Ирина Шуленина

Семечко-крылатка

Литературоведение

Самара
2025

ББК 84 (2 Рос=Рус) 6
Ш 95

Шуленина И.В.

Ш 95 Семечко-крылатка: Литературоведение. — Самара: Самарская областная писательская организация, 2025. — 190 с.

ISBN 978-5-9938-0097-4

Книга представляет собой сборник литературоведческих статей по произведениям самарских писателей: И. Никульшина, В. Плотникова, Д. Ахметшина, А. Сыромятникова, Е. Бабушкина. Автор представляет подробный анализ произведений, в контексте которых чётко прослеживает интертекстуальные связи, значительно расширяющие пространство текста; рассматривает творчество писателей от общего к частному и наоборот; даёт краткие биографические сведения, раскрывает стилистические особенности каждого автора.

Книга будет интересна широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-9938-0097-4 © Шуленина И.В., 2025.

ОТ АВТОРА

«Самара» в переводе с латинского («Samara») означает «семечко-крылатка», которое, обладая крыльями, сотканными, кажется, из самого воздуха, переносит по ветру семена вяза, берёзы, ясеня и клёна на далёкое расстояние, как природный вертолётик.

Не случайно в отношении Самары чаще всех встречается эпитет — крылатая, олицетворяющий не только аэрокосмические достижения, которыми славится наш город, но и крылатое слово, которым богаты самарские писатели.

Книга «Семечко-крылатка» — сборник литературоведческих статей — исследует произведения замечательных самарских писателей (Ивана Никульшина, Владимира Плотникова, Дмитрия Ахметшина, Алексея Сыромятникова и Жени Бабушкина), которые несут эту высокую традицию в своих произведениях, посылая крылатые слова в свободный полёт над просторами нашей Родины, покоряя сердца читателей.

Надеюсь, что книга окажется интересной и полезной для всех, кто откроет её страницы.

ДМИТРИЙ АХМЕТШИН

по роману «Туда, где седой монгол…»

Дмитрий Александрович Ахметшин родился 25 января 1987 года в городе Куйбышеве (ныне город Самара). Окончил Самарский авиационный техникум. Работает инженером-программистом в области проектирования и монтажа систем видеотрансляции. Печатался в журналах: «Мир фантастики», «Молодёжная волна» и «Русское эхо» (город Самара). Участник сборников рассказов «Триумф короткого сюжета», «Беспощадная толерантность» (издательство «ЭКСМО», май 2012 года).

Первая книга этого автора, роман-сказка «Туда, где седой монгол…», вышла в финал всероссийской литературной премии «Дебют — 2013» в номинации «Большая проза». В этом же году роман был опубликован в журнале «Русское эхо» и стал лауреатом журнала по итогам года.

В 2015 году его повесть «Похождения Дениса в нарисованном мире» попала в шорт-лист премии «Дебют».

В 2018 году повесть Дмитрия Ахметшина «Лес потерянных вещей» вошла в лонг-лист премии «Электронная буква», учреждённой группой компаний «ЛитРес».

Печатался в журналах «Смена», «Аврора», антологии фантастики «Полдень» N2.2017 (повесть «Лес потерянных вещей»).

В 2021 году его рассказы были опубликованы в журнале «ТРАДИЦИИ & АВАНГАРД», №2.

* * *

Роман-сказку «Туда, где седой монгол…» можно отнести к жанру притчи в её современном варианте, когда в ней нет поучительности и наставлений. Она не даёт готового ответа,

а заставляет размышлять на предложенную тему. Интерес к притче и ныне не ослабевает, и каждый автор, используя традиции жанра, привносит что-то своё, выступая как новатор.

Дмитрий Ахметшин в своём произведении показал уникальный мир, используя метафоричность, яркую образность и художественную выразительность. Удивительная пластичность всех образов, динамичных и взаимопроникающих, действующих в настоящем, переходящим в вечность, придаёт особый эффект возникающей перед читателями картине. На пересечении реальной действительности и художественного воображения возникает волшебный миф. Так человек проявляет своё творческое начало.

Один из главных героев Ахметшина — семнадцатилетний монгольский юноша, которого зовут Наран. Наран в переводе на русский означает «солнце». Ребёнок, видимо, родился рыжим, поскольку позднее, юношей, он признаётся, что любит белок: они такие же рыжие, как он сам. Имя символизирует жизненную энергию, свет и тепло, которые преображают весь мир вокруг. Имя Наран ассоциируется с силой, мудростью и высшими ценностями. Родители, называя так ребёнка, надеются, что он будет незыблемой опорой для своих близких и друзей. Они уверены, что солнечное имя придаст ребёнку особое очарование и привлекательность, которые сформируют в его характере милосердие, смелость и мудрость, а также подарит внутреннюю красоту.

Как Наран распоряжается этим прекрасным даром? В начале повествования мы узнаём, что он сбил палкой двух или трёх странников-голубей и поэтому считал её «счастливой». Голубь во всех мифологиях — символ мира, а в монгольской мифологии — символ долголетия, исполнения сыновнего долга, потому что в одной из старинных монгольских сказок голубь ухаживает за больной женщиной. Сбитые Нараном голуби говорят о его бессмысленной жестокости, так как беззащитные птицы никому не приносят вреда. Автор описывает случай, когда Наран от скуки травил старую, немощную собаку, которая не могла дать ему отпор и умерла от приступа злости. Ахметшин ненавязчиво даёт понять, что всякая особь, сотворённая Тенгри, имеет право на жизнь, и человек не вправе вмешиваться в её судьбу без насущной необходимости.

Одно из ранних воспоминаний Нарана связано с тем, как уходил на покой его дед. Монгольские старики, когда приходит время умирать, покидают свой аил и уходят в степь вме-

сте с жёнами, взяв небольшие запасы. Когда дед сказал, что он «не смог утром забраться ни на бабку, ни на коня», Наран с хохотом повалился на пол. Он начал хохотать громче и громче, пока кто-то из взрослых не заткнул ему рот варёной кукурузой. Это напоминает ситуацию с библейским Хамом, когда тот посмеялся над наготой своего отца.

Что-то непонятное происходило в душе Нарана, и это привело его к катастрофической ситуации. Однажды ради забавы он с другими мальчишками решил загнать рыжую лисицу своей «счастливой палкой», на которой выбил следы убегающего в траве зайца. В степи лисы преимущественно серого цвета, рыжие — большая редкость. Их называют «галта́» — «огненная» и часто связывают с образом солнца. Фактически это тотем Нарана, и, загоняя лису, он загоняет сам себя.

