставляет слушателя в постоянном поиске фразеологических ассоциаций. Кисет... Горюет... Но занята делом... Кисет... Дело... Табак... Другой ряд: Вдова... Умер муж... Смерть... Сорок лет... Сорок дней (ср. в другом месте альбома – «Девять грамм девять дней / Горе срам что вкусней...»). Тут: «ГОРюет» + смертный срок, а здесь: «ГОРе» + смертный срок.

Отметим одну особенность исполнения: Холкин включает оканье, произнося слово «угорочке». Почему? Трудно ответить, но факт остается фактом: слово – единственное в блоке – маркировано отчетливостью безударного «о» (в двух своих ипостасях). Кроме того, только обе «угорочки» и еще «дом» отмечены распевами: «до-ом»,

«уго-ор-очке» (вторая строка), «уго-орочке» (третья). Из четырех распевов на весь фрагмент – три достались «угорочкам». Все пути ведут в одну точку.

Задумаемся. Перед нами окказионализм или в крайнем случае – диалектизм. Опять же – единственный в рассматриваемом контексте. Что же это за «угорочка»? Сестра «пригорочка»? Или его брат – «угорочек»? Неясно. А, может, окказионализм не сама угорочка (-чек), а слово перед ним: «На-у горочки» (по аналогии с «по-над берегом»)? Самовитость, кстати, актуализирует почти анафора:

(На) Угорочки У окошка свет...

Холкин произносит, вроде, «-чке», а не «-чки», но тут слабая позиция, звук сильно редуцирован – толком не разберешь.

Или – еще версия: а вдруг тут что-то «угорское» (в смысле, «финно-»)?..

Собственно, мы подходили вот к чему: наш четвертый блок построен по принципу хлебниковского «Мешка» – ложноэтимологических корневых соответствий (кто еще не догадался). Пойдем от логики холкинского исполнения и объявим «угорочек» отправной точкой. Вот что получается: ГОРюет – уГОРочек – ГОРит (первая линия). Тут уже трудно обойти мифологическую семантику имени: раз дом на уГОРочке, значит – он должен ГОРевать (имя продуцирует функцию; определяет, если угодно, судьбу). ГОРит – тоже в данном случае (хоть огонь / свет и амбивалентен) что-то болезненное, бессонное, слезливое, горючее...

Вторая линия: угоРОЧКа (угоРОК) – соРОК. Наша исполнительски выделенная лексема оказывается этимологическим узлом, на котором сходятся два семантически связанных корня! РОК – судьба, роково́й (понятные коннотации...), словом, тоже что-то трагическое, неотвратимое, безысходное...

Третья: угорОК – сорОК – ОКошко – даже, быть может, постис, нОКтис (по ночам), словом, чередование ОК-ОЧ (око – очи?): угорОЧке – нОЧам.

Четвертая: ДОм – ДОлгих – вДОва. Опять внятные корневые соответствия: вдова есть та, кто долго в доме – горюет, шьет и т.д.

А ведь есть еще: КАк – окошКА, лЕТ – свЕТ – кисЕТ – горюЕТ, на-у горочКИ – КИсет.

Приглядимся и к отбору звуков (не берем в расчет дублиеты в повторяющихся строках): в отрывке четыре уникальных «р» и всегда – после «о» (пусть даже это буква, а не звук): ГОРюет, угОРочке, ГОРит, СОРОк; «д» – всегда после «о»: ДОм – ДОлгих – вДОва; «т» – всегда перед «е»: лЕТ – свЕТ – кисЕТ – горюЕТ – шьЕТ (правда, произносится «шьёт» – и тем не менее...). Много во фрагменте «к», несколько парных: «ч», «ш», «н», «м», «л», по три «в» и «с». Только одинокие «п» и «х» выглядят пришельцами со стороны. Зато нет вовсе «б», «ж», «з»... «ы». Иногда кажется, что одно слово перестраивается, перетекает в другое: ГОР`УЕТ → УГОРОчке; ГОРит → ГОРюет, угОРОчке → СОРОК; одна «многословная» фонограмма – в другую: ДОлГИхлЕТ → вДОваКИсет. А если еще порассуждать о том, что, например, СоРОК лет – это СРОК, то можно из анализа и интерпретаций вообще не выбраться...

Пожалуй, главное, что хотелось сказать: маркированное артикуляционно оказывается здесь выделенным и в семантико-смысловом плане – сходятся речь и язык. То есть фонограмма дает ключ к интерпретации и в этом смысле оказывается важным когнитивным механизмом, небезразличным целостному литературоведческому анализу. Но об этом мы только начинаем говорить, потому как в наших «угорочках» всё-таки можно разобраться и без аудиозаписи. Однако у Холкина есть и другие приемы, которых не знала (и, думается, не узнает) поэзия письменная; приемы, среда обитания которых – живой звук.

§ 3. Толстый текст

Сначала немного нехитрой теории. Мы привыкли, что текст произведения (намеренно не разводим эти понятия, чтобы позлить педантичных теоретиков) похож на нить – длится, длится себе без разрывов и разветвлений до самого своего конца. То есть он представляет собой нечто линейное (вот как то, что вы сейчас читаете). Конечно, авторам-новаторам не раз приходила в голову сия мысль, и они всячески пытались преодолеть это скучное однообразие. Например, в книге М. Павича «Хазарский словарь» нелинейность (три конфессиональных точки зрения на одно и то же событие) есть основа повествования; на два одинаково легитимных варианта распадается и роман Х. Кортасара «Игра в классики» за счет двух способов прочтения. Однако в принципе как эти, так и любые другие «бумажные» произведения могут быть прочитаны линейно: от первой буквы до последней точки. Но есть произведения, где линейность печатная просто невозможна (без конвертации исходного текста в другую систему координат, то есть – без создания нового текста и, соответственно, разрушения исходного). Как это? Объясняем. Вот вам говорят: «Люблю художника М[ъ]не». Без уточнения Клод это или Эдуар вы не сможете верно отобразить эту фразу на бумаге. А если собеседник не пояснил? Что делать? Придется писать что-то типа:

Моне
Люблю художника М?не
Мане

Получается, что омофоны есть утолщения, которые однообразно, сингулярно передать на письме (то есть в привычной литературной форме) невозможно. Причем вариантов в одной фоногруппе может быть не два, как с Клодом и Эдуаром, а несколько. Мы уже рассматривали такое выше: двери, Двери, «двери», «Двери», «ДВЕРИ»... И это омофоны без внутрисловной вариативности!

Ладно, если такая лексически «толстая» фоногруппа одна на весь текст. А если их десять? А если при этом автор намеренно актуализирует двоякость печатной экспликации единозвучий, то есть перед нами звук, из которого даже текстология не способна выудить нечто единичное? У нас получится не линейный текст, а какая-то сложная структура с множеством утолщений.

Остановимся в этой связи еще на одной песне нашего цикла под названием «Игла». Омофония – лишь один из приемов, встречающихся здесь, часто она соседствует всё с теми же – паронимической аттракцией, поэтической этимологизацией, деформацией идиом. Например, фраза «как былым-мело высоко до звезд» явно отсылает к своему фразеологическому «этимону» – белым-бело. При такой «памяти жанра» сочетание скорее нужно писать через дефис, но и вариант «былым мелом» тоже не исключается, тем более что в рукописи дан именно он.

Еще строка: «Сани да весло весело несло». На фонограмме не так просто разобрать: произнес певец «несло» или «не зло». Второй вариант при внимательном рассмотрении контекста кажется тоже вполне жизнеспособным, перед нами антитеза: «весело – не зло».

В следующем фрагменте для актуализации омофонии используется уже известный нам метод пропорции (даем наиболее вероятные варианты графической «расшифровки» звучащего текста):

**А кто пел дотла да не тлел до зла
Не дымил да грел да и злой добрел...**

Наречие «дотла» словно придает нечто наречное и сочетанию – дадим окказиональный вариант – «дозла». Или всё наоборот? И за счет «пропорции» Холкин высвобождает «тло» из закосневшей формы «дотла»: «пел до тла – тлел до зла»?

То же – в следующей строке, с той только разницей, что здесь мы фиксируем не только подвижную морфемную комбинаторику (синтагматическую омофонию – основанную на слитности / отдельности), но и омофонию внут-

рисловную, зиждущуюся на утрате «первообразным» звуком в слабой позиции некоторых дифференциально-семантических признаков: «догрел» – «да грел», «добрел» – «да брел» (то есть «брёл», но на старый манер).

Далее. Холкин «сворачивает» пословицу (двучленную) до омофона: «Слезы не вода (невода) горяча беда». В народе же она звучит как: «Бабьи слезы – не вода, а невода» [3].

Подходим к последним строкам песни:

**Испокон любовь вымерзает врозь
Оторви да брось да не в крик а влёт
Полетит на Рось а земля прижмёт
Прижмёт
Прижмёт...**

Опять «пропорции»: врозь (в Рось) – нарозь (на Рось); в крик (вкрик) – в лёт (влёт). В контексте всех этих омофонов даже из таких «узуальных» сочетаний, как «оторви да брось», начинает проступать: «оторви – добрось». Случайная игра артикуляции? Имманентная речи омофония? Может быть, может быть...

А теперь попробуем посчитать, для чего возьмем «врозь» и «на Рось». Даже если мы проигнорируем варианты «врось», «нарось», «в розь», «в рось», «нарозь», «на рось», «на розь», «в Розь», «на Розь» (как менее правдоподобные), у нас останется с одной стороны: «врозь», «в Рось»; с другой: «на Рось». Вот какие печатные варианты дает эта тройка:

1. Вымерзает врозь – полетит на Рось;
2. Вымерзает в Рось – полетит на Рось;

Четверка «в крик (вкрик) – в лёт (влёт)» дает следующее:

1. В крик – в лёт;
2. Вкрик – в лёт;
3. В крик – влёт;
4. Вкрик – влёт.

А вот графическая восьмерка (к счислению привлечем «нарозь» – для ровного счета):

1. В крик – в лёт, в Рось – на Рось;
2. В крик – в лёт, врозь – на Рось;
3. В крик – в лёт, врозь – нарозь;
4. В крик – в лёт, в Рось – нарозь;

5. Вкрик – в лёт, в Рось – на Рось;
6. Вкрик – в лёт, врозь – на Рось;
7. Вкрик – в лёт, врозь – нарозь;
8. Вкрик – в лёт, в Рось – нарозь;

9. В крик – влёт, в Рось – на Рось;
10. В крик – влёт, врозь – на Рось;
11. В крик – влёт, врозь – нарозь;
12. В крик – влёт, в Рось – нарозь;

13. Вкрик – влёт, в Рось – на Рось;
14. Вкрик – влёт, врозь – на Рось;
15. Вкрик – влёт, врозь – нарозь;
16. Вкрик – влёт, в Рось – нарозь;

Шестнадцать вариантов при четырех омофонах (причем взятых «двухмерно», то есть пропущенных через две печатные экспликации). А если взять не две «бумажные расшифровки» каждого из единозвучий, а сколько их там... Например, все наши «вроси-нароси» могут дать при желании 12 вариантов, не поленимся – перечислим их снова: «врось», «нарось», «в розь», «в рось», «нарозь», «на рось», «на розь», «в Розь», «на Розь», «врозь», «в Рось», «на Рось». Если бы в тех 16 комбинациях, что даны столбиком выше, «умножение» шло не на два (на Рось – нарозь, в Рось – врозь), а на 12, сколько бы получилось вариантов? А если всю песню преломить через такое «умножение», то сколько выйдет печатных текстов «Иглы»? Тут ведь очевидная прогрессия – два омофона дают 4 варианта, четыре омофона – 16, восемь, видимо, приведут к 64 вариантам... У нас в «Игле» 11 графически неустойчивых фо-

ногрупп, то есть, берем по минимуму, 121 печатный текст внутри 1 звучащего. Но это, повторим, если единозвучие двухвариантное, а на практике-то бывает и больше... Кто разбирается в математике – посчитайте-ка! Если же подключить знаки препинания: «не дымил да (и) грел» или «не дымил, да (но) грел», количество одномерных экспликаций возрастет...

§ 4. ...Арности

Мы уже выдумали термин «идиомарность», который означает повышенную способность контекста продуцировать идиомы. По аналогии с ним – «полисемиарностью» (а кто нам запретит?) мы будем называть «повышенную способность контекста продуцировать полисемию». Это явление мы уже наблюдали выше, но внимания на нём не заостряли, что и спешим исправить. Однако для начала заметим, что полисемиарность часто коренится в идиомарности. Проще говоря, слово начинает отдавать многозначностью потому, что она коренится в некотором устойчивом языковом сочетании, которое по смыслу вписывается в контекст. Опять мудрёно? Ладно, дойдем и до примеров. До сего момента мы как-то обошли стороной песню «Околесица», что ж, исправляем и данное упущение. Вслушайтесь в эти нехитрые строки, разве они не прекрасны? (восклицательный знак и запятую в последней нашей строке мы позаимствовали из рукописи, оттуда же – новообразование «впляс»):

**Что ни хлеб, ни квас нараспев да впляс
Обо всём найду на такую еду
Ну ищи ори ну реви вари
Девять грамм девять дней горе срам что вкусней
Да мешай соли угощай хвали
Что от ссор да свар одурен навар
А давай вали что не мало ли**

Околесица В небо лестница

**Эй добрые щи за ушами трещит
Да устал хлебать эх, ядрена мать!**

Данные строки – нехитрые только с виду, а на самом деле – с хитрецей. Поначалу этот фрагмент кажется немного неуклюжим. Ну чего только стоит фраза «обо всём найду». Что здесь? Мы знаем, например: «обо всём скажу», «всё найду», но это... Выручает Холкина (да и нас) ближний контекст, которому еще будет пропето столько дифирамбов! Итак, на строку ниже видим / слышим фразу «ищи ори», она составляет с нашим синтаксическим мутантом «пропорцию» (уже знакомый прием). Получается: «<всё> найду» (ищи) – «обо всём <проору>» (ори). Нетривиальный прием, верно? Идем дальше.

Даже не слишком внимательный заметит, что в нашем трехсегментном фрагменте есть два больших коррелирующих семантических поля: «недружелюбное выяснение отношений» и «приготовление и употребление пищи». С первых прослушиваний или прочтений трудно даже уловить, насколько глубоко эти поля вторгаются в семантическую структуру слов, выбивая одни семы, актуализируя другие. Но прежде чем перейти к этой семной бомбардировке, остановимся на каждом из полей, посмотрим, какие на них растут коренья, в смысле – фиксы.

«Недружелюбное выяснение отношений» (вплоть до убийства). Сразу бросаются в глаза: ори, реви, девять грамм, девять дней, горе, срам, ссоры, свары, ядрена мать. «Приготовление и употребление пищи»: хлеб, квас, еда, вари, вкусней, мешай, соли, угощай, навар, щи, за ушами трещит, хлебать. Внимательный читатель уже увидел, что некоторые слова как бы стараются укорениться сразу на двух полях. Но самое интересное, что такая тенденция свойственна не только лексемам, но и фонограммам! Выше мы намеренно эксплицировали звучащий текст одномерно, у кого есть под рукой фонограмма – прослушайте ее и попытайтесь отыскать здесь омофоны (пока карты нами

еще не раскрыты). Ну что может тут подойти? Оказиональный «впляс» на фоне узуального «в пляс»? Или вот еще: «нараспев – на распев». С подобным мы уже сталкивались: за счет синтаксиса ближнего контекста автономизируется предлог (он же – при другом ракурсе – приставка): «*на* распев», а ниже строкой – «*на* такую еду».

Явно омофониарна из второго блока «околесица» в столкновении с «лестницей». Правда, здесь помимо съеденного «т» должен быть еще и «н» («околесница»), ну, посчитаем его тоже непроизносимым. Получается: око + лестница = околесица.