Древние люди считали себя частью Вселенной, осознавали своё родство с природой, верили, что ведут своё происхождение от определённого животного или растения. Это стало основой возникновения культа животных, в котором соблюдался ряд табу по отношению к зверю-тотему: запрещалось охотиться на это животное, употреблять его мясо в пищу, упоминать настоящее название животного. Наран нарушил это табу.

Лиса неожиданно выскочила из орехового куста, который считался деревом медведя (один из тотемов Тенгри), а значит, была небесной вестницей. Наран напал на неё с палкой, но лиса повела себя необычно: вместо того чтобы обратиться в бегство, она бросилась на него и изуродовала лицо до неузнаваемости, а также нанесла тяжёлые раны на груди. Это был странный случай: лисы никогда не нападают на людей; но, увидев палку, на которой были выбиты заячьи следы, она, видимо, приняла своего обидчика за зайца и бросилась на него.

Нарана выходили мать и сёстры, которые не отходили от него ни днём, ни ночью, но он ослеп на один глаз, а лицо и шею, после того как раны зашили конским волосом убитого коня, избороздили страшные шрамы, превратив лицо в маску шамана или демона. Он стал похож на Гуинплена из «Человека, который смеётся» Виктора Гюго. Но Гуинплена изуродовали компрачикосы (торговцы детьми, уродующие их для увеселения публики), а Наран получил увечье по своей собственной вине. Кроме того, Гуинплен вызывал смех, а Наран — ужас.

Наран очень страдал от своего уродства. Он просыпался от боли и смотрел на прорезь в верхнем пологе юрты. Туда, где он заметил «хвост бегущей собаки из четырёх мелких, по-

хожих на семена мака, звёздочек и соцветие из трёх крупных звёзд, относящихся к созвездию соцветия полыни». Что это было за созвездие, и что оно обозначало?

Хвост собаки принадлежит к созвездию Гончих Псов, а соцветие из трёх крупных звёзд (монголы называют его тремя маралами) принадлежит созвездию Ориона — небесного охотника. За ними восходит самая яркая звезда созвездия Ориона — Сириус (у монголов — звезда Хохдэй-мэргэн с собаками Асар и Басар). Во всех монгольских легендах она является небесным стрелком, хозяином молнии и в конечном итоге — главным богатырём космического масштаба. Монголы говорят, что со времени появления этой легенды — бронзового века — эта охота не окончилась, она продолжается и в наше время. Она повествует о том, как богатырь выехал из родного аила по лунной дорожке, въехал на гору и всматривается в чащу леса у подножия той горы, где видит пасущихся маралов, выбирает цветом подобного звезде и следует за ним. Марал приобретает цвет звезды, потому что проглатывает солнце, то есть крадёт. Созвездие Ориона появляется на северном небе глубокой осенью и символизирует наступление зимы. Целью охотника является возвращение солнца на родную землю. Это удаётся сделать только весной.

У Нарана лиса, по его мнению, украла его солнце. Не потому ли в нём, подобно звёздному охотнику, возникает желание оставить родной аил и отправиться на его поиски к самому Тенгри? Постепенно он обрывает все корни, которые связывают его с родными и аилом, делится своим планом с единственным другом Уруваем, который хочет сопровождать его в путешествии.

Урувай — высокий, семнадцатилетний увалень, владеющий морин-хууром (монгольский национальный музыкальный инструмент), который знает много сказок и обладает даром чревовещателя подобно бродячему артисту Урсусу из «Человека, который смеётся» Виктора Гюго.

Друзья оправляются в поход на конях, неотъемлемых спутниках всех кочевников, и в преддверии зимы хотят достичь гор, на которых живёт Тенгри, покорив степь, наполненную всеми ветрами мира. Перед этим они совершают обряд побратимства со своими конями через смешение крови. После чего в них появилась уверенность, что они всё делают правильно.

В степи (Йер-Су — богиня земли) нечего есть, и юноши меняются с ней своей едой, чтобы она позволила им «есть из своей тарелки». Наран принял в себя лиса, а Урувай — сайгу,

и юноши постепенно приобрели сходство с этими зверьми. Наран начал мышковать, как лиса, у него выросли клыки, и тень обрела лисий облик; Урувай стал есть траву — у него вытянулась шея и удлиннились уши, как у сайги. У них изменились слух, зрение и речь. Их превращение можно сравнить с превращением охотника Фёдора в соболя из повести Михаила Тарковского «Не в своей шкуре» (2019 год). Так же как и он, герои Ахметшина получили толику души тотема. Как через увеличительное стекло, Наран увидел тайники своей души, понял, что лис лучше его: он просто охотился, а душа Нарана истекала гноем, как желчный пузырь. Став есть сырое мясо, он почувствовал, что смог бы съесть и Урувая. Не только Урувай стал бояться Нарана, но и Наран начал бояться сам себя. Фактически в Наране стали происходить те же изменения, что и в герое повести Валентина Распутина «Живи и помни», дезертире Андрее Гуськове, который на заброшенной таёжной заимке перевыл волка и вынудил последнего покинуть место своего обитания из-за страха перед ним.

Тенгри приветствует приобретение качеств тотемных животных человеком, но не поощряет, если человек превращается в зверя. Он создал человека человеком, и тот должен сохранить своё человеческое достоинство.

По дороге в горы Тенгри попытался дать Нарану девушку, согласную стать его женой, но тот не принял его дар, потому что из-за тьмы, которая поселилась в его душе, никому не мог дать счастья.

Когда они приблизились к подножию гор, произошло чудо: конь Нарана заговорил по-человечески, подобно коню Ахилла в «Илиаде» Гомера, предсказавшему своему господину близкую гибель. Наран понял это как предостережение и уговорил Урувая покинуть его, вернуться в аил, по дороге сложив сказку о нём. Тот не хотел покидать друга, но не посмел ослушаться. Подарив Нарану частицу «ур» из своего имени, что означает «Вперёд!», он сделал себя Уваем в наказание за своё отступничество и уехал обратно.

В горах Наран встретился с проводником, который привёл его к шаману, через которого с ним говорил Тенгри. Перед ним Наран сначала умалился, как Гулливер среди великанов, потому что пал духом от страха перед верховным богом, а затем, последовав примеру своего коня, который не испугался и начал расти, тоже стал увеличиваться, и ёлки показались ему травой, когда он стал вровень с гигантом.

Наран задал Тенгри мучающий его вопрос о своём предназначении и своём уродстве, обвинив небесного правителя в своей судьбе. Если в двух словах выразить то, что ответил ему Тенгри, то будет: «Я тебя породил, я тебя и убью» («Тарас Бульба» Гоголя). Но у Тенгри было продолжение: «Я оставлю тебе память…Ты будешь помнить свою предыдущую жизнь… вплоть до последних секунд… Ты будешь иметь непомерно длинную жизнь. До тех пор… пока не погибнешь от чьих-нибудь когтей… или зубов. Но, следуя своей природе… малодушной и трусливой… ты не сможешь умереть по собственной воле. И если тогда ты сумеешь приползти ко мне… уже с большим почтением… я, быть может, прощу тебя…»

Наран потерял дар речи и превратился в овцу.