Но самый интересный нам омофон находится не здесь – в другом месте (придумаем для наглядности знаки препинания):

Ну, ищи – ори, ну, реви – вари...

Или:

«Ну и щи!» – ори, ну, реви – вари...

С вариантом «ищи» всё понятно: о нём говорит нанизывание глаголов в повелительном наклонении, «циклизованное» через «ну»: «Ну, ищи – ори, ну, реви – вари». Указывает на «искания» и предыдущая строка:

Обо всём найду на такую еду...

Правда, слово «ищи» явно не связано с первым, «насильственным» семантико-смысловым полем. Зато «щи» для второго являются важнейшим компонентом, который был бы утрачен, если бы омофон не оказался выявленным. Наличие лексемы «щи» в ближнем контексте актуализировано синтагмой «щи – вари», в сравнительно дальнем – сочетанием «добрые щи» (см. тот большой фрагмент, что приведен двумя страницами выше).

Теперь о словах, пытающихся прописаться сразу на двух полях. У нас возникло несмелое предположение, что «ори» в разобранный выше фрагменте связано с «оратая-

ми» (семный мостик к полю «пища» очевиден), кроме того, это глагол «интенсивного крика» («насильственное» поле). Так что здесь можно говорить об омонимииарности. Контекст продуцирует полисемиарность в таких с виду гастрономических словах и сочетаниях, как «мешай – соли» (он ему помешал; он ему сильно насолил, то есть напакостил); «угощай» (вспоминается лермонтовское: «забил заряд я в пушку туго и думал: угощу-ка друга»); «давай» (наподдал, он ему так дал...); «вали» (повалить, или жаргонное – «завалить», убить); «за ушами трещит» (затрещина), «устал хлебать» (хлебнул горя, нахлебался).

При этом те же «давай» и «вали» могут выглядеть как призывы налить побольше щей («А – давай, вали! Что, не мало ли?»). Да и «свары» из «насильственного» семантико-смыслового поля за счет соседнего «навар» переходят в «гастрономическое» – взвары, навары, свары (от «сварить»). Холкин мастерски использует переход от одного значения к другому, нередко от прямого – к переносному, так подобрал лексику, что она через многозначность, омонимию и даже омофонию способна удовлетворять требованиям двух названных семантико-смысловых полей.

При такой тонкой настройке поэт еще умудряется и густо рифмовать, а также аллитерировать! НайДу – На ЙэДу, РеВи – ВаРи, ССоР – СваР, сВаР – наВаР, одуРеН – НаваР... Вот такие у нас получились арности.

§ 5. Пороли... паролем... пароним!

Как-то автор этих строк, смотря чемпионат мира по футболу, услышал такие выражения: «Роберто Карлос – очень калорийная личность», «это была просто голевая фиеста!» (в смысле: голов было забито много). Смеем предположить, что ученый-хлебниковист В. П. Григорьев тоже не оказался бы равнодушным к этим высказываниям. А всё дело в паронимической аттракции, которую он определяет как «систему парадигматических отношений между сходными в плане выражения разнокорневыми словами (не

связанными в синхронии признаками явной деривационной близости), реализуемую в конкретных текстах путем сближения паронимов в речевой цепи, благодаря чему возникают различные эффекты семантической близости или, наоборот, противопоставленности паронимов» [4]. Комментаторские ляпы не вписываются в эту дефиницию только тем, что в репортаже не было «сближения паронимов в речевой цепи». Перед нами потенциальная паронимическая аттракция: на необходимость замены сказанного слова паронимом указывает контекст. Эту неразбериху созвучий некоторые поэты научились использовать как отрефлектированный художественный прием.

Мы продолжаем знакомить читателя с песнями альбома «Баллада о скоморохе». Интересную нам одночленную паронимию рассмотрим на примере произведения «На Руси». Но для начала дефинируем еще один термин из нашей копилки – «паронимиарность». Это, как нетрудно догадаться, «повышенная способность контекста указывать на паронимию».

Ну, к делу! Первый имплицитный пароним в песне встречается в следующей строке:

Слово крепкое ой да лепкое...

В угоду внутренней рифме Холкин вставляет «к» в слово «лепое», «лёпное» (в смысле: великолепное). Есть все основания возводить нашу лексему именно к лепоте, а не к лепке. Для этого достаточно посмотреть на другие определения холкинского «слова»:

**Нынче будет нам слово крепкое
Слово крепкое ой да лепкое
Слово редкое ой да меткое...**

Вполне паронимиарно и слово «вожжи» в строке:

На вожжах взойдет рань строптивая...

Тут, конечно, наши рассуждения несколько окольные, ассоциативны, так как в микроконтексте нет никаких хлебно-мучных лексем. И тем не менее. На потенциальную созвучность с «дрожжами» указывает слово «взойдет», так как оно, во-первых, обозначает действие, синонимичное глаголам «поднимется», «возвысится». Во-вторых, «взойдет» связано и с растительностью, отсюда – показательная связь с устойчивым сочетанием «растет как на дрожжах».

Идем дальше. Последняя лексема фразы «как пустая пруть подзаборная» явно связана с прилагательным «подзаборный». Оказывается паронимическим может быть и окказионализм!

Рассмотренные выше паронимы были хоть и потенциальными (одночленными), но всё-таки не связанными с неверным словоупотреблением (дрожжи и вожжи, а также задор и забор вряд ли кто-то спутает). А вот три следующих примера похожи на те футбольные фразочки, с которых мы начали, особенно первая и третья. Народная этимология вполне может дать им свое обоснование (в ростовской глубинке нам довелось услышать, как местный дед возвел к рытью или к идиоме «<нечто> на рыло» название известного своим никелем города Нарыльск). Итак:

Не поднять со дна смуты на Руси...

Выражение «смута на Руси» хорошо знакомо русскому уху. А вот при добавлении «не поднять со дна» оказывается, что речь, видимо, идет о «муте». Словом, перед нами любопытная паронимическая метафора, через «мут-смуту» связывающая Русь и некий водоем (притом, что выше на катрен от наших строк возникают «глухие тихие омуты»).

Следующие два примера предлагают нам еще более изощренные метафоры:

**По речистому броду выводил
От заглавия буквы стерты
От родимых вод признавай зуди
Нынче заживо судят мертвые...**

Тут, как и в предыдущем параграфе, перед нами несколько взаимосвязанных семантико-смысловых полей. Во-первых, поле «вода», куда входят: речистый (думаю, вы уже догадались – почему), брод, воды. Во-вторых, поле «слово»: речистый, выводы, заглавие, буквы, даже «признавай-зуди». В-третьих, суд: зуд (паронимическая аттракция с нижеследующим судом), судят, мертвые. Именно паронимиарность позволяет нам отнести «речистый брод» к двум первым семантико-смысловым полям – как производный от «речи» и от «речки».

Не можем не сказать и о лексеме «выводи» (хоть это и не пароним). Она тоже – в связи с полисемиарностью – вписывается в оба первых поля. С одной стороны, в песне призывается провести буквы через речевой / речной брод, с другой – их «вывести», то есть особым образом написать (отсюда и заглавие, которое именно «выводилось»).

Двигаемся ко второму парониму – «родимых». Перед нами, вероятно, и воды родной речи / речки; и воды родства, рода, родовая принадлежность; и околоплодные, «родильные» воды, в которых ждет своего часа утробный младенец. В общем, холкинские «арности» продолжают множиться...

§ 6. Согревающие напитки

Мы уже упоминали о разделении песни «Дубинушка» на несколько частей, одну из которых даже рассмотрели. Сейчас наше внимание будет устремлено к первой, самой большой части произведения. Но прежде чем взяться за дело, заметим: многое из того, о чём будет сказано в настоящем параграфе, может показаться небесспорным. Однако мы и не стремимся к выявлению «окончательной истины», наша цель поразмыслить, порассуждать, предложить версии.

Что ж, приступим. Для начала приведем первый интересующий нас фрагмент:

**То ли лыковым сюртушком
В рукава надень
День худой на день
Чай в году обогреешься
Языками побреешься...**

Если одним словом охарактеризовать этот отрывок, то этим словом будет «обогрев», если же попытаться сказать о нашем пятистишии в двух словах, то, вероятно, они будут такими: «смерть, обогрев». В самом деле: со смертью этот отрывок связывает «лыковый сюртушок», который очень напоминает, например, посвященные Бродскому «деревянные костюмы». Если напрямую – то наш «сюртушок» есть не что иное, как гроб. Причем странный какой-то: с рукавами, в которые нужно что-то надеть (опять холкинские изгибы синтаксиса). Правда, перед нами омофон: «на день» – «надень», поэтому фраза может быть такой:

**То ли лыковым сюртушком –
В рукава. На день –
День худой – на день.**

Или:

**То ли лыковым сюртушком –
В рукава. На день –
День худой надень.**

В любом случае перед нами надевание сюртушка, рукавов, дня (дней). Как утверждает лирический повествователь, если всё это надеть, вероятно (чай), согреешься. Нужно надеть не просто один день на другой (всё-таки день – худой, здесь наверняка имеется в виду «прохудившийся»). Нужно надеть 365 дней (день – на день – на день – на день...), чтобы «обогреться в году». Но, возможно, секрет обогревания – не в днях. Секрет – в омониме «чай»:

Чай – в году обогреешься...

При таком написании фразу можно понять как призывающую к употреблению чая (если, конечно, ты хочешь согреться).

Забегая вперед, скажем, что «чай» встречается в альбоме трижды, и каждый раз – в нашем первом фрагменте «Дубинушки». Другие «чаи» тоже балансируют на омонимичной грани, вот что находим ниже по тексту:

**Да чай с колбы́-то не опухнем
Эх дубинушка ухнем
Эх зеленая авось пройдет
Да не лопнем чай...**

Здесь опухание придает катрену нечто алкогольное: от чая и колбы не опухнешь, а вот от зеленой, то есть от «зеленого змия», немудрено. В этом контексте «дубинушка» из риторического обращения превращается в нечто слегка обценное – это как бы собеседник назван «дубиной». «Ухнуть» – выпить. «Пройдет» – с одной стороны: «пройдет боль, тоска»; с другой – «пройдет внутрь», «обратно не полезет».

Наконец, и на чай, и на водку работает словечко «лопнем». Водка пройдет внутрь, а мы от нее авось не лопнем. Или:

Да не лопнем чай...

Наверняка эта фраза связана с народной мудростью: чай не водка – много не выпьешь. Поэтому-то и не лопнем, что пьем чай, то есть пьем понемногу...

Заметим, что рассмотренный только что фрагмент потрясающе вариативен: большинство знаменательных слов здесь полисемиарно-омонимиарно: чай, дубинушка, ухнем, зеленая, пройдет. Эта неустойчивость позволяет Холкину создать внушительную глубину для интерпретаций.

А вообще проделанный нами анализ исключительно важен для смысла всей песни, так как именно в нашем втором четверостишии (и нигде больше!) встречается

название всей четырехчастной композиции. Мы выяснили, что «дубинушка» есть в том числе и обращение к недалекому собеседнику, поэтому все анонимные субъекты «ты» в песне (за исключением разве что «милой») могут быть соотнесены с нашим «простофилей». Так не «дубинушке» ли предлагается «в рукава надеть»?..

§ 7. Песни вчерашние эхом звенят...

Перед нами строка из «Утра казни», о котором мы еще скажем. В данном же параграфе мы рассмотрим различные «реверберации» у Холкина, то есть разные проявления «поэтического эха» на примере песни «На Руси».

«Реверберации» в нашем методологическом контексте – это любые близстоящие повторы: фонетические, морфемные, лексические. Функции «эха» у Холкина разнообразны: начиная с актуализации омофона (см. параграф 6) и заканчивая увеличением эмоционально-экспрессивного накала.

Начнем с песенно-междометных повторов. Нередко исполнители, движимые энергией мелодии, несколько раз проговаривают / пропевают окончания слов. В нашей песне такое эхо встречается лишь однажды: «нынче заживо судят мертвые... е... е...». Вероятно, эта «реверберация» несет структурную нагрузку – указывает на окончание внутреннего смыслового блока. Дело в том, что песня имеет кольцевую композицию: она начинается катреном:

**На Руси беда как ни скалится
Веселей пляши что ни свалится
Нынче будет нам слово крепкое
Слово крепкое ой да лепкое...**

Им же и заканчивается (только к этому четверостишию Холкин в конце добавляет еще одну строку). Получается, что основное тело песни, то есть массив без «зачина» и «концовки», отделяется от последних нашей «ревербе-

рацией». «Е-е» – вроде бы мелочь, но в звучащей песенной поэзии на таких мелочах могут смыкаться важные смыслы, в том числе и не дешифруемые через «бумажный вариант» (здесь-то, конечно, и без нашего эха понятна рамочность композиции; и всё же...).

Теперь о морфемных и лексических «эхах». Самый интересный фрагмент таков:

**Да и зрячий зря не надсадится
На Руси бельмо прячут прядами
А как ни складывай всё не ладится
В голове за седьмыми пядями...**

Первых два эха трудно уличить в аттракционности, то есть Холкин вряд ли их использовал для обновления этимологии за счет сближения созвучий (паронимической аттракции). Хотя известно, что «зря» в смысле «смотря» и «зря» в смысле «напрасно» – дети одного праотца, о чём рассуждает, например Л. Успенский [5]. Заметим: перед нами своеобразная рифма, один из членов которой стоит не в конце строки, и даже не в конце слова, как это чаще всего бывает, а в начале лексемы. Еще любопытней слово «надсадится», которое Холкин произносит как наТСАдиТ-СА. Лексема рифмуется сама с собой! Перед нами своеобразная рифма-единоличник, бесполоая рифма, которая «не хочет с лексемами знаться, а будет теперь почковаться»...

Две другие «реверберации» отрывка кажутся завязанными на этимологизацию. ПРЯди есть явно те, которые ПРЯчут – голову, лысину, лоб или в данном случае – бельмо. Не сложнее анализировать «складывай» и «ладится»: СКЛАДывать значит приводить в «справное, ЛАДное состояние», то есть к порядку. При этом за счет контекстуальных «головы» и «седьмых пядей», а также отчасти и за счет названных нами выше «прядей» слово «складывай» приобретает многозначность – «складывай в уме» (отсюда же и меры для счисления – цифра «семь» и «пядь»); и складывай в смысле «укладывай». Опять полисемиарность!

Скорее морфемной «реверберацией» следует назвать строку:

От крестин твоих долго ли нести...

Тут тоже по-холкински тонкие семантико-смысловые отношения между сопрягаемыми созвучиями. Лексемы «крЕСТИн» и «нЕСТИ» связаны через устойчивое сочетание «нести свой крест», так как «крест» и «крещение» в русском языке отчетливо созвучны. Получается, что два похожих слова разворачиваются в некий сюжет, даже два сюжета: один из истории Руси (и устремленный в будущее), другой – евангельский.

Те же «ст» (в сочетании с некоторыми другими звуками) «реверберуют» такие фразы, как «по пуСТыМ ме-СТам», «ВеСТИ-ноВоСТИ».

Интересна и фраза: «Не ПОДНять сО ДНа смуты на Руси...». Холкину трудно отказать в этимологической логике: ДНО есть то, с чего ПОДнимают.

Искаженным эхом отзывается стих:

На Руси в беде не в обиде быть...

Вслушаемся: «НА русИ В БИДЕ – НИ В АБИДЕ БыТЬ». Конечно, например, ударное «и» слова «Руси» не то же, что неясное «и» лексемы, пишущейся как «не». Однако в песенной поэзии такая разница не столь существенна. Вот и получается: АИИЕ – ИАИЕ, ассонанс, только чуть инвертированный. Не менее впечатляет и аллитерация (или же – паронимическая аттракция?): Н – ВБД – Н – ВБД – БТ.

Блуждающее фонетическое эхо находим и ниже:

Тянут втемную тени с темечка...

Если отбросить несколько «несистемных» согласных, получится: ТНТ – ТМН – ТН – ТМ. Можно предположить, что изначально здесь было «с темени», что придало бы фразе совсем уж единозвучный вид, однако рифменные нужды, наверно, побудили Холкина добавить-таки умень-

шительно-ласкательный суффикс. Подобных «ревербераций» – прямых или обратных (палиндромных) – у Холкина немало множество. О них мы еще скажем, но уже в другом контексте.

§ 8. Ходим парой

Об эхе у Холкина мы уже упомянули. Но есть еще одна операция, связанная с нашими реверберациями, – лексически идентичные повторы. Речь мы не ведем об исполнительских повторах (то есть экспрессивных, несистемных, не завязанных на метрику). Мы говорим о повторах не песенных, а стиховых. Но и среди них нам интересны не все. А только те, которые связаны с омонимией и полисемией. Итак, песня «Распиши меня углем»:

- 1. И ты мой враг любимый враг**
- 2. До крови падкий пей украдкой**
- 3. Пей с вины вином прольется**
- 4. Да пустым пятном сойдет**
- 5. Соидет душа умоет душу**
- 6. Отхлещет на сухом пару**
- 7. Да что нам на миру удушье**
- 8. Проклятое удушье...**

Холкин будто «заикается», всё время (но «по спирали») возвращается к сказанному. В самом деле:

- 1. враг – враг;**
- 2. пей –**
- 3. пей;**
- 4. соидет –**
- 5. соидет; душа – душу;**
- 6.**
- 7. удушье –**
- 8. удушье.**

Первый враг, похоже, есть сатана, второй, возможно, – уже нечто обобщенное, завязанное на евангельское «любите врагов своих» (любой враг). «Пей» пропускаем – вариативность тут нулевая. А вот далее семантическая неидентичность повторяющихся слов уже весьма отчетлива: «пятном сойдет» значит «ототрется», «отмоется»; а вот «душа сойдет» – коннотации тянут нас к варианту «душа спустится» (понятно – куда). Следующее. «Умоет» при слове «душу», возможно, указывает на душ (инструмент помывки). Синтаксис, конечно, корявоват (умоет – кому – душу, то есть «умоет для душа»?) и всё же... «Удушье» образует с «душой» явные (ложно-) этимологические связи – всё-таки близстоящие созвучия.

Спускаемся ниже. Следующий пример, как нам кажется, очень тонок и элегантен. Посудите сами:

**Да что ты мать у нас в печенках
Да что-то всё под сердцем ищет...**

Мы перенесли на бумагу эти строки исходя из их самого вероятного «прочтения» (да и в списке они даны так же). Однако «что ты» может обернуться сочетанием «что-то»: они находятся в почти омофоничных отношениях, и тогда:

**Да что-то мать у нас в печенках
Да что-то всё под сердцем ищет...**

Без «ты» первая строка уже больше походит на обобщенную констатацию, чем на обращение к матери («Да что-то, мать, у нас в печенках»). На обобщенность, кстати, указывает и сочетание «в печенках». То есть «пересказать» первый стих можно так: «Что-то, едрит, нам осточертело!».

Правда, контекстуальную весомость неругательной матери, а матери в смысле мамы, поддерживает сочетание «под сердцем» (место для ребенка). И – то что нам кажется прекрасным – соединение в одном уравновешенном, столь тонко настроенном контексте двух «потроховых» идиом: «в печенках», «под сердцем». Красота! А повтор здесь ва-

риативен не сам по себе – он выступает в роли актуализатора.

Не требуют особых разбирательств и нижеследующие строки:

**Да кто нас принял кто крестил
По сто платежей нам скостил
Всё отпустил да отпустил
До самой до любви...**

Понятно: отпустил (грехи) – отпустил (направил).
Контекст тут прозрачен.

§ 9. По речистому броду...

Выше мы уже неоднократно касались речевой, произносительной составляющей холкинского звучащего текста. Иногда в песенной поэзии, повторим эту мысль снова, пара- и невербальное оказывается важным когнитивным компонентом, на котором сходятся в том числе и «чисто бумажные» смыслы. Сфокусируем наше внимание на, в общем-то, незначительных единицах песенной речи – песенных междометиях (в этом параграфе будет рассмотрен пока еще нами не тронутый второй блок «Дубинушки»). Три из четырех четверостиший здесь оканчиваются какой-то из интересных нам единиц:

**А лиха беда качала
За началом поурчала
Да зачахла да пропала
Развалилась не собрать**

**Пупом попом стопом станом
Худо жиденько хозяйство
По карманам бять тараном
Лебедем да зайцем
У...**

**Пухом золотом пшеница
Греет сердце руки колет
Не в стогу ля запылиться
В чистом поле
А...**

**Мягковато да не вата
Вся бы ладно да прохладно
Колется да терпится
Любишь веришь вертится
А...**

Одно из междометий является своеобразным «фонетическим постфиксом»: «...вертится... / А...». Эта реверберальность занятна, но, в общем-то, не столь существенна. Важнее другое: именно песенные междометия (вкуче с речевыми паузами) есть маркеры окончания не просто четверостишия, а звучащей строфы. Если бы их не было, фрагмент можно было бы считать астрофичным.

Управлять строкоделением может и исключительно пауза, вот как заканчивается песня:

**Колется да терпится
Любишь веришь вертится
Колется да терпится
Любишь веришь вертится
Колется да терпится
Любишь веришь вертится
Колется да терпится
Любишь
Веришь
Вертится...**

Можно порассуждать о смысле такого стихового сегментирования, но мы не станем. Лучше вернемся к песенным междометиям, раз уже речь шла именно о них. Помимо рассмотренной функции они выполняют и еще одну,

скажем так, обценную. Вслушаемся в третьи строки первых строф (точнее – в предпоследние их слова):

По карманам, бять, тараном...

Не в стогу, ля, запылиться...

Нужно слышать, как Холкин произносит их! Они смазаны на разговорный манер, и приданная им лексичность на самом деле – лишь уступка в угоду графике.

Эти квазислова синхронно вставлены в структуру и своих строф, и своих строк. Они гармонизируют метр катренов:

1. Пупом попом стопом станом

1. ' _ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _

2. Худо жиденько хозяйство

2. ' _ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _

3. По карманам бять тараном

3. ' _ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _

4. Лебедем да зайцем...

Обратим внимание пока на количество слогов. Как в выше расписанном отрывке, так и во фрагменте с «ля» наши песенные квазислова оказываются встроены в двусложник. Без них хорей оказался бы хромым. Это приводит нас к важному выводу: Холкин, вероятнее всего, вставил наши обценные междометия в момент написания песни. То есть он писал не стихи, а песню, уже ориентируясь на непосредственное исполнение.

Теперь об акцентности. «Бять», как можно видеть, находится в месте икта. На фонограмме ударность скорее

выражена, чем наоборот. А вот «ля» – чистейший безударный клитик, срастающийся с «запылиться» так, что из этой фоногруппы можно вычленить что-то вроде: «ля́са пылится» (от «лясы», только одна).

И последнее. С чего это мы вдруг назвали наши квазислова обценными? Во-первых, надо слышать фонограмму. Во-вторых, попытавшись лексически идентифицировать оба наших песенных образования, мы придем к... одному корню! В общем-то, исходное слово легко образовать, сложив звуки «бять» и «ля». Тут тебе и лексичность (безо всяких «квази»), тут тебе и обценность. В-третьих, – список. Там уже без эвфемизации: в строке «по карманам ??? тараном», «ля» написано через «б». Второе же «ля» написано как «ли».

§ 10. Этот странный, странный, странный синтаксис

В четвертом параграфе на примере сочетания «обо всём найду» мы уже говорили о странностях синтаксиса в альбоме. Причем мы выяснили, что это – осознанный художественный прием, завязанный на контекст, то есть именно в нём раскрывающий свои возможности. Рассмотрим же и другие проявления необычного словосочетания у Холкина, в качестве материала возьмем песню «Милая». Остановимся на двух аспектах – собственно чудачествах синтаксиса и нередко связанных с ними повторах.

В первых строках произведения находим такое:

**Чем тебе не я
Тот кто я
Пою пою пою
Пою тебе...**

Не странно ли: «чем тебе не я тот кто я пою тебе»? Почему бы не сказать, ну, хотя бы: «чем тебе не я тот о ком

я пою тебе» или «чем тебе не я тот *кто поет* тебе»? Вероятно, Холкин хотел слить эти варианты в нечто единое, чтобы повысить вариативность интерпретаций. А может, фрагмент следует читать так:

**Чем тебе не я
Тот, кто я.**

**Пою, пою, пою,
Пою тебе.**

Что-то вроде «жизнь есть жизнь», то есть перед нами констатация «я есть я»?

Заметим, что в исходной фразе по два «я» и «тебе». Причем субъект «я» как бы расслаивается на себя и другого: один «я» поет, о другом «я» – поют. А первое «тебе» может быть употреблено «безлично», обобщенно. Таким образом, при желании здесь можно вести речь о четырех субъектах, не отсюда ли четыре повтора «пою»? Конечно, не самая обоснованная арифметика, и всё же...

А вот дальше повтор уже не такой расплывчатый, его функция куда как более репрезентативна. В самом деле:

**Чем тебе не я
Тот кто я
Пою пою пою
Пою тебе
Мнения
Мнения такие ох
Веселуха на селе...**

Так воспринимается фрагмент на слух. Но это только на первый слух. А на второй? Те, кто еще не догадался, куда нас ведет холкинская строка, обратите внимание на повтор «мнения, / мнения...» Казалось бы: песня «одинаковостями» нашпигована, подумаешь – анафора... И всё же именно этот повтор «наполнен глубоким смыслом». Прежде чем окончательно расставить все точки над «ё», заметим, что интонационно первые четыре строки и сле-

дующие отчетливо разделены, что можно было бы отразить через строфоделение:

**Чем тебе не я
Тот кто я
Пою пою пою
Пою тебе**

**Мнения
Мнения такие ох
Веселуха на селе...**

Итак, смотрим на начальные строки блоков, в первом: «тебе не я»; во втором... «мне не я». Получается, что эпифора первых строк двух песенных строф (тебе не я, мне не я) и анафора начальных строк второй строфы (мне-ни-я, мнения) – и то, и то суть разновидности повтора – являются механизмами, актуализирующими омофон.

Кроме того, если сначала идет скорее утверждение «чем тебе не я», то во втором нашем блоке – уже отрицание «мне не я». То есть ты должна (а обращается субъект к Милой) верить, что «я это я», притом, что я-то знаю, что «я не есть я». Вот такая своеобразная антитеза:

Она думает: «я поющее» равно «я»;

Я знаю: «я поющее» не равно «я».

Последними лексически знаменательными словами «Милой» являются следующие (в списке «Спас» – с большой):

**Утро не хитрее нас
Чем чем тебе не Спас
Тот кто я пою пою тебе...**

Опять та же, что и выше, конструкция. Только здесь Милая должна верить не в то, что «я это я», а в то, что «я это Спас», то есть Христос. В образовавшейся пропорции не хватает только одного звена: считаю ли я себя Спасом. Несложная математическая операция (вспомним «мне не я») позволяет сделать вывод, что «я себя Спасом не считаю»:

Она думает: «я поющее» равно «я»;
Я знаю: «я поющее» не равно «я»;
Она думает: «я – Спас» равно «я»;
Я думаю: «я – Спас» не равно «я»?

Итак, что же делает человека самим собой? Где же его истинное «я»? Оно возникает только тогда, когда «я пою»? Могу ли я стать Пророком (а Спас-Христос не только Господь, но и Пророк)? Могу – когда пою. Не поэтому ли Холкин столько раз повторяет слово «пою», словно заклинает его бесконечностью (в начале песни – четыре повтора, в конце – два)?

Однако есть еще одно предположение... Если посчитать, что перед нами не только «Спас», но и омофоничный ему «спас» (на фонограмме-то не понять – заглавная или строчная!), то дело приобретает новый оборот:

**Утро не хитрее нас
Чем чем тебе не спас
Тот кто я пою пою тебе...**

Контексту неправильностей («тот кто я пою») данный глагол вполне аутентичен, то есть он вполне оправдывает нашу версию о «спасе с малой». Тогда получится следующее: «разве тебя не спас тот, о ком я тебе пою» («Тот, о Ком я тебе пою»). В любом случае кажущееся поначалу приравнивание себя ко Христу оказывается в двух наших интерпретациях лишь видимостью. Это всецело подтверждает и альбомный контекст (о чём мы еще скажем), то есть Холкин относится к Спасителю вполне похристиански. По нашему мнению.

§ 11. Перекрестное опыление

Об идиомарности холкинского мышления уже сказано. В данном параграфе, взяв песню «На Руси», мы попробуем рассмотреть частное проявление этой особенности – скрещивание двух идиом.

Начнем с конца (он же – без последней строки – повторяется и в начале):

**Нынче будет нам слово крепкое
Слово крепкое ой да лепкое
Слово редкое ой да меткое...**

На основании созвучности Холкин сталкивает слова «крепкое» и «редкое», подтягивая к этому фонетическому совпадению и фразеологизмы: «крепкое словцо», «редко да метко». Второе устойчивое сочетание заметно меняет коннотативный (а, может быть, и семный?) состав первого. В параграфе 5 мы уже рассуждали о данных строках. К этому добавим, что «великолепность» холкинского «слова» явно снимает с него обценные коннотации, связанные с «крепостью».

Устойчивые сочетания перекрещиваются и во фразе:

На Руси в беде не в обиде быть...

«Быть в беде», «быть в обиде» – похожи не только общей глагольной связкой, но и явной созвучностью ключевых лексем.

Далее:

**А как ни складывай всё не ладится
В голове за седьмыми пядями...**

Здесь точка схождения идиом – слово «голова», точнее – возможные ассоциации, которые она может предложить: складывай в голове (в уме), в голове (во лбу) – семь пядей.

Не вызывает сложностей такая фраза:

Ни найти концов ни с концом свести...

Отметим лишь, что оба фразеологизма, лежащих в основе нашего переkreщивания, связаны с чем-то негативным, как любят говорить ученые, пейоративным: «не найти концов» (не сыщешь), «сводят концы с концами» (живут в нищете).

Кстати, у кого-то может закрасться подозрение, что Холкин намекает еще кое на что, посмотрим:

Не поднять со дна смуты на Руси Ни найти концов ни с концом свести...

«Не найти концов» и дно (очевидно, находящееся в воде) вкупе ведут к выражению «как в воду кануло», отчетливо совпадающее с первым в семантике (и там исчезновение, и тут). Ну, куда денешься от холкинской идиомарности!

§ 12. Доли схожие

В песне «Околесица» прослеживается один основной, назовем его условно, лирический сюжет. Ну, по крайней мере, нечто событийное. Попробуем передать это движение через примитивный «пересказ», хоть дело это и неблагодарное. Итак, поначалу герой боится не успеть «до околиц допеть». Бросает, точнее, планирует бросить «гривенник в снег на погоду». Потом собирается куда-то идти: «дальше пойду». Потом «вспоминает» свою будущую смерть:

**Перегонит метель
Мой шальной серый шмель
Да ударит мне в грудь
Да уложит меня
Помолчать отдохнуть...**

Потом герой просит кого-то: «Прикажи мне: встань! / Да колодцем стань // Из тебя напьюсь...» («из Тебя?» – см. беседу в Сихаре (Сихеме)). Так заканчивается первая часть песни. Потом следует конфликтно-гастрономическая «ретардация» (описана в параграфе «...Арности»). Здесь, к слову, дана и фраза: «Околесица... // В небо лестница». Это вторая часть.