Тенгри был тем богом, который давал каждому человеку «кут». Этим словом монголы обозначали жизнь, счастье, жизненную энергию. После смерти «кут» возвращался в небесную обитель, оставляя земную оболочку человека. В некотором роде «кут» — это душа человека и её удел. Он мог быть счастливым или несчастливым — как сама судьба. Монголы верили, что если Тенгри распорядился дать человеку «кут» неудачника или трагическую судьбу, этого нельзя изменить. Смысл притчи состоит в том, что воля небесного бога есть высший закон, и человек не имеет права восставать против него, а должен с ним смириться. Даже в том случае, если бог решил наказать человека, необходимо покорно принять свою участь — в этом случае Тенгри, быть может, проявит милосердие.

Наран в образе овцы встречается со слепой девочкой Керме (в переводе на русский — Белка), которая является внучкой старого сказочника Увая, умеющего извлекать из горла разные звуки и часто поющего на морин-хууре сказку о юноше, который ушёл в высокие горы через холодную степь, чтобы «расспросить Тенгри о несправедливости мира, о том, почему так всё происходит». Значит, со времени описываемых событий прошло уже лет 40-50.

Керме была очень красива, как и слепая Дея в «Человеке, который смеётся» Виктора Гюго. Если кто не знал о её слепоте, мог не заметить этого. Но в отличие от Деи, которая почти не покидала зелёный фургон бродячего театра, Керме была дитя природы и понимала её язык. Если Дею судьба с самого рождения связала с её возлюбленным, то Слепой Белке,

как и Ассоль Александра Грина, было предсказание о женихе. У Керме это был Ветер: бабушка пела ей песни про него, и она ждала встречи с ним.

Керме любила бывать в отаре среди овец, и вскоре её любимчиком стал Наран в овечьем обличье. Она назвала его Растяпой, потому что это был очень странный барашек: его мордочка всё время смотрела на северные горы, где жил Тенгри, и он не только жевал траву, как другие овцы, но любил собирать камешки и играть с ними. Она приносила ему крошечные тюльпаны и нежные лепестки маков, и барашек губами осторожно брал их с её ладони.

Эту идиллию разрушил шаман, когда в шутку попросил Керме «послужить великому богу». Керме спросила: «зачем Тенгри в личном стаде слепая овца?» Эта ситуация относит нас к Ветхому Завету, к доавраамическим временам, когда людей приносили в жертву богу и с капищ в землю текла человеческая кровь. Видимо, эти времена были ещё на памяти у шамана, тем более, что затем он осудил девочку на муку, которую бы она не выдержала.

Почему именно ей он сделал такое предложение? Звукопись диалогов с её участием показывает, что её манера разговора напоминает блеяние новорождённого барашка:

—**Нет**…, я уже **не** ребёнок. И м**не не** хочется сладостей. (стр. 76).

—**Нет**, м**не** в шатёр. Простите, **я**… **я** заблудилась. (стр. 75).

(Так и слышится нежное блеяние: не-не-не; ме-ме-ме, мя-мя-мя…)

Но пока шаман обрёк на жертвоприношение Растяпу: его должны были заколоть вечером. Керме не могла смириться с этим и, зная о наказании, своевольно пометила для жертвы другую овцу, а метку любимого барашка очистила. Слепая, она не догадалась, что за ней подсматривают. Шаман приговорил её за это к пятидесяти розгам, но девочку украл незнакомый юноша на коне, который до этого несколько раз просил её в жёны у старейшины, предлагая выкуп 15-20 лошадей, но тот медлил, что-то выгадывая.

Юноша взлетел с ней высоко в горы, и Керме была уверена, что это наречённый супруг-Ветер вознёс её за облака, как она и мечтала. Она стала его женой, забеременела и была уверена, что в животе у неё растёт Растяпа, с которым стала разговаривать. Она почувствовала, что он не смог уйти в небесные степи, поскольку не успел поговорить с Тенгри, и

отправилась к северным горам, находя дорогу по прожилкам зелёного листика, который служил ей картой местности.

По дороге она питалась травой, листьями и ягодами, и однажды её пронзила острая резь в животе. Вынашиваемый под сердцем ребёнок — Наран — решил взять эту боль в себя, хотя Керме и противилась. Так она дошла до небесной лестницы, где много лет назад Тенгри превратил Нарана в овцу.

Седой монгол, Тенгри, снова спустился к ним с Неба, простил Нарана за его невероятную жертвенность, снял боль с Керме и исчез.

Мораль этой притчи состоит в том, что Тенгри отзывается на просьбы только того, кто добр сердцем и имеет чистые помыслы.

Сам автор назвал свой роман сказкой не потому, что считает так сам, а потому что он кажется сказкой для человека, заключённого в стенах и схемах современной цивилизации. Скорее это не сказка, а — миф. Характеризуя роман как сказку, Ахметшин выразил в этом не своё отношение к нему, а отношение к мифу современных читателей, оторванных от природы и утративших мировоззрение своих предков. Можно возразить, что миф и сказка похожи, так как они описывают метафизику. Но если миф — сказка, то, как писал А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа», такая сказка, в которой «потустороннее является воочию как реальное, видимое и осязаемое жизненное событие». Миф может существовать и без волшебства. Дело в мироощущении, в мировоззрении. Берётся реальный объект или событие, отделяется от своего смысла и наделяется другим смыслом. Какие объект или событие? Как правило, выходящие из ряда вон, потрясающие воображение наблюдателя, который объясняет их на основе собственного жизненного опыта в привычных понятиях и терминах. На стыке реальности и прозрения получается миф! Наиболее наглядно этот процесс Дмитрий Ахметшин показывает в эпизоде с муравейником:

«Большая часть муравьёв должно быть была в степи и гонялась за сайгаками-кузнечиками, и муравьёв здесь было не так много. Рабочие достраивали задетую каким-то животным стенку, стаскивая туда комочки засохших травинок, палочки и семена растений. С другой стороны женщины вывели на прогулку детишек-куколок. А на самой макушке муравьи-шаманы восславляли Тенгри, устраивая дикие пляски вокруг пойманной и давно уже съеденной стрекозы. В лучах солнца крылья серебрились и напоминали огонь».