А вот третья в точности повторяет начальный блок первой:

**Мне бы надо успеть
До околиц допеть...**

И заканчивается «высеванием гривенника».

Попробуем выяснить связь, во-первых, «сюжета» с «ретардацией», во-вторых, «сюжета» и названия, помещенного внутрь «ретардации».

Заметим, что в песне образуется интересный этимологический ряд: околица, околесица, лестница (в небо). То есть околесица – путь от околицы в небо? Священная бессмыслица тайновидца? «Есть речи – значение темно иль ничтожно, но им без волнения внимать невозможно»? Простор для рассуждений...

Немаловажно и отсечение от «околесицы» (благодаря «лестнице») «ока». То есть в небо лестница – это «лестница ока», взгляд? Получается, что в одном слове смешиваются речь, голос (воспринимаемые слухом) и взгляд (визуальное). Такая своеобразная синестезия. А ведь «Околесица» – это название песни, а значит – ключевой ее мотив. Примечательно, что смешение говоримого и зримого есть важный прием, концептуализирующий композицию.

В начале трека:

**По пустому холсту
Ни следа за версту...**

В середине:

Как родного огня

**По пустому холсту
Не видать за версту.**

В конце:

**По пустому холсту
Не слышать за версту...**

Так рефрен, с виду никак с названием не связанный, оказывается своеобразным представителем последнего в тексте песни через синестезию.

Но и это еще не всё. Приведем первые строки (они же, напомним, – одновременно и начало последнего блока):

**Мне бы надо успеть
До околиц допеть
До крайних огней
Там и будет видней...**

На ОКОлицах находятся «ОКрайние ОГни» (чередование с разницей лишь в звонкости). Именно там лирическому субъекту «видней» – опять связь с «ОКом», но здесь – не корневая, а семантическая. Как стремится к околицам субъект? Допев, а не дойдя. Получается, что видное обретается через произнесенное (опять нечто синестетическое). Кстати, огни (родной огонь) появляются и в другом, уже знакомом нам по «смещению чувств» месте:

**Как родного огня
По пустому холсту
Не видать за версту.**

Итак, соберем всё воедино: околесица – это, с одной стороны, огни-окна околиц (не та ли окраинная бревенчатая Россия, что любит «странную любовь»?); с другой – взгляд в небо, лестница, путь в небо; с третьей – священный бред, голос, допевающий, дотягивающийся и до околиц, и до неба, связующий то и другое.

Показательно, что рассмотренная нами «чисто поэтическая» структура поддержана на исполнительском уровне. Первая часть («Мне бы надо успеть...») с основным «сюжетом» поется в одном темпе – медленном, раздумчивом; затем следует «ретардация» (произносится очень быстро); внутри нее, отдельным блоком, идет наше ключевое двустигийе с «Околесицей» (отделено двумя паузами, спето медленно); после «ретардации» – снова медленный блок («Мне бы надо успеть...»). Композиция оказывается кольцевой не только поэтически, но и темпово.

§ 13. Самовитости

В предыдущих параграфах мы показали, насколько разнообразны – как чисто звуковые, так и «бумажные» – приемы у Холкина. Попутно мы добились и еще одного: продемонстрировали густоту приема на «площадь текста». Для этого какой-то конкретный поэтический выкрутас был рассмотрен не в большом контексте, а на примере одной песни.

А если глядеть шире... То, пожалуй, можно дописаться до многотомных трудов (чего делать не хочется – и без того мы чрезмерно злоупотребляем читательским вниманием). Но ведь приемы у Холкина на указанных не заканчиваются. Есть еще несколько весьма любопытных, которые мы и рассмотрим в нижеидущих параграфах (завершив тем самым первую главу). Для репрезентативности, думаем, нам хватит и по два примера на один прием. Начнем с окказионализмов.

Окказионализмы лексические. Их у Холкина, несмотря на вездесущность прочего авангардного, не так много. Например: «Вы насыпьте на корку мне ваши хмуры / На постой-покурить» («Утро казни»). Понятное скрещение в одном сочетании слов «хмурый» (вероятно, указание на «темный») и «махра», актуализированное лексемой «покурить».

Еще: «Как пустая прыть подзадорная» («На Руси»). Этот окказионализм тоже не назовешь эзотерическим: здесь – скрещение созвучных «забора» и «задора», то есть «прыть» получается одновременно и задорной и подзаборной.

Окказионализмы слово- и формообразовательные. В песне «Дубинушка» находим: «Пупом, попом, стопом, станом». Как известно, слово «стоп» неизменяемо, так как чаще всего междометно. А у Холкина оно оказывается самостоятельным, облеченным парадигмой склонений.

«До крайних огней» («Околесица»); «о» в слове «окрайних» является недвусмысленным префиксом, возникшим здесь, во-первых, благодаря фонетическим ассоциациям с «окраиной», во-вторых, по причине фонетической же корреляции с ОКолицами, ОГнями (об этом подробнее мы уже говорили), в-третьих, в связи с особенностями метрики:

**Мне бы надо успеть
До околиц допеть
До крайних огней
Там и будет видней...**

Перед нами здоровый, без изъянов, двустопный анапест, который подтвержден и в авторском списке (и приставка «о» – это никакая не ошибка восприятия или дикции).

Окказионализмы акцентологические. Они часто могут выглядеть как нечто диалектное или архаизированное, например: «Проклятой скоморох» («Баллада о скоморохе»). Здесь через акцентологическое смещение (и вызванное им изменение окончания), видимо, актуализируются уже упомянутые два кода (диалектный и архаичный). О них же можно вести речь и в строке: «Не за руганью не за торгами» (та же песня). Словари – если речь идет о месте торговли, рынке – дают ударение на окончании, да и уху, конечно, гораздо привычнее «торга́ми», а не «торга́ми» (хотя есть слово «торжище» с ударением как раз на первый слог...).

Объяснить – помимо уже названных архаических и диалектных причин – акцентологическое смещение можно и особенностями версификации: «Баллада» есть двустопный пятисложник с понятной и Кольцову метрикой, увенчанной дактилическими клаузулами... Традиция.

§ 14. Не очень устойчивые сочетания

Холкин создает ряд окказионально-фразеологических сочетаний, используя богатый потенциал языка. Частотность их в мегатексте «Баллады» весьма высока. Причем эти фразеологические единицы поддаются некоей классификации. Вот примерно такой...

Полисемичные фразеологизмы:

**Кому что кому врага
Да кефирчик с бадага
А кому одна упряжка
Да в запасе только пляжка
Да по кругу по одной... («Притчи»).**

«Одна» здесь использована и в значении «единая», общая («в одной упряжке» – известная идиома), и в значении «только» (кто-то имеет много: и врага, и кефирчик, а кто-то лишь упряжку и «только пляжку»).

В «Балладе о скоморохе» находим: «Вы ударьте по струнам да по совести». С одной стороны, перед нами устойчивое сочетание «по совести», то есть честно; с другой, – за счет синтаксической конструкции, – удар идет не только по струнам, но и по совести. То есть перед нами своеобразная интерпретация известного императива: «Глаголом жги сердца людей».

Распространенные фразеологизмы. Здесь авторский смысл вторгается в семантику фразеологизма за счет внесения в его состав инородных элементов: «Только шило золотое / В том мешке-то не укроешь» («Притчи»). Плюс – замена привычного «утаишь» на «укроешь». О смысле же

этого распространения мы говорили выше – через золото идиома цепляется с другой (слово – серебро, молчание – золото).

Еще: «Соли да колбы три пуда» («Дубинушка»). Здесь к известному выражению добавляется еще один гастрономический «элемент», что, в сущности, особо смысла отрывка не меняет.

Усеченные фразеологизмы. «Кто смел нас мерить на миру» («Распиши меня углем») образовано явно из «на миру и смерть красна». На идиому указывает здесь созвучность синтагмы «наС МЕРИТЬ» со словом «смерть». А вот «красного», то есть «красивого» в микроконтексте нет, «но нет его и выше», и ниже. В этом-то и усечение.

Огрызок фразеологизма «свято место пусто не бывает» встречаем в строке из «На Руси»: «Веселей пляши по пустым местам».

Деформированные фразеологизмы. Те, которые вместо узуального элемента снабжаются окказиональным. Это может быть простая замена: «Пел дотла» («Игла»), вместо «жег дотла», а может – некоторая сложная деформация: «Утро не хитрее нас» («Милая»). Хитрость и мудрость вполне соотносимы, «взаимоассоциативны». «Утро не мудренее нас». «Утро мудренее нас». «Утро вечера мудренее» – завершаем мы де-де-конструкцию.

Окказионализмы паронимические. Строятся на замене слова, входящего в состав фразеологизма, другим, близкозвучным. Пример – песня «Распиши меня углем»: «Звёздки на колёсках» (в народе говорят – «слёзки на колёсках»). Еще пример: «Лиха беда качала» («Дубинушка»), надо бы не «качала», а «начала»... Комментировать тут, в общем-то, нечего.

Наложение фразеологизмов. Происходит, когда два фразеологизма имеют общий член, становящийся своеобразной «пристежкой». Например: «Слово редкое ой да меткое» («На Руси»). Тут, в общем-то, всё просто: кооперируются «редко да метко» и «слово меткое».

Более завуалировано следующее наложение: «Вопросом в спрос, ответ за мной» («Распиши меня углем»). Здесь через что-то наподобие паронимической аттракции (в

спрос – в нос) проступает выражение «за спрос не бьют в нос», которое благодаря «ответу» сцепляется с устойчивым сочетанием «каков вопрос – таков ответ».

Стыковка фразеологизмов. Это почти то же, что и выше, только наша «пристежка» двучленна: «Не найти концов ни с концом свести». Заметим, что особую стройность окказиональному фразеологизму придают, во-первых, – и это бросается в глаза сразу, «концы»; во-вторых, отрицание («НЕ найти концов», «НЕ могут свести концы с концами», правда, последнее иногда произносится как «еле сводят...»), что не так важно: всё равно перед нами некая НЕполнота).

Прекрасное «нумерологическое» соединение: «Девять грамм – девять дней» («Околесица»). Здесь не только совпадение цифр, но и совпадение семантики: 9 грамм – это пуля, предназначенная понятно для чего; 9 дней – время сугубого поминовения усопшего, так как, по преданию, именно на девятый день... Словом, «девятичная» некротическая семантика здесь общепонятна.

Обоюдная мена. Это когда два устойчивых сочетания меняются своими элементами: «Пухом золотом пшеница / Греет сердце руки колет» («Дубинушка»). Надо бы: «греет руки, сердце колет». Эта мена, во-первых, осложняется наличием выражения «мне греет сердце такой-то факт», где «греет» употреблено в переносном значении. Во-вторых, лексемой «пухом», которая работает и на прямое значение выражения «греет сердце» (сема «тепло», «жара» – пух теплый).

Другой пример не столь очевиден, так как из четырех «менных» элементов здесь присутствуют три: «Колется да терпится / Любишь веришь вертится». Устойчивая фраза «хочется, да (но) колется» получает некое продолжение «колется, однако терпится», а оттуда – уже сцепляется с фразеологизмом «стерпится, слюбится».

Имитация фразеологизмов. Это предел работы с устойчивыми выражениями – создание по продуктивным схемам своих. Например, «Пот не брага / Не высохнет»; а вот в рифму: «Мягковато да не вата» (оба – из «Дубинушки»).

§ 15. Твари по паре

Здесь мы рассмотрим анонсированные выше загибы холкинских инструментовки, стилистики, кое-где и тропики, а также прочее занимательное. Начнем с простеньких и традиционных, не залезая пока непосредственно в звук (в смысле – в живое исполнение).

Омонимия-полисемия. Обратимся к этому, в общем-то уже порядком разжеванному нами приему только ради двух интересных примеров. Вот первый, из песни «На Руси»:

**Передернется дряблой тиною
Вязким поводом к новой повести
На вожжах взойдет рань строптивая
Обожгут бока вести-новости...**

Любопытно проследить, как Холкин проводит здесь «конскую тему». Иногда – прямо, иногда окольно, иногда – едва уловимым намеком. Единственное непосредственно конское здесь – вожжи, да и то они завязаны на дрожжи за счет потенциальной паронимической аттракции с дрожжами. О чём сказано уже. Второе. Обратим внимание на синтагму «повод к повести». Вспомним, что повод – это не только обстоятельства, но и... часть конской упряжи! А ведь есть распространенное выражение «вести коня в поводу», то есть перед нами уже как бы и не повесть, а глагол «повести». И даже акцентологическая нестыковка не может здесь нивелировать указанной связи. Третье. «Обожгут бока». Очень уж это похоже на понукание коня ударом плети. Ну и четвертое, совсем малоуловимое. «Строптивая». Конечно, строптивой может быть не только лошадь. Но, согласитесь, так ее называют гораздо чаще, чем наглой, нахальной или бесцеремонной...

И попутно. Слова «взойдет» и «рань» (да и «обожгут» можно присовокупить) недвусмысленно указывают на восход солнца. А, как известно, в мифологии часто солнце есть огненная колесница, бегущая по небу. Вот такой красивый получился образ-сюжет-миф о приходе нового дня.

Еще не менее интересное: «Кто смел тот спел» («Игла»). Начнем с того, что перед нами аттракция (потенциальная), образующаяся на стыке данной (почти) идиомы и узуального выражения: «кто смел, тот съел». Второе. Из слова «смел» при имеющемся контексте можно вытянуть и глагол «смел», то есть «посмел», и прилагательное «смелый», получается: «кто смелый / кто посмел, тот спел» (уже про архаизированное «смел», то есть «смёл», а оно тоже связано с едой («голодные всё смели со стола»), мы не говорим...).

Описанная вариативность умножается еще на три. Дело в том, что «спел» внутри себя имеет омонимию, и здесь уже смешение двух глаголов и прилагательного, причем первые образованы от разных этимонов! «Спел» – краткое прилагательное от «спелый» и прошедшее время третьего лица от «спеть», то есть «поспеть», «созреть». Кроме того, «спел» – аналогичная глагольная форма от «спеть» в смысле «спеть песню». Все эти семантики (и фразеологическая, и омонимичные), натолканные в одно маленькое афористичное высказывание, делают его поистине восхитительным!

Градации фонетические. Сначала скажем о том, что у Холкина есть и смысловые, типа уже рассмотренной чуть выше фразы: «Утро не хитрее нас»: «мы» оказывается в самой сильной позиции, потом – «утро», потом – «вечер», который, как известно, «не мудренее утра» (мы → утро → вечер).

А вот фонетическая градация: «Пупом попом стопом станом» («Дубинушка»). Присмотримся: «ПуПОМ» + «ПоПОМ», «поПОМ» + «стОПОМ», «СТопОМ» + «СТанОМ». Перед нами некое скольжение, цепочка с фонетическими звеньями, где первый и второй элементы очень близки по звучанию, а первый и третий – уже не так, а четвертый вообще по дороге умудряется растерять практически всякое подобие с первым...

Другая фонетическая: «Перемалывай кости семечки» («На Руси»). Здесь тонкая смысловая игра: внутри плода находятся не кости, а косточки (семечки / косточки – яв-

ная семантическая «рифма», основанная на общности ряда сем). И при стяжении фоногруппы «костисемечки» как раз и получается «кост...чки». То есть перед нами некое имплицитное перетекание: кости → косточки → семечки.

Стяжения. Раз уж мы выше упомянули о фонетическом стяжении, то им и займемся (правда, в строгом смысле, тут всё-таки «растяжение», а не стяжение): «Сани да весло весело несло» («Игла»). Внимательный читатель уже увидел: «ВЕСЛО» – «ВЕСело неСЛО». Конечно, в «весло» можно стянуть и «ВЕСело», но лексема «несло» имеет мужское ударение, акцентологически коррелируя с «мужским» же «веслом».

Нечто похожее: «Обо всём найду на такую еду» («Околесица»). Здесь всё просто: «НАЙДУ» – «НА такую ЙЭДУ».

Фантомные фиксы. За счет аттракций Холкин любит извлекать из узуальных образований окказиональные морфемы, чаще всего – это корни. При этом он может даже использовать не только бумажные, но и не поддержанные орфографией созвучия, основанные на омофонии (но об этом – в следующем «звучащем» параграфе). Итак, примеры: «Всё (произносится скорее как «вся») бы ладно да прохладно» («Дубинушка»). Исходя из контекста (а он определяет у «да» значение «но»), фантомная приставка «прох» приобретает нечто отрицательное: всё бы было хорошо, кабы не было так плохо («плох» / «прох», кстати, любопытное и далеко идущее созвучие, проруха, прореха...).

«Обожгут бока вести-новости». Этот пример примечателен тем, что фантомный префикс «но», будучи отсеченным, оставляет нам два почти идентичных пентаграмматона: «вести» и «вости». Присовокупим к этому и семантическую идентичность обоих пятибуквий. Получаем интересных – звуковых и семантических – близнецов.

Фантомные редуцированные. Мена гласной в корне с нулем звука известна всем. Оказывается, она бывает и окказионально «предсказанной», например, в «Дубинушке»:

**Свиристели прилетали
Всю калину обклевали...**

Мы недаром оставили первую, в общем-то ненужную строку. Ранее уже указывалось на явную реминисцентную смычку «прилетевших свиристелей» с Хлебниковым. А это уже традиция, отправная точка, это уже метод... Короче, «калина» – это та, которую надо «кълевать». Тут явно мифологическая семантика: имя продуцирует мотив, а тот – уже выходит в сюжет...

А вот песня «На Руси»: «Передернется дряблой тиною». Здесь тоже редуцированный в корне: «дернется» / «дъряблѣй». А если вспомнить, что у народа, у языкотворца, есть веселые словечки «дерябнуть», «дербанить» (или «дърѣбанить?»), «дырявить», то перед нами встает некий древний корень «дър», давший своим потомкам созвучность и общие семы.

Фантомные палатализации. Мы помним, не забываем о палатализациях, да и как о них забудешь, когда: друг – друзья – дружба... Вот и у Холкина слышны отголоски палатализации: «На вожжах взойдет рань строптивая» («На Руси»). Здесь, как и выше, не обошлось без редуцированного: «възойдет» – «вожжах» (заметим, что перед нами именно аттракция, именно столкновение – слова следуют друг за другом). А далее ясно: «з» и «ж» (порождения первой и второй палатализации соответственно). Можно даже восстановить древний холкинский протокорень, который был таким: «вък». Обратим внимание и на семантику: дрожжи – это то, что позволяет подняться тесту, то есть взойти! А, может, так всё и было? И Холкин ничего и не придумал? Очень уж правдоподобно...

Нечто похожее: «Полетит на Рось а земля прижмет» («Игла»). Тут, как ни крутись, нельзя отбиться от назойливых ассоциаций с Башлачевым: «Зима жмет земное». У Башлачева поставлены в ряд аж три «однокорневых» слова, но и Холкин не сильно отстал: «земля» – «жъмет». Перед нами те же, что и выше, редуцированные, те же «з» и «ж». Да и с интегрирующей семантикой всё в порядке: «земля прижмет» примерно то же, что и «земное притяжение». То есть в мифологическом имени земли заложена сема «тяготение». Ну и напоследок восстановим протокорень: «гъм».

Палиндромия. Вещь очень неоднозначная, когда нет стопроцентного звукового совпадения двух сравниваемых букворядов. А примеров типа: «Кони, топот, иннок» у Холкина нет. И всё же: «Рыба плавала в луне» («Милая»). Палиндром здесь оказывается, в общем-то, неплохо актуализованным: «пЛАВАЛАВЛуне». Жаль, не хватает «а» после второго «в». Но, может, там просто древний редуцированный?

Есть нечто палиндромное на рифменном стыке, хотя соответствие здесь не тотальное («На Руси»):

**Разнесет ручьем червоТоЧиНу
На Руси свежо по преданию
Черно-белые дни да НоЧи Да
Слезы сладкие смех-рыдания**

Оксюмороны. Из более традиционных приемов остановимся на оксюмороне, проигнорировав неинтересные: инверсию, эллипсис, анафору и т.д. Итак: «Слезы сладкие смех-рыдания» («На Руси»). Пример примечателен тем, что здесь присутствует скрещение двух семно и коннотативно соединимых лексем, одна синтагма: «смех» и «сладкие»; вторая: «слезы» и «рыдания».

Есть не такие линейные, более замысловатые оксюмороны: «Клинок на льду ковали» («Дубинушка»). Понятно, что кующийся клинок должен быть весьма горячим, и ковать его на льду – занятие вполне оксюморонное.

Еще ряд интересных приемов, типа паронимии или семантических пропорций, был рассмотрен нами выше. Так что останавливаться здесь на них не станем.

§ 16. Тварь звучащая

Отдельный параграф посвятим тем приемам, которые могут присутствовать только в звучащем тексте. О них уже было сказано немало, к ним, но на более высоком витке, мы будем возвращаться и далее.

Омофония. Выше ее рассмотрено достаточно. И здесь мы хотим остановиться на омофонии вероятностной, быть может, случайной, чтобы показать: речь может изобретать прием даже вопреки желанию говорящего / поющего. Если смотреть на сию нестыковку методологически, то придется выбирать одно из двух: либо игнорировать то, что нам подсовывает текст, утверждая, что «автор этого не хотел». Либо, забыв об авторских «хотелках», изучать репрезентованное текстом. Займемся вторым.

**Собирайся пить кто хотел забыть
Заводи бузу хороводами
На Руси в беде не в обиде быть
Доли схожие строят сводами... («На Руси»).**

Намеренно даем контекст пошире, чтобы показать, как могут изгибаться здесь холкинские смысловые замысловатости. В рукописи дано именно «сводами». Однако и намек на сводчатость поблизости нет. Разве что «доли схожие» – это доли мозга, а «своды» – отголосок «свода черепа»?

Что же касается омофоничного варианта: «строят с водами», то он имеет некоторые доводы в свою защиту: «пить», напиток «буза», которая тоже, вроде, делается на воде...

Второй пример еще сомнительнее, но примечателен, что опять задействуется вода, плюс – он из той же песни:

**По речистому броду выводим
От заглавия буквы стерты
От родимых вод признавай зуд
Нынче заживо судят мертвые...**

Третью строку можно услышать так: «От родимых вот – признавай, зуди». Тут наоборот – звуковое «избавление» от воды.

Омофоническо-паронимическая аттракция (ее можно было бы назвать и проще – «омофоническая аттракция»). Что такое паронимическая аттракция – понятно. Это сближение одинаково написанных слов, не имеющих твердой корневой связи в узусе. Но ведь сблизиться могут разнонаписанные лексемы – на основе произношения, точнее – процессов, которые порождаются слабыми позициями звуков: «Кто смел нас мерить на миру» («Распиши меня углем»). Обратим внимание на безударный слог слова «м?ру», который помещен, условно говоря, в «е-контекст». Быть может здесь «на меру́»? Сближение получается вопреки орфографии (но чем это хуже сближений вопреки этимологии?).

А вот обратный пример. Если выше было «как слышится, так и пишется», то здесь это «слышимое» как раз и видоизменяет узуальное, орфографическое «е», встраивая его в «и-контекст»: «На Руси в б?де [б'ид'э] не в обиде быть» («На Руси»). Ассоциативно, кстати, «беда» (бида) и «обида» вполне соотносимы, так что их родство допустимо (учитывая податливость гласных ко всяким историческим изменениям). Ну и не откажем себе в указании на красоту оборота: интегральный «быть» связывает два устойчивых сочетания: «быть в беде», «быть в обиде». А трактовать фразу можно стоически, мол, если и приключилась со мной беда, то я не обижаюсь – я же в России, а тут это в порядке вещей...

Выпадение гласных. Выше мы говорили о воображаемых редуцированных, здесь же они как будто пробиваются к нам из глубин древности. Речь ведем об очень интересной произносительной особенности, в обоих рассмотренных нами случаях связанной с сонорными. В первом примере звук выпадает в угоду метроритму:

**Кому блинчики в горшке
А кому кота в мешке
А ежели шкурку ободрать
То в жарком не распознать
То ли кролик то ли кот
Оботри мешочком рот...**

Обратим внимание на «ежли» из третьей строки (самое интересное, что в списках – тоже «ежли»). Оно возникло из «ежели», вероятнее всего – под давлением метроритма: перед нами хорей во всех строках, кроме третьей. И если проглотить ямбовую анакрузу во время исполнения несложно (вряд ли кто-то вообще здесь увидит перескок из хорей в ямб), то два лишних слога (тем более второй несистемный – уже не в анакрузе, а за иктом) сразу бросятся в глаза, точнее – в уши.

По какой причине редуцированный вариант перекочевал в список? Кто знает... Предположим, что из устного исполнения (как мы писали выше, перед нами не самая ранняя версия, не изначальный, креативистский черновик, а беловик среднего этапа, когда песня уже, вероятно, была спета – и не раз).

Второй пример не менее интересен, он также инспирирован метроритмическими процессами. В «Балладе о скоморохе» Холкин поет слово «проклятой», как бы съедая один из слогов «прклятой» (надо слышать, как он это произносит!):

**Шел дорогою / долей долгою
Проклятой скоморох / струны горькие
Возвращался он / до родной земли...**

Перед нами двустопный пятисложник с одной важной особенностью: здесь мужские и дактилические окончания даже не в строках – в полустишиях – могут свободно взаимозаменяться. Более того, у Холкина они могут быть даже связаны через рифму, например в песне «На Руси»:

**Хвори по глухим тихим о́мута́м
Тянут втемную тени с темечка
Веселей пляши по пустым ме́стам
Перемалывай кости семечки...**

Обратим внимание на рифму: о́мута́м – ме́ста́м. Вот оно – нивелирование разницы между мужской клаузулой и дактилической. Получается, что звучащее полустишие «Прклятой скоморох» имеет пять слогов и оканчивается нулевой эпикрузой. То есть перед нами метрическая схема, почти идентичная, например, пятисложному полустишию «до родной земли» (с некоторой только разницей в расстановке иктов). Но главное остается главным: съеденный слог оставляет в нашем полустишии пятисложника ровно пять слогов, а метру (в особенности – его силлабике) только этого и надо.

Возникновение гласных. Часто их появление объясняется особенностями метра и архаическими коннотациями: «По краям с *по́лынию* горькою» («Баллада о скоморохе»). А в принципе – это тот же двустопный пятисложник, только без цезуры. Зато 10 слогов – как надо. Здесь встречаем известный прием: если автор хочет найти где-то слог, он напишет не «водой», а «водою». И всё-таки «по́лынию» звучит как-то экзотично.

Другой пример интересней. Песня «Утро казни»: «А как будет готово придите скажите». Так дано в рукописи. На фонограмме никакого «а» нет – поется примерно так:

**Вы несите что есть хмель пшеницу да рожь
От себя оторвите в повозку сложите
Запрягите в повозку подковану вошь
Какъ будет готово придите скажите...**

«Какъ» оказывается отчетливо двусложным – дабы гармонизовать метр. Каким образом это произносится? Описать трудно – надо слышать, что-то между «како» и «какы», такой своеобразный ер, забытый здесь будто бы со времен открытых слогов.

Оканье. Это еще один прием, возможный только в песенной поэзии. Он может быть просто указателем на нечто диалектное, фольклорное или даже церковнославянское, например («Игла»):

**Как тонка игла на своем конце
Смерти не могла схоронить в яйце
Как былым мело высоко до звёзд
Навалил[о] снегу набежал[о] слёз...**

Здесь – очевидный намек на кощееву смерть (фольклорность). Инспирировать оканье могла и рифма – ударные константы – «о» (звёзд / слёз).

А вот в песне «Дубинушка» благодаря оканью, вероятно, происходит обновление этимологии:

**Как приглянется
Да полюбится
Будем сеять жать
Да р[о]жать
Да жить...**

Обратим внимание на отрывок: здесь есть такие характерные слова, как «сеять» и «жать», которые в фонетическом контексте живого исполнения коррелируют с фоногруппой «р[о]жать», точнее – «р[о]ж», то есть «рожь». По нашему мнению, Холкин здесь за счет оканья актуализирует этимологическую близость слов «рожать» и «рожь» – «да рожь жать да жить», в мифологическом универсуме «рожать» и «рожь жать» – одно и то же, коли совпали в имени. Тут же – если продолжить параллель между знаками и человеком – есть еще и слово «жить», которое фонетически ассоциируется с лексемой «жито». Получается соединение четырех самых важных человеческих глаголов (приглянется, то есть «понравится»; любить, рожать, жить) и четырех хлебных слов (сеять, жать, рожь и жито, вытянутое из фонетического контекста по ассоциации с рожью). Словом, и оканье может оказаться очень далеко идущим...

Вариативный анжамбеман. Эти стиховые переносы использовали поэты издавна. Но вот в песенной поэзии с ее беспунктуационностью анжамбеман может сыграть на вариативность:

**Да не спеши ты
Да распутывай
Колтуны мои
До заутрени
Да уж давно бы убежал
Хоть куда да хоть откуда...**

Перво-наперво нужно отметить особенности строкосложения. На фонограмме Холкин отчетливо сегментирует так, как мы показали выше. А вот в списке находим следующее:

**...Да не спеши да ты распутывай
Колтуны грехи до заутрени**

**Да уж давно бы убежал
Если б было бы откуда...**

Наши строки оказываются в разных строфах, тогда как в звуке они идут без какой-либо особой паузы. Это первый фактор, работающий на вариативность. Второе – отсутствие знаков препинания. Третье – омофония слова «до» (да). И четвертое – звуковая («фонограммная») анафора: четыре из шести строк начинаются с «да» (до). Вот что получается в итоге (позволим себе здесь знаки препинания).

Вариант 1 (до заутрени распутываются колтуны):

**Да не спеши ты,
Да распутывай
Колтуны мои
До заутрени.
Да уж давно бы убежал –
Хоть куда да хоть откуда...**

Вариант 2 (до заутрени происходит убегание):

**Да не спеши ты,
Да распутывай
Колтуны мои.
До заутрени
Да уж давно бы убежал –
Хоть куда да хоть откуда...**

Вариант 3 (герой предлагает распутывать колтуны и заутрени, снова акцентируем внимание на анафоре):

**Да не спеши ты,
Да распутывай
Колтуны мои
Да заутрени.
Да уж давно бы убежал –
Хоть куда да хоть откуда...**

Имея в виду густоту холкинских звуковых приемов, можно заключить, что три наших варианта, в общем-то, равноправны. Чуть более вероятен, правда, второй: автор произносит в нашем шестистишии первые три строки кратко, речитативно, а вот с четвертой начинается распев. И второй пример:

**Слезы не вода
Горяча беда
Льются под рукой
Легкою рекой
Как те слезы пьют
На духу дают
За убитого
За убитого
Двух, двух забытых...**

Тут всё проще, контекст балансирует между вариантами:

**Как те слезы пьют
На духу. Дают
За убитого...**

Или:

**Как те слезы пьют.
На духу дают
За убитого...**

§ 17. Складно да ладно

Ну и последнее о чём хочется сказать в первой главе – это рифмы. Установка ряда песен на скоморошество, игру со звучиями делает рифменный рисунок весьма разнообразным. Например, скоморошистая песня «На Руси» наполнена в основном дактилическими рифмами, которые кое-где разбавляются мужскими. То же сочетание в «Околесице» с той только разницей, что здесь на фоне множества мужских есть лишь одна дактилическая. Совсем без рифм осталась «Баллада о скоморохе», как будто для того, чтобы подчеркнуть свою фольклорность, былинность.