Картина обычная, но — необыкновенная. Реальная картина физической муравьиной жизни одухотворяется новым смыслом и получается миф. Картина наиболее наглядна, потому что автор здесь практически не пользуется никакими дополнительными средствами: ни поэтическими приёмами, ни сказочными чудесами, но сказать просто, что это — обычная картина, — нельзя. Потому что на наших глазах она превращается в миф! Картина, рассказанная наблюдателем, обладающим мифическим сознанием, воспроизводится им на его эмоционально-образном языке, определяя реальность через уже пережитые ощущения.

Посмотрим, какой миф образуется, если использовать поэтические средства и собственную фантазию во всём их арсенале.

МИФ О МОНГОЛАХ:

«Их народ зародился в чреве земли (метафора!), *получив от неё плоть, состоящую из мышц и костей, гордую осанку, черты лица, будто вылепленные из размоченной глины руками* (сравнение!), *и, взяв от неба самую малость* (метафора!) — *пронзительно-голубые или серые глаза и волосы, в которых, как верит всякий обитатель степи, заключено стремление повиноваться ветру и следовать за ним, куда бы он ни повёл* (миф!). *Каждый, кто острижёт волосы, мгновенно теряет всякую волю к передвижениям, вообще — всякую волю* (миф!), *и уподобляется цветку, который живёт только до первых холодов, а потом так же покорно принимает смерть* (сравнение!). *Отросшие волосы по древнему обычаю заплетали в косы и опускали на плечи».*

Реальный материал: земля, глина — превращаются в плоть человека, его мышцы и кости. Затем небо дарит человеку глаза и волосы. Вера в их небесное происхождение приводит к осознанию, что в волосах заключена человеческая воля и стремление повиноваться ветру, а отсутствие волос приводит к потере воли вообще. Это уже мифическое сознание! История превращается в миф, а усы и волосы — в объект мифического почитания. В этом нет никакого интеллектуального фактора, это не фарс, это — вопрос веры. И вера начинает влиять на ощущения, мировоззрение и вместе с тем — поведение человека.

Почему воля монгола подчиняется именно ветру, а не огню, земле или дереву? Деревьев там мало, земля (степь) —

скудная, огонь — за ним надо следить, иначе он превращается во врага. И только ветер, *«небесный странник, перед которым склоняется трава, а небесные овцы бегут, как от огня, который засевает землю по осени водой, а зимой — снежными хлопьями», «рука которого направляет все стрелы, и ни один зверь не может от них ускользнуть»*, является родным, понятным и осязаемым для человека. Он влечёт своей свободой и становится мечтой. Как и для каждого русского. Ветер объединяет лесную среднерусскую равнину и бескрайнюю монгольскую степь. Как писал Блок в «Двенадцати»: *«Ветер, ветер, на всём божьем свете…»*

Итак, миф — это вопрос мировоззрения, мироощущения и веры. Возьмём момент, когда главный герой романа — Наран со своим другом Уруваем собираются в далёкий поход к северным горам и совершают ритуал отправления в путь или обряд побратимства со своими конями через смешение крови: *«чтобы всадник и лошадь были одним целым»*. В результате их *«кровь в венах вдруг стала вполне ощутимой, как будто жидкость замёрзла и корябала вены кристалликами льда. Тело лихорадило, и только спустя некоторое время кровь нагрелась и сравнялась по температуре с температурой тела лошади»*. Это не абстракция, не метафора и не аллегория. Состояние описано буднично, как физическое явление, в котором произошла химическая реакция. Дело заключается в вере. Не об этом ли сказал Иисус Христос: *«О, маловерные* (Мтф. 6:30), *почему вы боитесь? почему вы сомневаетесь, о маловерные…»* Современный человек не верит ни во что, кроме чёрной, пустой дыры мироздания, где он вечно странствует, как одинокий путник, неприкаянный, как Каин. Но ведь это тоже миф. Миф современного, дискретного сознания, оторванного от естественной среды бытия. Миф, отличный от собственного, кажется ему фантастикой, но тот реален для несущего его сознания, как реален был для Гомера спуск Одиссея в Аид и оживление на короткий срок обитающих там душ кровью.

<u>МИФ О ТЕНГРИ:</u>

«Тенгри (Солнце) *Керме любила, как сурового отца* (сравнение и олицетворение!). *Душным, знойным летом он мог ударить зазевавшуюся девушку солнечной плетью* (метафора), *просто потому, что она высунулась не вовремя из шатра и попалась под горячую (*эпитет!) *руку* (метафора!). *Но обычно он ласков. Керме робко улыбалась, чувствуя прикосновение к щеке*

его усов (метафора!). *А в следующую минуту могла схлопотать от него пощёчину* (метафора!). *Зимой солнечный бог* (перифраз Тенгри) *уходит на охоту, иногда в далёкие степи, иногда за далёкое море, и возвращается он только по весне* (олицетворение!» (стр. 26).

Если «Тенгри» заменить на слово «отец» — получится вполне обычная картина суровой, степной жизни одной из кочевых семей. Но Тенгри — Солнце, верховный бог, который любит, ласкает, ненавидит, гневается, наказывает, охотится, как человек. Значит, всё это — миф! Хотя и без сногсшибательного волшебства. Всё буднично. Но миф волшебен сам по себе, я бы сказала: не просто волшебен — магичен. Это будет точнее.

А теперь посмотрим, как бытовые наблюдения и детские впечатления превращаются в миф о шаманах:

— Когда-то в детстве Наран приметил, что если долго сидеть в шатре одному, то *«какие-то тени поднимаются с земли и начинают бродить туда и сюда, ворошить и перекладывать остывшие с ночи уголья»*.

Ничего необычного. Мы все это видели в детстве. А вот во что могут превратиться такие ассоциации при наблюдении за утренними и ночными мистериями шаманов вокруг костра:

МИФ О ШАМАНАХ:

— *Солнечные лучи, говорили, просвечивают таких людей насквозь, и видно, что, кроме халата, нет в них ничего плотного, и даже кожа больше похожа на воду. А в лунные ночи от них остаются только тени, которые пляшут вокруг потухающих углей до самого утра* (сплошной миф!).

МИФ О НАРАНЕ:

— *Бывало, дед Увай рассказывал про юношу, который ушёл до самой высокой горы, горы* (лексический повтор!) *с белым хвостом* (перифраз льда!), *чтобы расспросить Тенгри о несправедливости мира, о том, почему всё происходит так, как происходит* (лексический повтор!). *Его сопровождал верный друг и конь из дыма и копоти, в чьём животе вечно тлеют угли* (метафора!), *его сопровождали лисы и степные антилопы.*

«Бог высоко в небе», — считал юноша. Он видит только малую часть того, что происходит внизу (олицетворение!), *в так мало обласканной его лучами степи* (метафора!). *Юный и не слушающий* (эпитет!) *стариков, он говорит: «Заверну я солнце-Тенгри в плащ и принесу его вниз* (миф!), *чтобы посмотрел на*

степь вблизи. На то, как режут друг друга кочевья и как воют оставшиеся без сыновей матери». (стр. 34).

МИФ ОБ ОВЦАХ:

Овцы — самые стадные животные (метонимия). *Одна капля тумана уже не будет облаком, она растворится в воздухе, будто бы её и не было, и они, словно облака* (сравнение!), *не могут порознь, и стадо иногда напоминает человеческое лицо* (миф!), *оттого, как верно всё и как всё* (лексический повтор) *на своих местах. Овцы, словно волосы* (сравнение!), *увязаны в плотную косу* (метафора!), *и если одна её крупица* (метонимия!) *вдруг сделает шаг вперёд, то это совсем не значит, что она сделала этот шаг* (лексический повтор!) *просто потому, что ей вздумалось* (олицетворение!). *Это значит, что лицевые мышцы напряглись, чтобы согнать со щеки слепня* (миф!), *а стадо выдвинуло вперёд малую свою часть* (миф!), *чтобы добраться до зарослей сладкой, красной смородины*». (стр. 35).

МИФ О КОНЕ:

— Он вывел на длинной корде сгусток живых, шипящих, словно под дождём, раскалённых углей (метафора!). *Жеребец был чёрный, с роскошной, вороной гривой и глазами цвета чернозёма* (сравнение!)… *«Этот конь особенный, — сказал мужчина, — видишь, какое раздутое у него брюхо? Присмотрись повнимательнее, и ты увидишь, как тлеют там угли* (метафора!). *Не подноси к его ноздрям огонь: сгоришь заживо, как сухая солома* (миф!). *На этом коне когда-то ездил бог западных, лесных пожаров* (миф!). (стр. 166).

МИФ О КЕРМЕ:

— Керме была большим знатоком во всём, что касается овец. Когда, пригретая с обеих сторон боками животных, она погружалась в дрёму, то через ноздри проникало странное чувство (метафора!). *Будто она становилась чем-то огромным, покрывающим землю сразу на десяток шагов в обе стороны* (миф!). *Слух становился необыкновенно острым* (метафора!), *и даже шорох ночной птицы, пробующей воздух своим неспешным полётом* (метафора!), *не оставался незамеченным. Иногда ей казалось, что она может пошевелить хвостом, и это было довольно забавно* (миф!) (стр. 35).

МИФ О ЕНИСЕЕ:

— Там бесновище духов (миф!), *— объяснял ей, подсев к ней на повозку Отхон, когда грохот ещё только начинал на-*

растать. Звонкий голос степи выпустил из себя эту нотку (метафора!), *словно локон выбился из косы* (сравнение!), *и она становилась всё громче, всё толще с каждым оборотом колёс* (метафора!). *Сначала толщиной с лошадиный хвост, потом с руку взрослого мужчины, и, наконец, грохнулся сверху, вдавив в землю, словно гигантский удав* (ряд гиперболических сравнений, приводящий к метафоре молнии!). — *Кровь всех зверьков… всех, понимаешь* (метафора!)? *Сайги, кречета, тушкана — всех…* (лексический повтор!) *отправляется сюда на последнее беснование* (миф!) *и отправляется* (лексический повтор!) *отсюдова* (разговорная речь!) *в поход — втекает в рот Тенгри* (миф!). *Отойдёшь от шатров — они утащат тебя с собой* (миф!). *Пойдёшь куда-нибудь одна — утащат* (лексические повторы!), *можешь даже не сомневаться. Называется это Енисей — великое шествие мёртвых* (миф!) (стр. 39).

МИФ О КЕРМЕ И ЙЕР-СУ:

— *Керме разговаривала с Йер-Су* (миф!).

Отпечаток конского копыта лежал под детскими пальчиками. Этот след своими изгибами давал ей понять, что Йер-Су её слушает (олицетворение!). *И Керме роняла* (метафора!) *в это раззявленное* (эпитет!) *ухо* (перифраз копыта!) *бессвязные слова, всё, что не находило выхода за день, оборачивалось горячими каплями* (метафора!). *Все эти важные новости она излагала в земляное ухо* (лексический повтор!), *иногда наклонившись к нему очень близко, так, что рот щекотали одинокие травинки, иногда выпрямившись и роняя слова с большой высоты* (гипербола!), *как будто те обретали вес (метафора!)* — стр. 25.

Слова, обретающие физический вес, это не просто метафора, это метафора, переводящая в мифологическое состояние сознания. Бытиё становится инобытием. Это подтверждается следующей фразой: *«Вокруг никого не было — Керме это чувствовала — суета аила оставалась в стороне»*.

Как формируется такое мировоззрение? Воспитанием и жизнью в природной среде. Отец говорил Нарану: *«Мы живём в степи, мальчик. Она бесконечна. Когда ты скачешь по ней, её дыхание проявляется в тебе* (метафора). *Копыта коня становятся твоими ноздрями* (метафора), *и через них ты чувствуешь, как вздымается её грудь* (метафора). *Это грудь нашей матери. Если тебе повезёт найти сосок, ты вдоволь напьёшься её молока. Грудь великой матери везёт найти только настоящим смельчакам. Притом что они совсем её не ищут, а следуют за своими мечтами.* (Миф!)

Возврат к мифическому мышлению происходит тогда, когда обнаруживается «всё-ещё-невыделенность» (Е. Мелетинский) человека из природно-космической среды, которая происходит и в современном мире, где заново встают все те же вечные вопросы: жизнь — смерть, человек — стихия, долг — совесть, свобода выбора — рок — ответственность и тому подобное.

А теперь давайте просто получим наслаждение от прекрасной картины мифа без его анализа, синтеза и других видов исследования:

МИФ О КОНЯХ ЗИМЫ:

— *Над горами катились клубы небесной пыли, перехлёстывали через них, вздымая шапки пены, словно вода горных рек через камни. На землю легла тень, и трава зашевелилась, словно волосы старика перед лицом смерти. Тысячи копыт взрывали ставший внезапно плотным до звона в ушах и сыпучим, как песок, воздух, там были сотни лошадиных морд и сотни ощеренных пастей с белесой пеной на бороде. Табун проносился над ними, роняя пену, и та опускалась на землю снегом. Между копыт иногда вспыхивали молнии* (стр. 153).

Это так великолепно, что мороз по коже! Могучее явление Зимы производит неизгладимое впечатление. И до моей щеки дотянулся мгновенный рывок ледяного ветра, и моя душа застыла на миг, забыв о себе перед таким величием, мощью и неукротимой силой.