Среди интересных случаев назовем ряд палиндромных рифм, наоборотность которых может жить как в близлежащих к ударной константе согласных, так и в строке. Пример первой («Притчи»):

**А кому любовь от Бога
Да жена по крышку гроба...**

Обратим внимание: БоГа – ГроБа.

Палиндромные могут цеплять не конец, а начало строки: «КИНу гривенНИК в снег» («Околесица»).

Немало у Холкина внутренних рифм, чаще всего они концевые (в смысле – лексически концевые), песня «Распиши меня углем»:

**вяЖИ любовь из вражьих ЖИл
а всё что будет я сложил
уСПЕТЬ бы СПЕТЬ а там в парной
воПРОСом в сПРОС ответ за мной...**

В последней строке рифма оказывается лексически неравносложной, то есть рифмуется часть слова и целое. Есть у Холкина внутренние рифмы не концевые лексически, а начальные («Околесица»):

**Ты мой ГОлос ПРОЛЕЙ
Да на ГОРечь ПОЛЕЙ**

Еще большую отточенность этой рифме придает блуждающий «р», который является своеобразной скрепой между первой и второй рифмопарами.

Чаще всего рифмы у Холкина точные, больше всего – мужских. Но есть и дактилические: пазухой / помазывай («Притчи»), распутывай / заутрени, высохнет / выселкам («Дубинушка»).

Иногда, не повреждая метра и рифмы, Холкин соединяет два оборота, которые к тому же оказываются еще и взаимообусловлены семантически. Об этой тонкой подгонке мы уже писали выше, покажем лишь один пример («Игла»):

**Попиши пером
Покати шаром...**

Очень красивый фрагмент. Во-первых, строки здесь связаны созвучиями с обоих концов:

**ПОпиши пеРОМ
ПОкати шаРОМ**

Во-вторых, по вертикали совпадают икты:

**попишИ перОм
покатИ шарОм**

Замечательна семантика, замешанная на двух фразеологизмах: «ничего не попишешь» (нельзя изменить) и «шаром покати» (ничего нет). И тут, и тут – отрицание, причем в обеих строках отрицание имплицитное, запрятанное в устойчивый оборот!

Повторим то, о чём мы уже говорили: арсенал Холкина весьма богат и не ограничивается всем нами рассмотренным. Здесь есть немало замечательных находок, тонких наблюдений и парадоксальных сближений. Переслушайте песни «Баллады...» и попробуйте найти еще что-нибудь любопытное. А мы завершаем разговор об арностях и прочих поэтических нанотехнологиях, чтобы перейти к осмыслению холкинской поэтической вселенной – во всей ее масштабности и стройности.

Глава II

§ 18. Луна – мой глаз...

Даже несмотря на то, что в альбоме не так много песен, контуры холкинской поэтической вселенной здесь очерчены достаточно отчетливо. Пожалуй, первое, о чём нужно сказать, это изоморфность микрокосма и макрокосма. С очевидностью это доказывает фраза из песни «Распиши меня углем», вынесенная в заголовок параграфа. То, что луна – это глаз, подтверждает и другая фраза из этой песни: «Что под Луной <?> кровоподтек». А вот еще одна цитата в тему («Милая»):

**Рыба плавала в луне
Рисовала пела мне
То что видел видел белый глаз...**

Обратим внимание, что луна и ночное, лунное небо – это вода, вероятно, темная (темна вода во облацех?). В этой воде плавают рыба, «кровоподтек» – от «течь», тоже не лишен известного родства с жидкостью, водой. А вот как выглядит фрагмент из «Распиши меня углем», если взять его пошире:

**Раздайте небо по ведру
Нам это небо на глоток
Что под Луной кровоподтек...**

Здесь «водность» неба самоочевидна.

Еще одна жидкость, связанная с небом – слезы. Причем, как отмечается в песне «Игла», «слезы не вода». То есть эти две, скажем так, жидкие субстанции у Холкина разделены. Это разделение есть еще и несмешение: на

жидком небе лежат жидкие (слезные) звезды и жидкая луна (в ней плавают рыба).

Указывает Холкин и на то, чьи это слезы:

**Да гляди-ка в толпе вон она
У которой полнеба в слезах...**

Перед нами та, чьи слезы и устилают небесный свод, точнее – плат («Утро казни»):

**Кто пролил эти слезы на синюю шаль
Что укутала нас до рассветной поры...**

Шаль, на которой расположены слезы-звезды, принадлежит таинственной «ей» («Баллада о скоморохе»):

**Ты прости прости любимая
Пред тобой упаду на колени я
Снова влажный платок прижмай к груди
Снова ветер поет нам прощальную
Дай мне силушки в путь поцелуями...**

Обратим внимание на то, что любимая прижимает к груди именно влажный платок, то есть полный слез. Круг замкнулся.

Тем не менее и это еще не все нити, связывающие слезы и звезды, смотрим песню «Распиши меня углем»:

**Что теперь луна мой глаз
Звездки на колесках...**

Мы уже писали, что узус знает выражение «слезки на колесках», так, через идиому, слезы соединяются со звездами еще раз.

Итак, время в большой «Балладе...» начинается с ночи. Ее мы рассмотрели, о ее таинственной спутнице сказали (а кто она – поразмышляем ниже). Второй этап – утро, или – если ориентироваться на название первой песни – «утро казни»:

А как вымерзут слезы и выцветет шаль Из-под неба сорвутся на снег топоры...

«Вымерзут слезы» – явное указание на исчезновение звезд. Можно было бы предположить, что топоры – это солнце:

Отливает зарей кровью алою сталь Это к сроку восходят в зенит топоры...

Но в холкинской вселенной в зенит восходит не одно светило, а несколько. Тут – загадка. Но если вспомнить, что в Откровении святого Иоанна Богослова Христос говорит о Себе, что Он «Держащий семь звезд в деснице Своей», то кое-что проясняется...

Вот еще примечательная цитата из того же источника – когда Христос снял шестую, предпоследнюю печать с некоей великой книги, то «луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю» (Откр. 6. 12–13).

Так или иначе спадение с неба звезд-топоров завершается следующим («Утро казни»):

На утопанный снег топорами дары Рассветает от пляски слепого огня...

То есть перед нами не только топоры-звезды, но и топоры-дары. А, как известно, в христианской традиции дарами называют плоть и кровь Христа. А если вспомнить, что Иисус часто называется Солнцем Правды, то наши фрагменты складываются в многогранный образ: светила-топоры-дары-кровь.

Заметим, казнь происходит в России, на это косвенно указывает то, что дары-топоры срываются на «утопанный снег», и прямо свидетельствует песня «Баллада о скоморохе»:

**Огражденная Русь мундирами
Разомкни через боль веки вспухшие
Да похмелись с рассветом свежей кровуш-
кой...**

Здесь, видимо, та же казнь – с рассветом и кровью (причем кровь пьется – чем не причастие?). К слову сказать, у Башлачева и Пастернака рождение Христа перенесено в Россию, на снежные просторы. У Холкина на Руси случается другое «евангельское» событие – казнь.

§ 19. Огражденная Русь...

Раз уж речь зашла о России, продолжим тему. В мироздании Холкина Россия занимает некую четко выделенную часть:

**Снова ворон могучими крыльями
Небо скрыл погонами синими
Огражденная Русь мундирами...**

Довершаем картину холкинской поэтической или – пора уже вводить это слово – мифопоэтической вселенной. Синее вверху – это не небо, а ворон, который в русской традиции (да и не только в русской), является птицей смерти. Кроме того, крылья ворона оказываются одновременно погонами, так «синее под небом» связывается с некоторым воинством, стражей. Именно она и ограждает Русь своими мундирами (смотрим также песню «Утро казни»): «*Это синий конвой / Это лязг кандалов*». Здесь уже называется прямо: конвой. И опять возникает какая-то помеха: то были крылья ворона, потом «ограждали» мундиры, теперь – конвой и кандалы. А что скрывается за всем этим сказано – небо, или лучше – Небо. Полагаем, что это не что иное, как Царство небесное. И прорыв через заграждения, кандалы и конвой достигается смертью. Таким образом, нынешняя Русь – это замкнутое пространство, «каторжно-тюремными приметам» заслоненная от чего-то светлого, эдемского.

Границы Руси мы очертили, попробуем ответить и на вопрос: какова она у Холкина? Говоря наиболее общо и вместе с тем ёмко, Россия – это «больная земля родимая»

(«Баллада о скоморохе»). Вероятно, она находится где-то на тёмном краю вселенной:

**Так чего же нам
Печалиться
Голь гуляет
По выселкам...**

Здесь действительно нет повода печалиться, так как: «На Руси в беде не в обиде быть» («На Руси») или:

**На Руси беда как ни скалится
Веселей пляши что ни свалится
Нынче будет нам слово крепкое
Слово крепкое ой да лепкое...**

О стоическом приятии лирическим героем скорбей, посылаемых русскому в родной стране, мы уже говорили. К тому же вселяет оптимизм и тот факт, что здесь живут в ожидании особого слова (или всё-таки лучше написать «Слова»?).

Россия – это «глухая распутица» («Баллада о скоморохе»); «На Руси свежо по преданию» (то есть видимо – не свежо, раз «верится с трудом»); кроме того (все примеры из песни «На Руси»):

**Не поднять со дна смуты на Руси
Ни найти концов ни с концом свести**

**Хвори по глухим тихим омутам
Тянут втемную тень с темечка
Веселей пляши по пустым местам
Перемалывай кости семечки...**

Вон сколько всяких пейоративных (нехороших) локусов в России: «дно», «тихие омуты» с чертями, «пустые места», которые не святы и т.д. Спасение видится в творчестве, будь то слово лепкое, будь то веселая пляска...

Остановимся на одном важном моменте. Оказывается, у Холкина не только два неба, но и две Руси: здешняя больная, а также небесная. Между первой и второй лежит путь, дорога, на которую указано в «Балладе о скоморохе»:

**Нам идти от церкви загаженной
До великих стен до великих белокаменных...**

Эти стены, по нашему мнению, коррелируют с тем «истинным Небом», о котором мы говорили выше.

§ 20. Заживо судят мертвые...

В песне «На Руси» возникает два взаимосвязанных риторических вопроса:

**Где ж конец тебе у кого спросить
От крестин твоих долго ли нести...**

В первой строке не понятно – ищет лирический субъект пространственный или временной конец. Вторая строка всё ставит на свои места: речь идет о времени несения креста к, скажем так, «окончанию несения», к некоему отдыху, награде за труд. Что же это за конечная точка?

Выше мы сказали, что пространство между небом и Небесами, между царством и Царствием преодолевается через путь. Каков он? Для него нужна особая повозка, и это явно не «телега жизни», а скорее «кони привередливые», посмотрим «Утро казни»:

Запрягите в повозку подковану вошь...

И далее:

**Из-под неба сорвутся на снег топоры
Погоню я повозку в дырявую даль...**

И далее:

**На утоптаный снег топорами дары
Рассветает от пляски слепого огня
И помчалась повозка в дыру из дыры
Да прибудет знаменье великого дня!**

Перед нами путь из этого мира в потусторонний. Путь этот одновременно и огромен, и мгновенен, как удар топора («Распиши меня углем»):

**...а там в парной
Вопросом в спрос ответ за мной
И на великом на пиру
Ведь только шаг и на пару...**

Парная – пространство между земным и небесным, между этим светом и тем. Посмотрим, как этот переход описан в песне «Распиши меня углем»:

**Сойдет душа умоет душу
Отхлещет на сухом пару
Да что нам на миру удушье
Проклятое удушье
Кто смел нас мерить на миру...**

Тут ряд указаний на смерть: и схождение души (ее скорее исхождение), и отголоски фразеологизма «на миру и смерть красна».

Парная – это некая граница, место между жизнью и смертью, где «ликвидно» покаяние:

**Ведь только шаг и на пару
Сполна отплачем по нутру
Сырой монетой по крови...**

Укажем на паронимическую аттракцию: отплачем – отплатим. Но далеко не всё в силах самого человека, по-

этому и возникает после «сырой монеты» – то есть слёз – кровь (полагаем, кровь искупительная):

**...Сырой монетой по крови
Да кто нас принял кто крестил
По сто платежей нам скостил
Всё отпустил да отпустил
До самой до любви...**

Опять путь, и опять, видимо, указание на Царствие небесное. Сравним в «Притчах»: «Да не разбей в горячке лоб / Об любимые ворота»; «любимые», скорее всего, прилагательное притяжательное, то есть принадлежащие Любви. А Бог есть Любовь.

Однако перед наступлением любви, перед достижением *великих* стен белокаменных будет еще и Великий день (рискнем написать его именно с большой), вспомним:

**И помчалась повозка в дыру из дыры...
Да прибудет знаменье Великого дня
Да прибудет знаменье Великого дня!**

То есть казнь – это лишь знамение Великого дня? Что же это за день? Тут уместно привести отрывок из Соборного послания святого апостола Иуды (1. 5–6): «Я хочу напомнить вам, уже знающим это, что Господь, избавив народ из земли Египетской, потом неверовавших погубил, и ангелов, не сохранивших своего достоинства, но оставивших свое жилище, соблюдает в вечных узах, под мраком, на суд *великого дня*». Великий день – это день, когда «заживо судят мертвые» («На Руси»). А *когда* будет общее воскресение (мертвые станут живыми) и суд, подробно говорить нет надобности.

Заметим и еще одну особенность. На всю большую «Балладу...» в рукописи есть три знака препинания: одно двоеточие (в малой «Балладе...»), одна запятая и два восклицательных знака. И одним из них венчается фраза: «Да прибудет знаменье великого дня!» Значит, день действи-

тельно великий, раз он у Холкина удостоен такой графической экспрессии.

Великий день предваряется рассветом («утром казни»), о значении которого мы уже говорили. Таким образом, в ходе наших размышлений мы приходим к троичной системе пространственно-временного континуума. Третий его этап – Великий день (восьмой день творения?). Троично и пространство: этот мир, скованный некоторыми болезненными рамками, «огражденный мундирами» (ночь); граница между этим светом и тем (утро – как пограничное состояние между ночью и днем); Небеса, рай, Царствие (день).

§ 21. Черно-белые дни да ночи...

Позволим себе небольшую «ретардацию» и рассмотрим три мифопоэтических времени подробнее. Для начала заметим, что они постоянно норовят обернуться чем-то большим, чем просто времена суток («Притчи»):

**Как кому в ночи бывает
Кто как тянет поспеваает
Соловья послушав трель
Да в холодную постель
А кому почти поэту
Помолиться до рассвету...**

В списках последние две строки даны следующим образом:

**Да и всякому поэту
Помолиться до рассвету...**

Здесь актант (производитель действия) – «всякий поэт», то есть поэты «как класс». Именно они и молятся (в контексте, видимо, – пишут стихи) до рассвета. Однако

Холкина такое движение мысли не удовлетворило. Он переделывает:

**А кому почти поэту
Помолиться до рассвету...**

Здесь уже актант – анафорический «кто-то», а лексема «поэт» выводится из активного в пассивное состояние. Речь идет не о молении поэта, а о молении поэту. Конечно, двойность фразы всё-таки остается, и в звучащем варианте поэт может оказаться актантом, но в этом случае рушится логика прономинальности: ничем не уточненное «кому» здесь как бы вдруг приобретает уточнение: «кому (почти поэту)». Такого нет ни до, ни после, «кому» – везде – обособлено, дискретно, не уточнено, прономинально без примесей.