Стилистические особенности романа Дмитрия Ахметшина «Туда, где седой монгол…»

Стиль романа-сказки «Туда, где седой монгол» относится к орнаментальному. Термин происходит от слова «орнамент», что предполагает украшение текста разнообразными художественными средствами — метафорами, ритмикой, звукописью и повторяемостью орнаментальных мотивов. Он внешне напоминает восточный ковёр, украшенный всеми цветами радуги. Истоки «орнаментальности» заложены в древнерусской литературе. «Орнаментализмом» пользовались многие писатели от Гоголя до Саши Соколова. Но как направление «орнаментальная проза» сформировалась в 20–30-е годы XX века и связана с Серебряным веком нашей литературы. Этот стиль нашёл отражение в творчестве Андрея Белого (роман «Серебряный голубь»), Леонида Леонова (рассказы «Туатамур», «Гибель Егорушки»), Всеволода Иванова

(рассказ «Дитё»), Осипа Мандельштама (повесть «Египетская марка») и других. Орнаментальный стиль проявляет новаторскую суть русской литературы, связывая эпоху описываемых событий со стихией народной жизни, неповторимым голосом этноса, и сочетает в себе элементы сказа, поэзии и мифа. В орнаментальной прозе они не просто уживаются, а создают новое качество, обнаруживая скрытые возможности художественного текста.

В орнаментальном сказе присутствует не единый облик повествователя, но целая гамма голосов и масок, сменяющих друг друга в поэзии окружающего мира людей, живущих в традициях народной культуры. Дмитрий Ахметшин построил свою притчу в виде двух параллельных голосов, которые идут как две рифмы: Наран-Керме — по именам главных героев; как две струны морин-хуура, в которых, согласно народной поговорке, может уложиться весь образ монгола и вся его жизнь.

Морин-хуур можно назвать одним из главных персонажей романа. Под его аккомпанемент проходит практически всё его действие. Урувай часто играет на нём, сочиняет сказку о Наране, учит его раскладывать звуки и поёт с ним песни:

— Горизо-о-онт и солнце прямо в глаза…
Трава ложится под копыта моего коня.
Жухлая, потому что скоро
Под копыта моего коня ляжет осе-е-ень….
— Бегут полевые мыши,
А зимородки, похожие на стрелы,
Летают вверху.
—Справа камни, слева камни…
То маленькие камни, нужные только суслам.
Мы едем искать большие камни.
Большие камни — где стон бубна
Духов призывает…

Урувай учит Нарана видеть звуки и извлекать их из природы:

«— Когда тебе нужны эти звуки, ты вспоминаешь, как шумит в траве дождь. Или как идёт по ровной степи хороший иноходец. Цок-цок, ритм готов! Ты берёшь все звуки, которые нужны тебе, чтобы рассказать сказку, и голос своего морин-хуура, и выкладываешь на ритм. Получается песня. Если нет морин-хуура, просто слушаешь ритм природы. Вот и вся музыка. А ты говоришь — сложно.

— Это всё шаманское искусство, — пробурчал Наран. — И ты тоже шаман».

Это, действительно, шаманское искусство. И Дмитрий Ахметшин, несомненно, им обладает. Голос героя и голос автора как бы сливаются в единый речевой поток — напевный поток, поток народного сказителя под аккомпанемент морин-хуура.

В романе — четырнадцать глав, как четырнадцать строк в сонете. Есть тезис — уродство и боль Нарана и антитезис — чистота и невинность Керме. Есть синтез — смерть и возрождение Нарана под сердцем у Керме. Есть ключ — мораль притчи.

Кроме формы напева народного сказителя, Дмитрий Ахметшин использует другие элементы сказа в виде разговорной, народной речи и диалектизмов.

Дмитрий Ахметшин использует немного тюркизмов: шаман, шатёр, аил, кочующее племя, юрта, идол, жертва, кумыс, Тенгри, Йер-Су, — но поражает национальным своеобразием мировоззрения монголов.

— «Зайди ко мне в лягушачий час» — значит, вечером.
— Старики уходят в «час мёртвых» — рано утром, до рассвета.
— Когда ребёнку исполнится двенадцать зим — вместо двенадцать лет.
— Я надела шапочку жены — о замужестве.
— С месяца Растаявшего Снега и до месяца Замерзающих Небесных Капель — с апреля по ноябрь.

Короткие фразы, а мы оказываемся совсем в другом мире. Ещё нет никакого волшебства, а наша душа уже распрямилась и сбросила с себя ссохшуюся, лягушачью шкурку — шагреневую кожу современной цивилизации и готова к свежему восприятию мира.

Простая, разговорная речь героев Ахметшина возвращает нам забытый с детства образ мышления, который, оказывается, живёт в глубине памяти. Говорят, нельзя войти дважды в одну и ту же воду, но автор творит с нами это чудо, которое возвращает нас к своим истокам, к самим себе. Попытаемся понять, каким волшебным образом воздействует на нас текст писателя.

Музыкальный напев и ритм даёт применение художественных приёмов звукописи:

Аллитерация

— **К**ак бежит ветерок по пустым коробоч**к**ам **к**онс**к**ого яблоки. — (В повторах звука «к» и звуковой реверс «рок»-«кор» слышится «скок-поскок», а в конце коробочка лопается!) (стр. 55).

— Весело соприкасаясь усами (стр. 57). — В повторах «с» — проявления шалости.
— Вознестись в небесные степи (стр. 93). — В повторе звуков «ст» и «с» —стремительность, восхождение.
— Он нахохлился и довольно правдоподобно ухнул (стр. 110). —Повтор «х» напоминает уханье совы.
— «На миг в ней проснулась пре**ж**няя **ж**ёсткая натура, а когда в руках появился но**ж**, Наран едва удер**ж**ался, от **ж**елания прикрыть грудь от воз**мож**ного удара» (стр 134). — В многократном повторе ж-ж-ж чувствуется звенящий холодок металла. А слово «нож» и часть слова «воз**мож**но» — «мож», образуют звуковой реверс, даря точную рифму.
— Невы**сок**ого **скак**уна (стр. 48). — Слышится стук копыт.
— Тро**с**ти**нк**и — на**ткн**улась (стр. 74). — Повтор звука «т» и обратное сочетание звуков «нк» и «кн» даёт ощущение острого, тонкого и колючего
— Из **к**а**к**ой **к**оробо**чк**и выс**к**о**ч**ил этот **к**арманный тигр? (стр. 125) — Многократный повтор «к» вызывает звук «скок-скок-скок», повтор «оч» создаёт впечатление чего-то маленького.
— Всё утро он лелеял в руках лук (стр. 154). — Многократное «л» — ласка, нежность.
— Ка**ш**танов натряс целый ме**ш**ок. Если бы не **ш**апка, я бы заработал себе несколько **ш**и**ш**ек (стр. 159). — Сочетание «бы», «бу», бе» даёт ощущение озноба, а многократное «ш» выдаёт страх.
— С каждой ночью **гр**охот становился **гр**омче. «Наве**р**ное, это **гр**охочут **г**о**р**ы», — сказал Урувай. — Повтор «гр», «г», «р» несёт ощущение громкости, шума, а последнее слово «Урувай» читается, как «удар» — гром! (стр. 152).
— Осторо**ж**нее — придер**ж**ивая — сло**ж**ено — ору**ж**ие (стр. 99). — (Слышится «В**ж**ж**ж**ик-в**ж**ж**ж**ик»).
— **Пр**уд по**кр**ывался с утра тонкой **кр**омкой (стр. 148). — Повтор «пр» и «кр» — ощущение хруста.

Особенностью звукописи Дмитрия Ахметшина является игра со звуками, их сочетание, перестановка и обратная пропись — звуковой реверс, которые дают музыкальную интонацию тексту и формируют неуловимый ритм движения слов:

— Ко**чев**ье — о**веч**ке (стр 66). — Реверс «чев» — «веч». Обратная симметрия.
— **Лак**омился — как **мал**о (стр. 69). — «Лак» — «мал». Звуковой реверс. Обратная симметрия.
— Как червивое ябл**ок**о, что **ло**пается в руках. Х**лоп**! — Повтор «лок-лоп-лоп» даёт ощущение хлопка.
— Вет**ра** б**ра**ли куст за ветви, как за руки, и в**ра**щали, так что ствол получался скрученный… (стр 91). — Повтор «ра», «ук» и «ку», «рук» и «кру» физически вызывает образ выкручивания.
— Пойдём-**ка** отсюда. Да, позавтра**ка**ем где-нибудь в другом месте (стр. 58). — Повтор разговорных «да» и «ка» придаёт просьбе интимность.
— Мечтате**льн**о-**льн**ыми (стр 94). — Симметрия. В повторе «льн» — лень, нега, истома.
— Одно из **ран**них воспоминаний **Наран**ова детства (стр. 92). — «Ран-нар-ран». И прямая и обратная симметрии. Повтор «ран» вызывает ассоциацию с «раной» — самым сильным потрясением Нарана.
— **Наран на**резал возле плотного кружка взрослых уже пятый круг (стр 92). — Обратная и прямая симметрия и звуковой реверс одновременно: «нар-ран-нар» сворачивает синтагму «Наран нарезал» в кольцо.
— На**кон**ец, всё **кон**чилось (стр. 98). — «Кон-кон». Симметрия. Усиливает констатацию факта.
— Вой**лок** на полу **кол**олся (стр. 99). — Реверс «лок-кол» даёт обратную симметрию и ощущение колючести.
— Обл**ак**а — замол**ка**ли (стр. 102). — «Лак-лка». Перевёртыши. Отзвук эха.
— **Глуп**ого перепела — за**туп**ленные стрелы (стр. 111). — «Луп-туп». Рифма. Симметрия.
— Г**луп**ым го**лу**бям — скор**луп**у (стр. 126). — Симметрия. Повтор «луп-луб-луп» напоминает звук поклёвывания.
— От**вар** из т**рав** (стр. 148). — Реверс «вар-рав» даёт обратную симметрию.
— Она про**рев**ела до самого вечера под у**вер**енными руками бабки (стр. 152).

Реверс «рев» и «вер» даёт обратную симметрию. Плач был громкий и долгий.

Ассонанс

— «Она закусила губ**у**, работая над **у**злом **Урувая**» (стр. 134). — Многократный повтор «у» подчёркивает усилие, с которым работала девушка.

— «Н**а**р**а**н н**а**хмурился, п**о**сл**а**л Бегунка вперёд, но тот лишь з**а**крутил**с**я н**а** месте и уд**а**рил к**о**пытами воздух. Н**а**р**а**н спешил**с**я, бросил повод другу. «П**о**будь с лош**а**дьми. **Я** сх**о**жу, узн**а**ю, что т**а**кое т**а**м, и п**о**ведём лош**а**дей под уздцы» (стр. 156). — Повтор звуков «а», «у», «о» (произношение «а»), «я» (слышится «йа») даёт ощущение пустоты, холода, гулкости, эхо. Кроме того, слышится постоянное «Ау!» — друзья заблудились.

Наиболее распространённой формой звукописи являются лексические повторы, образующие особое построение текста. Это придаёт тексту своеобразную симметрию.

Повтор слова в разных частях предложения и в предложениях рядом служит своеобразной рифмой прозаического текста и задаёт ему размер. Повторы одного и того же слова у Ахметшина идут и параллельно, и встык, и хиазмом, и кольцом.

Параллельный повтор слов

— **Пусть** она его никогда не видела, **пусть**, но зато она знает, что когда-нибудь окажется в расшитом, золотом шатре на верхушке облака… (стр. 27).

— …**Колокольчик** на шее тихо вторил её радости. Этот **колокольчик** у неё с самого детства.

— Всё **происходит** так, как **происходит**.

— Пришёл **рассвет**, значит, надо ехать дальше. Чем хорош **рассвет**? Он всегда вовремя… (стр. 57).

— Степь **захочет** — надавит горячими руками. А **захочет** — закроет глаза и даст отдышаться… **Захочет** — подсунет ручей, а захочет — заплутавшегося барса (стр. 60).

— И всесильные мужчины ничего **не смогут** поделать. Шаманы больше **не смогут** достучаться до неба своими бубнами (стр. 72).

— Пока не попробовал наложить стрелу на **тетиву**. Дети выпускают свою первую **тетиву**… Когда садятся на коня, у них появляются выемки на пальцах под **тетиву** (стр 157).

— Где к **радушному** хозяину прилагалась **радушная** хозяйка или **радушная** дочь (стр. 163).

Повтор слова встык

— Вместе со стариками уходили в поход их **жёны**. **Жёны** несли еду…

— Увидев его, толстяк **замолчал**. **Замолчал** столь глубокомысленно… (стр. 187).

— Говорили, небо **высоко**. Так **высоко**… (стр. 73).

—Что так беспокоит **животных**. **Животных** беспокоило всё (стр. 61).

—Так что журить пришлось оставшуюся после брата **тень**… **Тень** не может поспевать за зайцем — и за удирающим братцем. (стр. 30).

— И **верно**, на**верно**е, Ветер, может… (стр. 103).

— У нас есть **идол**. **Идол** не имеет ушей (стр. 123).

Повтор-хиазм

— Герои на **верблюдах** вместо лошадей, даже маленький ребёнок знает, что в пустынях ездят только на **верблюдах** (стр. 157).

— **Все** погибнут. Бабушка, ребята, женщины, **все**… (стр. 72).