При песенной переделке меняется, во-первых, актантная квантитативность (субъекты-актанты сменяются единичным субъектом); во-вторых, появляется своеобразный диалогизм субъектов («кто-то» – молится; «почти поэт» – внимает молению). В таких условиях «почти поэт» приобретает статус Бога или святого. Если бы Холкин поздний вариант положил на бумагу, то там вполне могло быть написано «почти Поэту».

При таком ракурсе расширяется мифопоэтическая перспектива категорий времени:

**Как кому в *Ночи* бывает
Кто как тянет поспеваает
Соловья послушав трель
Да в холодную постель
А кому почти поэту
Помолиться до *Рассвету*...**

Перед нами не, простите за антиномию, «каждодневная ночь», а «Ночь» как состояние бытия, как время перед тем Рассветом, о котором сказано выше.

Ночь – время для сна. У Холкина сон есть по-мифологически оборотная сторона смерти. Об этом напрямую сказано в «Околесице»:

**Перегонит метель
Мой шальной серый шмель
Да ударит мне в грудь
Да уложит меня
Помолчать отдохнуть
Как родного огня
По пустому холсту
Не видать за версту**

**Как с душистых полей
Не собрать всех шмелей
Коли крепко засну
Провороню весну
Ты мой голос пролей
Да на горечь полей
Зацветет мой кипрей
То для милой моей**

**Ты и песни мои
Соловьям подари
Пусть для милой поют
Пусть меня не зовут
По пустому холсту
Не слышать за версту...**

Мы привели такой большой кусок, чтобы наметить некоторые важные особенности, связанные со сном-смертью. Начнем с очевидного: «серый шмель» есть пуля (на сему «смерть» в контексте работает и слово «уложит»). Герой заснет крепко, так, что проворонит весну (живые так не спят). От героя в смерти остается только «голос» (метафора, явно указывающая на стихи, творчество), а также «песни», которые могут перепеть соловьи. Таким образом, в смерти творчество заканчивается, окончательно передается другим, уходит от поэта.

Тем не менее творчество – тот движитель, стимул, что не дает поэту уснуть-умереть («Притчи»):

**А кому и голова
Как колючая трава
Не дает никак прилечь
Как не спрятать не сберечь
Огонька за пазухой...**

Заметим, что у смерти-сна (смерти лирического героя) фактически нет негативных коннотаций – там сон, покой, умиротворение. Почему? Быть может, потому что смерть – это место встречи, или лучше – место единения героя и его возлюбленной:

**Что перина то и снег
Да любимая во сне
На качелях под Луной...**

Герой ее может лицезреть только во сне, причем он видит ее в ночи, то есть в этом, посюстороннем мире.

**Ты и песни мои
Соловьям подари
Пусть для милой поют
Пусть меня не зовут...**

Если она – «здесь», значит он – «там», ей от него остаются только песни? Таков удел пророка-поэта: он не может поставить творчество (свою миссию) выше личных интересов, то есть личную любовь выше общей любви. Уж не поэту ли обещан этот гроб в «Притчах»?

**А кому любовь от Бога
Да жена по крышку гроба
А кому от Бога гроб...**

Но если она – в этом мире; в мире, где ночь, то где же тогда герой? На своеобразном «Калиновом мосту» между

посю- и потусторонним? Вот фрагмент из «Баллады о скоморохе»:

**Как у города на окраине
На окраине у самих ворот
Собрался народ не за разговором
Не за руганью не за торгами
Собрался народ да все слушали
Пел юродивый скоморошину
Песню давнюю позабытую
Позабытую песню сказывал...**

Действительно, поэт-скоморох находится в пограничном состоянии между тем и этим светом, «у самих ворот». Здесь, на стыке миров, юродивый поет песню, то есть поэт выполняет некую медиативную миссию, ради которой ему приходится оставить в жизни-ночи свою любимую. Земная любовь приносится в жертву любви небесной:

**А сколько песен уносит ветрами
Сколько слов написано кровию
Что же это земля родимая
Разве некому о тебе пропеть
Ай вы братия, что глаза-ножи
Да что слово плеть то ли наш черед
Вы поднимайтесь из глухой распутицы
Вы ударьте по струнам да по совести
*Нам идти от церкви загаженной
До великих до великих стен белокаменных***

**Ты прости прости любимая
Пред тобой упаду на колени я
Снова влажный платок прижимай к груди
Снова ветер поет нам прощальную
Дай мне силушки в путь поцелуями...**

Обратим внимание на выделенные строки, поэт уходит в потусторонний мир (который в контексте «рифмуется» с творчеством), чтобы спасти родную землю через пес-

ню – «разве некому о тебе пропеть»; чтобы через творчество («ударьте по струнам») привести к покаянию, очищению («ударьте ... по совести»); чтобы преобразовать ночь, в которой (томится?) любимая – в День; чтобы привести «землю родимую» к «великим стенам белокаменным».

Заметим, что в списке строки со «струнами и совестью» отсутствуют. То есть возрождение («поднимайтесь из глухой распутицы») поначалу не было так жестко связано с миссией поэта, за «подъемом» из грязи шел некий путь:

**Вы поднимайтесь из глухой распутицы
Нам идти от церкви загаженной
До великих до великих стен белокаменных**

Таким образом, появившаяся на фонограмме строка некоторым образом уравнивает пророка и поэта («а всё что будет я сложил», «Распиши меня углем»); Христа («почти Поэта») и поэта: «Чем тебе не Спас тот кто я пою».

В Ночи нет солнца (или лучше – Солнца), но есть свет, который дает песня, именно благодаря последней и «будет видней»:

**Мне бы надо успеть
До околиц допеть
До крайних огней
Там и будет видней...**

Заметим, что свет дает творчество, песни, душа и прочее из этого ряда:

**Как не спрятать, не сберечь
Огонька за пазухой**

**А рубаха прогорит
Да ожоги на груди
Маслицем помазывай...**

То есть поэт – малый свет (малое солнце)? А Христос – большой свет (большое Солнце)?

Теперь несколько слов скажем о такой категории, как «день». Напомним слова, вынесенные в название параграфа («На Руси»): «Черно-белые дни да ночи». По нашему мнению, здесь дается равенство между неистинными днями и ночами, то есть смена земных суток есть не что иное, как одна большая Ночь. Недаром «дни» (обратим внимание на их множественность) названы «худыми»:

**То ли лыковым сюртушком
В рукава надень
День худой на день
Чай в году обогреешься
Языками побреешься...**

Получается, что у Холкина дан ряд своеобразных бинарных оппозиций: малый поэт – большой Поэт; нижнее (ложное, «осторожное») небо – верхнее (истинное) Небо; земной «город» – небесный Град, ложный день (дни) – истинный (единственный, уникальный) День...

Ну и, наконец, пограничное утро. О нём уже было сказано, здесь же подчеркнем его рубежный, эсхатологический статус:

**Передернется дряблой тиною,
Вязким поводом к новой повести.
На возжах взойдет рань строптивая,
Обожгут бока вести-новости.**

Расцветает от пляски слепого огня...

Отливает зарей кровью алою сталь...

**Огражденная Русь мундирами
Разомкни через боль веки вспухшие
Да похмелись с рассветом свежей кровушкой...**

**А кому почти поэту
Помолиться до рассвету...**

**Да распутывай
Колтуны мои
До заутрени...**

Обратим внимание, что в последнем отрывке (из песни «Дубинушка») в списке дано следующее:

**Да распутывай
Колтуны-грехи
До заутрени...**

Получается, от грехов нужно избавляться, пока нет великого Утра (Дня)? То есть «колтуны-грехи» исчезнут в момент Рассвета?

§ 22. Кто сто платежей нам скостил...

Выше о Христе было сказано достаточно много, теперь нам осталось это всё объединить. Начнем с того места, где Христос явлен практически воочию:

**Да кто нас принял кто крестил
Кто сто платежей нам скостил
Всё отпустил, да отпустил
До самой до любви...**

Христос – одно из Лиц Троицы, во Имя Которой крестят («кто крестил»); Христос – Искупитель грехов человечества («сто платежей нам скостил», «всё отпустил»), Христос – Бог, а Бог есть Любовь («отпустил до самой до любви»). Таковы недвусмысленные указания на Него в последних строках последнего трека альбома – «Распиши меня углем». К общей, межпесенной драматургии цикла

мы еще вернемся, но не отметить эту сильную позицию нельзя.

Еще одно явное указание на Христа – песня «Милая»:

**Утро не хитрее нас
Чем чем тебе не Спас
Тот кто я пою пою тебе...**

В списке «Спас» написано с заглавной буквы. Пусть в аудиальном виде регистр и неясен, позволим себе здесь в первую очередь следовать логике рукописи.

Еще одна уже обмысленная со всех сторон фраза («Притчи»):

**А кому почти поэту (Поэту) помолиться до рас-
свету...**

Есть указания на Христа чуть более скрытые:

**Кто слепыми нас слепил
Кто вдохнул нам душу в детстве
Нам прозревшим уступил...**

Например, в послании Филлипийцам апостола Павла (2. 7–8) сказано: Христос «уничжил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной». Это что касается глагола «уступил». Но ведь и «вдохнул душу» есть апелляция к Библии (см. Быт. 2. 7).

Многое мы сказали о приметах Великого дня, когда «заживо судят мертвые». На почве многообразной эсхатологической семантики этот день кажется явным Судным днем, за которым наступает Царствие. Ну а Кто будет судить – об этом говорить нет нужды. Поэтому все наши размышления по поводу «конца света» и мифопоэтических Утра и Дня напрямую соотносятся со Христом. Да и «слово крепкое ой да лепкое», которое «нынче будет нам»,

не есть ли то самое Слово из Книги Бытия? Пусть даже в списке оно и дано со строчной буквы...

Отдельного комментария заслуживает песня «Утро казни», которая есть явная «аллюзия» на голгофские страсти Спасителя. Очень любопытна полисемия в отрывке:

**Вы несите что есть / хмель пшеницу да рожь
От себя оторвите в повозку сложите...**

Во-первых, нас интересует слово «есть», которое оказывается то супплетивным братом глагола «быть» (несите то, что у вас есть), то гастрономическим глаголом (несите то, что можно съесть: пшеницу да рожь). Во-вторых, двойственна и фраза «от себя оторвите»: это либо то, от чего трудно отказаться, либо – смотрим прямое значение – отделение части плоти. Получается завуалированный намек на причастие, только здесь вместо вина – пиво (на это указывает «хмель пшеница да рожь»), но это пиво также обрачивается кровью («на утоптаный снег топорами дары»). Хлебные же ингредиенты понятны. Таким образом, перед нами как бы не совсем Христос, а кто-то другой, ему уподобленный, готовый также отдать свою плоть, пожертвовать собой для других, для того чтобы приблизить наступление Великого дня.

Ну и, конечно, о том, что перед нами «не та» история свидетельствуют топоры (вместо гвоздей), «утоптаный снег» (вместо иерусалимских камней и песка), кандалы, шаль, хмура-махра... Таким образом, поэт-певец-пророк-юродивый-скоморох-лирическое «я» объединяется со Христом через жертвенность, готовность на «заклание», уготованность этого «заклания» («а кому от Бога гроб»), стоическое принятие свой судьбы («в беде не в обиде быть»), преодоление смерти любовью и творчеством («на Руси беда как ни скалится / Ты пляши пляши что ни свалится»).

§ 23. У которой полнеба в слезах...

Мы уже писали о том, что лирический «я» (он) вынужден быть в разлуке с лирической героиней. Кто эта таинственная «ты» (или «она»)? Ее образ достаточно пластичен, она оказывается то любимой, то женой, то вдовой, то матерью... Холкин величает ее «Милая» (в рукописи именно так – с большой буквы), «любимая», «голубица»:

**Зацветет мой кипрей
То для милой моей...**

**Ты и песни мои
Соловьям подари
Пусть для милой поют
Пусть меня не зовут...**

**Милая...
Милая...**

**...
Чем тебе не я
Тот кто я
Пою пою пою
Пою тебе...**

**Да любимая во сне
На качелях под Луной...**

**А ты милая
Да ты голубица
Ты меня причеши
Причеши...**

Во всех этих отрывках речь идет о невесте-жене, с которой герой надеется «сеять жать да рожать да жить», с которой «лучше лечь успокоиться тело к телу грехи к ребру» («Дубинушка»). Причем если она, жена, сделана из ребра, то он есть «грехи» или по крайней мере – в нём есть грехи. Видимо, именно в любви к ней есть очищение, избавление

от скверн. Тому подтверждение и ранний, рукописный вариант, где есть «колтуны-грехи», которые она должна распутать (о чём уже упомянуто).

Он – в долгу перед ней, и не только за то, что оставляет одну, уходит в путь (см. «Балладу о скоморохе»), но, видимо, и еще по какой-то причине («Притчи»):

**Кому двери да косяк
А кому и так и сяк
Что перина то и снег
Да любимая во сне
На качелях под Луной
Незаглаженной виной
Непростительной виной
Непропитою одной...**

Может, дело в пьянстве и «косяках»? Лирический он – бродяга и пропойца, не готовый или не способный вместе с ней «сеять жать да рожать»?

Мы говорили уже о том, что в этом мире лирические «он» и «она» не могут быть вместе. Быть может, в награду за это они получают общую долю там? По крайней мере, это супружество посястороннее оканчивается с переходом «туда», вспомним из «Притч»: «Жена по крышку гроба». Да и Христос говорил, что «чада века сего женятся и выходят замуж; а сподобившиеся достигнуть того века и воскресения из мертвых ни женятся, ни замуж не выходят...» (Лк. 20, 34–35).

«Она» в «Утре казни» уже может оказаться не только женой-невестой, но и матерью, варианты – равноправны:

**Да гляди-ка в толпе вон она
У которой полнеба в слезах...**

Мать же возникает в «Распиши меня углем»:

**Да что ты мать у нас в печенках
Да что-то всё под сердцем ищет**

Быть может, это еще и фольклорная Русь-матушка? Ее шаль, как мы говорили, это звездное небо, она доит вполне мифическую звездную корову в песне «Милая»:

**Подои свою корову
Приходи потом ко мне
Молока попьем поспело
Наше яблоко в огне
Рыба плавала в луне
Рисовала пела мне
То что видел видел белый глаз...**

В контексте луны и «яблока в огне» (видимо, солнца) молоко оказывается млечным путем, а корова – той самой, мифической, с рогами-месяцем.

Любимая «на качелях под Луной». Связь «она – Луна» может быть установлена и через образ Божьей Матери, которая в народной традиции часто связана с Луной: «Ассоциация ... Луны с Богородицей прямо соответствует каноническим текстам, более того, оно поддерживается ими, поскольку о Христе говорится: Солнце правды (sol justitiae) (Мал. 4, 2); а Богородица предстает как жена, облеченная в солнце, под ногами ее Луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд (Откр. 12, 1)» [6].

Да и та, что наблюдает за казнью, тоже соотносится с Богородицей, пусть и являясь образом неидентичным прообразу.

В любом случае, кем бы ни была, «она» у Холкина – страдающая: страдает и та, «у которой полнеба в слезах», глядя на казнь; страдает и милая в «Балладе...», переживающая разлуку; страдает и вдова из «Дубинушки»; и даже девушка-рябина, данная через параллелизм (тоже из «Дубинушки»):

**Как упрямая рябина
Ай не к сроку зацвела
Всё по милому грустила
Да весны не разбудила
Да плодов не принесла...**

Конечно, нами сказанное далеко не исчерпывает смысловых глубин цикла «Баллада о скоморохе», но общие его контуры здесь, смеем надеяться, прорисованы. Остается лишь свести все эти фрагменты общей мозаики воедино – в некий приблизительный метасюжет большой «Баллады...».

§ 24. С КОНЦОМ СВЕСТИ...

Альбом есть произведение звучащее, о чём мы периодически стараемся не забывать. Нельзя проигнорировать это и при рассмотрении всего здания «Баллады...», потому что на слух воспринимается она совсем не так, как на листе. Во-первых (и в-главных), мы не видим названий произведений. Конечно, можно обратиться к обложке, названиям треков на аудиоплеере и т.д. Однако, строго говоря, фонограмма не дает нам названий – мы воспринимаем лишь поток музыкально-поэтической информации. Часто поющие поэты, понимая сию проблему, озаглавливают произведение паратекстуально, такое бывает даже (хотя весьма редко) при студийных записях.

Во-вторых, из фактической анонимности треков на слух – произрастает невозможность их четко расчленивать на произведения. Перед слушателем своеобразный поток «озвученного сознания», маркировкой частей которого служит в первую очередь пауза – отсутствие всяческих звуков. Кроме того, окончание произведения, и к этому мы привыкли, есть окончание какого-то смыслового блока.

А теперь в свете всех наших перемещений по мысленному древу посмотрим на структуру цикла – в названиях:

1. Утро казни;
2. Околесица;
3. Притчи;
4. Дубинушка;
5. Милая;
6. Игла;
7. На Руси;

8. Баллада о скоморохе;
9. Распиши меня углем.

А теперь послушаем фонограмму. Допустим, мы знаем, что макротекст делится на девять частей. В этом случае мы будем несколько обескуражены: на фонограмме явно... двенадцать произведений. Каждое – с двух сторон маркированное солидной паузой, каждое – поэтически и музыкально законченное:

1. Кто пролил эти слезы на синюю шаль...
2. Мне бы надо успеть...
3. Кому блинчики в горшке...
4. То ли лыковым сюртушком...
5. Да лиха беда качала...
6. Свиристели прилетали...
7. Как горюет дом...
8. Милая...
9. Как тонка игла...
10. На Руси беда как ни скалится...
11. Как у города на окраине...
12. Распиши меня углем...

Внимательный читатель заметил, что пятая «Милая» из первого списка оказалась восьмой в списке втором. Получается, что мы имеем две равнозначные структуры цикла, каждая из которых по-своему семантична.

Так или иначе, а некий макросюжет, пусть и сложенный из разных «кирпичиков», вырисовывается при анализе и того, и другого вариантов. И этот сюжет, в общем-то, един. Всё начинается с явно сюжетной «зарисовки» «Утро казни», предпоследняя «Баллада о скоморохе» тоже сюжетна. Они образуют некое фабульное кольцо, внутри которого – массив «скоморошин», посвященных любви, страданию, России, творчеству... За счет того, что «Утро казни» стоит в самом начале, получается своеобразная инверсия: большой сюжет начинается со смерти лирического субъекта. При этом малая «Баллада...», то есть предпоследний трек, является как бы своеобразным зачином: субъект-скоморох-юродивый отправляется в путь – вероятно, в творчество, в инобытие. А может, всё и не так:

«казнь» – как в пушкинском «Пророке» – есть инициация для будущей миссии, которая начинается со второй песни.

Особняком стоит песня «Распиши меня углем», она – за пределами указанного кольца, словно «большой круг» есть конфликт, а последний трек – разрешение этого конфликта:

**Да кто нас принял кто крестил
По сто платежей нам скостил
Всё отпустил да отпустил
До самой до любви...**

Как мы видим, страдание разрешается посредством любви, через оставление грехов и спасение Христом.

Правда, имеет право на существование и другая версия: после казни («и погнал я повозку в дырявую даль...») субъект оказывается в инобытии-смерти, где и разворачивается весь этот набор «скоморошин». Творчество-смерть-казнь-даже самоубийство – ряд для русской литературы привычный. Тогда уход из города в малой «Балладе...» может быть расценен как уход из города смерти (ада?) к городу жизни (раю) – с великими стенами белокаменными.

Попутно заметим, что в списках малая «Баллада...» начинается и заканчивается восьмью строками, где говорится о том, что юродивый на окраине города пел «скоморошину». В песенном варианте этого «малого круга» нет.

Итак, в любом случае альбом Холкина – цикл в своем прямом значении, то есть образование, обладающее кольцевой композицией: от одной отчетливо сюжетной вещи – к другой, от одного путешествия («и погнал я повозку...») – к другому («дай мне силушки в путь...»). При этом вне «кольца» находится своеобразная «точка» – «Распиши меня углем», где речь уже идет о светлом, вечном, райском, то есть – о преодолении боли любовью и всепрощением.

ИТОГИ

§ 25. Холкин, кто же он такой? Скажем откровенно...

Давать оценку, «выносить приговор» поэту-современнику – дело неблагодарное. Тем не менее (раз уж наша работа получилась вот такая – «не совсем научная») мы постараемся подойти к Холкину критически (не в смысле покритиковать, а в смысле оценить).

Думаем, наше скромное исследование в какой-то мере доказывает, что Холкин – поэт нетривиальный и мастеровитый. Однако прием – это далеко еще не поэзия. И виртуозное владение различными средствами выразительности не есть виртуозность литературная, не есть собственно художественность в ее полноте. Эти простые мысли, на наш взгляд, как нельзя лучше характеризуют Холкина-поэта. Вряд ли критики и ученые будущего его поставят в один ряд с Высоцким или Галичем. И дело тут не в некоторой эзотеричности, сложности лучшей части песенного творчества уральско-питерского исполнителя, а в общем художественном уровне его поэтики. «Баллада о скоморохе» – несомненный взлет Холкина, высшая точка его творческого пути (на наш взгляд, естественно). Остальные песни по большому счету не вызывают чувства новизны и художественной мощи. Это выразил один из критиков (об альбоме «Акустический рок-н-ролл»): «Сознание балансирует на грани смутных ассоциаций с Майком и тезкой Новиковым. Всё бодро, претензий не имеет и не вызывает; всё проскальзывает мимо ушей не запоминаемыми словоблоками, сплошным утомительным ритмом вагонных колес. Коротенькая “По Ком...” – неожиданная печальная миниатюра – и снова ты-дым, ты-дым, ты-дым» [7].

И конечно, говоря о Холкине, невозможно не сказать о его брате по акустической лире Александре Башлачеве. Это сопоставление неотвязно, от него невозможно отделяться, как ни старайся, вопрос только – под каким углом рассмотреть. Можно так: «Самая главная трагедия Александра Холкина в том, что один Сашка уже был, и Холкин не мог быть оценен по достоинству, всё время являясь как бы тенью Башлачева. Когда хотели пригласить на концерт СашБаша, говорили: пошли, послушаешь, не пожалеешь. Когда приглашали на концерт Холкина, говорили: пошли, послушаешь, это же второй Башлачев» [8]. На перо просится перспективное исследование с названием типа: «Прием у Башлачева и Холкина» или «Фольклорные истоки творчества АБ и АХ»...

Однако к нашему сопоставлению можно подойти и иначе. В защиту Холкина можно сказать, во-первых, что он сформировался как поэт, судя по всему, еще не ведая, что существует такой Башлачев. А, во-вторых, Холкин, есть у нас такая уверенность, превзошел своего старшего ровесника по виртуозности владения приемами, по их разнообразию; тем не менее, вернемся к началу параграфа: прием не есть поэзия, и по части последней Башлачев выглядит, конечно, предпочтительней. Таких гениальных вещей (не побоимся экстремальных эпитетов!), как «Петербургская свадьба» или «На жизнь поэтов», у Холкина нет. Или – лучше сказать – они нам неизвестны. Не стоит, правда, забывать, что Башлачев – поэтический тяжеловес, титан русского рока, и в сравнении с ним проигрывает (тут уже не только на наш взгляд) любой из русских рокеров; Холкин же на фоне их, остальных, выглядит весьма прилично (в первую очередь имеем в виду большую «Балладу...»).

Скажем и о «воспитательной функции». «Балладный» Холкин (равно как и поздний Башлачев) может быть весьма полезен начинающему стихотворцу: оба поэта демонстрируют поистине неограниченные возможности русского слова, причем слова не только бумажного, языкового, но и живого звучащего. В этой связи отрадно, что не перевелись еще могатыри на земле русской (и, дай Бог, не переведутся)!

И последнее. Обидно, что поющие поэты как-то находятся на задворках литературоведения. Если «барды» еще более-менее исследуются (особенно тут повезло Высоцкому), то и дело попадают на страницы «толстых журналов», то рокеры кажутся научному сообществу по большому счету никчемными волосатыми графоманами или юродивыми чудаками. Сколько же еще талантов, упущенных коронованными критиками, «гуляет» по любительским записям! Обидно не только за Холкина. Написана ли хоть одна научная статья о творчестве «сумрачного гения» Геннадия Жукова, ушедшего почти одновременно с Холкиным? Не хочется переходить на имена, но многие «пишущие поэты», как представляется, весьма бледно бы выглядели на фоне того же Жукова, «поэта поющего».

О, несчастные победители маститых литературных премий! Не знаете вы, кто живет рядом с вами, неся свою вахту в прокуренных кухнях. О, пожиратели поэтической ВИАгры! Забыли вы, что «музы не такие девки, которых всегда изнасиловать можно» (М. Ломоносов). Забыли, что река времен в своем стремлении первыми уносит тусовщиков и конформистов. А Холкин со своей «Балладой» останется. И невыразимый Жуков. И Башлачев. Я уверен.

Библиография

1. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск, 2011.
2. Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008.
3. Спириин А. С. Русские пословицы: Сб. русских народных пословиц и поговорок, присловиец, молвушек, приговорок, присказок. Ростов н/Д., 1985. С. 112.
4. Григорьев В. П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979. С. 320.
5. Успенский Л. В. Слово о словах; Ты и твое имя. Л., 1962. С. 235-236.
6. Успенский Б. Солярно-лунарная символика в облике русского храма // Материалы Международной церковной научной конференции «Богословие и духовность», Москва, 11–18 мая 1987 года. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/usp/sollun.php
7. URL: <http://www.zvuki.ru/R/P/6206/>
8. URL: http://www.liveinternet.ru/users/svetlana_fotinia/post92873176/

Приложение 1

Краткая биография

Александр Холкин родился 14 апреля 1967 года в Екатеринбурге (тогда – Свердловске). 1984-87 года – женитьба, рождение сына Егора, служба в армии, развод. Первые песни были написаны в 1987-88 годах во время учебы в Театральном институте. 1988-98 годы – время скитаний (Петербург, Москва, Киев...), творческих поисков. 1999-2005 – возвращение в Екатеринбург. В 2000 году становится лауреатом фестиваля акустического «некоммерческого» рока «Единение». Весна 2006 года – приезд в Санкт-Петербург. Выступления в рок-клубе «Камчатка». Скитания по друзьям. Скончался 29 декабря 2006 года на Петроградской стороне. Похоронен в Екатеринбурге на Окружном кладбище.

Александр Холкин (из интервью):

Музыка для меня – пища и питье, одежда и мысли, чувства и переживания, знание, крыша над головой, само мое внутреннее содержание. Что бы я делал в жизни, если бы не пел и не играл на гитаре?

Рок-н-ролл – это и есть моя жизнь, я отдал ему всё. Рок-н-ролл – это Колесо Судьбы, «рок» – буквально «судьба», «ролл» – по-английски «катиться, крутиться». Искусство есть процесс созидания этого мира – из материалов, найденных в процессе творческих поисков. Это действие воды на камень с целью усовершенствования формы. Камень – обиталище духа, вода – время и содержание русла жизни.

Подготовила Елена Денизова

Приложение 2

Воспоминания

Алексей Хоменко (музыкант, Екатеринбург):

Первый раз Холкин пришел к нам на студию «Наутилуса» в 1988 году. Я поставил ему микрофон, дал гитару, магнитофон к записи приготовил. Он спел песен 20. Я до тех пор не встречал человека, который бы так работал с текстами, – «литературно». У Кормильцева – упор на социальность. А там – многослойная поэзия. И равных ему я не знаю. Чем-то он напоминает Могилевского в работе со словом. Тот тоже любит хватать слово и начинать его крутить так и эдак. Но у Могилевского это была игра, а у Холкина – несколько серьезнее. Для него – это жизнь.

Алексей Бояршинов (музыкант, Екатеринбург):

С Александром я познакомился, наверное, в 1989-м, в апреле, когда его привела подруга в студию «Наутилусов» – записать песни. А потом мы поехали с девчонками-филологами из УрГУ в экспедицию на русский Север. Это были края от Вологды и Ферапонтова, дальше в Нюксеницу и потом решили пойти по карте и заблудились, гуляли по лесам, по речке Сухона около месяца, добрались практически до Великого Устюга. Весело было... После этого мы добрались в Череповец, мы знакомы с Еленой, сестрой Александра Башлачева, там выступали.

Холкина, с одной стороны, тянуло к творчеству Башлачева, с другой, он переживал, что его постоянно будут сравнивать, поэтому всячески пытался придумать что-нибудь необычное. То налысо брился, то кричал, что будет только рок-н-ролл играть, а не эти идиоматические словообласти. Говорил, что надо проще: «я ушел, ты пришла», «две звезды»,

«пузыри – фонари» и прочее. Тем не менее русский язык его не отпускал.

Саша был, как и многие талантливые люди, – чудесен на сцене и невозможен в жизни.

Владимир Мельников (Музей-институт семьи Рерихов, Санкт-Петербург):

Являлся всегда как «Явление Христа народу» – не больше, не меньше. Выглядел одержимым поэзией и роком (в смысле Александра Башлачёва и Юрия Шевчука), но всякие банальности в поведении мне лично мешали воспринимать его как очередного мессию. Вещи его задевали за живое, но и порой пугали каким-то насилием над душой слушателя. Впрочем, «на чём стоишь, того и стоишь... на что живёшь, на то и жив» – это уже классика. Дискография Холкина насчитывает, по крайней мере, восемь альбомов – «Лукоморье», «Квадратный рок-н-ролл», «Акустический рок-н-ролл», «Изумруд», «5995», «Баллада о скоморохе», «Ветше вета», «Шабаш» (большинство из них можно найти в Интернете). Некоторые из композиций в этих альбомах я слышал еще в 1992-1993 годах.

Несправедливо считать, что Холкин стремился «занять опустевшее место Башлачёва». Это невозможно!

Марина Кряжевских (Екатеринбург):

Верил, что если женится на хорошей женщине, это сохранит ему жизнь, сможет ее изменить. И предлагал руку и сердце каждой, по его мнению, хорошей женщине. Но хорошие женщины отвечали отказом, в их планы Александр Холкин не входил...

Вспоминается концерт в музее Молодежи (Екатеринбург)... Александр в приподнятом настроении, хвастает своими альбомами. Они продаются тут же. Красивые, цветные. На них он действительно похож на героя рок-н-ролла. Говорит, что важные люди делают на него ставку. Он снова верит,

что легенда с именем Александр Холкин вернется из небытия. В зале – его уже взрослый сын Егор.

Последние годы. Александр стоит на крыльце «Прессбара» – свердловская реинкарнация питерского «Сайгона». Он останавливает каждого, просит послушать новые стихи. Народ притормаживает на пару минут, а Саша сбивается, начинает снова. Так и стоит, как швейцар, открывая и закрывая двери, провожая входящих стихами. Просит денег.

Подготовила Елена Денизова

Гавриков Виталий Александрович

**АЛЕКСАНДР ХОЛКИН:
«БАЛЛАДА О СКОМОРОХЕ»
(Опыт комплексного исследования)**

Подписано в печать 01.10.2015. Формат 60×84/16.

Усл. печ. л. 5,8. Тираж 50 экз. Заказ 1295

Отпечатано в Брянском центре научно-технической информации

241050, г. Брянск, ул. Горького, д. 30

Тел. (4832) 74-09-43, 66-09-18

e-mail: cnti32@ya.ru