— «Но ведь это же **неправда**, — Урувай чуть не плакал. — Такой финал никуда не годится. Это же **неправда**». (стр. 173).

— **Деревья**! На что они похожи? — Отсюда — на всё, на что угодно, только не на **деревья** (стр. 143).

— **Рядом с огнём нельзя** было пользоваться острыми предметами… Орудовать топором **рядом с живым** огнём тоже **нельзя**… (стр. 30).

Напевность и ритм придаёт кольцевой повтор ключевых слов.

Повтор-кольцо

—Всё зависит от того, **в верную** ли сторону мы **поедем**. Если **в верную** — то мы **приедем** сразу же, как **приедем** (стр. 59).

— Такое даже **придумать** — не сразу **придумаешь**.

— Вот поэтому я ничего и не **придумала**, — сказала Керме. — Я же глупенькая. Мне все так говорят. Я слепая белка и поэтому глупенькая. Как я могла что-то **придумать**?

— Во славу Тенгри я расскажу про серебряного **жеребца**: это очень интересная история. **Жеребцом**

у нас будет Кочу. Кочу, будешь у меня **жеребцом**? (Стр. 33).

— Аил в этот предутренний **час**,.. «**час** мёртвых», должен был спать весь, до последнего **час**ового (стр. 93).

Параллелизм синтаксических конструкций и предложений

— Жёны несли еду…Мужья несли всё…

— **Она никогда** их не **видела**, но, с другой стороны, **она никогда не видела** ничего на свете (стр. 26).

Многие предложения и диалоги построены с помощью эллипсиса, который позволяет выделить главное, опустив второстепенное.

— «На голову, плечи и грудь хлынули потоки воды. Частый-частый дождик, когда уже перестаёшь различать, где — вода, а где — просто мокрый воздух» (стр. 176). Во втором предложении опущены глаголы «пошёл» к существительному «дождик» и два раза «находится» перед подлежащим «вода» и наречием «просто».

— «И ещё восемьдесят мехов пустых — любопытность и жадность до представлений о мире степняков» (стр. 176). Пропущен глагол «везли» после «ещё» и слово «в которых» после «пустых».

— «Вот я тебя вижу, а вот — нет!» (стр. 192). — Ситуация игры в жмурки. Вместо «я тебя не вижу» — тире и слово «нет!».

Эллипсис придаёт особую выразительность речи, облегчает текст, делает его невесомым, прозрачным и даже кружевным. Помогает избегать повторов.

Естественность, взволнованность и прерывистость разговорной речи передаёт парцелляция. Парцелляция — это одно из немногих выразительных средств, способное передать не только динамику движения, но и интонацию в письменной речи.

— Дай-попробовать-что-у-тебя-там-в руке (стр. 86). — Мысленная передача желания Бегунка Нарану.

— «Я! Хочу! Увидеть! Твоё! Лицо!» (стр. 235). — Передаёт громовой голос Тенгри и его повелительные интонации.

— «Он…е выглядит. У ….его нет лица. Пока нет» (стр. 235). — Передаёт булькающую речь спутника Тенгри, которая то слышится Керме, то пропадает,

как будто в другом измерении, где много воды, но мало воздуха.

— «Я поела разных травок. Лошадиный чабрец вот. Такую маленькую травку, похожую на лягушачью лапку. И ещё что-то. Много» (стр. 182). — Прерывистая речь ослабленного болезнью человека. Керме мучительно и постепенно, не сразу, припоминает, как она вылечилась.

Парцелляция привлекает внимание, заставляет глаз и сознание, скользящие по тексту, споткнуться, остановиться, чтобы человек вдумчивее вчитался в строки. Делается это за счёт особого ритма.

Язык притчи очень поэтичен. Основным отличием орнаментальной прозы от нарративной является использование в художественном описании приёмов, характерных для поэзии — стилистических фигур и тропов. У Ахметшина они идут волна за волной и одни переходят в другие.

Эпитет

Красочный эпитет придаёт описанию живописность и эмоциональность: *нервный перестук, драгоценная вода, одурелые птичьи крики, кинжальный взгляд, двадцатикосый дед, бессмысленные лоскуты, черепашье лицо.* Эпитет может быть и олицетворяющим*: ворчливые кусты, сопливый снег, ретивые брызги.* И метафоричным*: беспросветная тишина, счастливый цвет, хромая песня, шершавая песня, глубокомысленная тишина, громокрылый, счастливые вопли, громовая тишина.*

Одним из важнейших элементов художественного стиля Дмитрия Ахметшина являются сравнения, которые основаны на простых, бытовых ассоциациях. Они играют не менее важную роль, чем эпитеты. Писатель редко прибегает к условно-отвлечённым сравнениям, гораздо чаще он пользуется сравнениями, построенными на основе сопоставления изображаемого явления с привычным предметом, вещью:

— Усы у него были пышные, словно конские хвосты (стр. 9).

— Мельтешили дети, будто осы вокруг земляного гнезда (стр. 17).

—Уши, как два пугливых зайчика, исправно доносили ей, что делается в округе (стр. 27).

—Уши росли, словно посаженные в благодатную почву луковицы маньчжурского лука (стр. 28).

— Под звуки струн, трубные, как крик болотной птицы, охотники загоняли джейрана (стр. 32).
— В тонких, как хвост трясогузки, степных речках (стр. 7).
— Пятки, загрубевшие до крепости лошадиного копыта (стр. 14).
— Дети носятся мимо, как листья (стр. 18).
— Глаза раскосые и внимательные, будто две рыбьих косточки (стр. 18).
— Брызжет сок, как кровь из перебитой вены (стр. 57).
— Сидит, как китайский иероглиф (стр. 107).
— Голос глубокий и грубый, как необработанная шкура (стр. 146).
— Всё перемешалось, как кусок жира в котле (стр. 183).

И царица поэзии — метафора

— Когда сезон дождей растает во рту Великой степи, будто спелая ягода или кусочек снега (стр. 4).
— Ни один зверь не осмеливался подойти к грозным юртам, об которые спотыкался даже ветер, а солнце почтительно короновало их тенями, похожими на высокие, меховые шапки (стр. 4).
— Ветер выскреб небо, как воин своё оружие перед боем, от самых крошечных облаков, заточив солнечными лучами (стр. 5).
— Угли съёжились, словно от холода и распушили белую шёрстку пепла (стр. 10).
— Подливали тёплое молоко жалости (стр. 10).
— Не мои тропы. Там нет отпечатков ног моего коня (стр. 12).
— Он поймал лицом солнечные отблески, сладкие, как ягодный сок (стр. 14).
— Не оскверняй мне порог своим уходом (стр. 21).
— Ночь раскручивала перед ними длинные хвосты созвездий (стр. 23).
— Взгляд Тенгри выжигает на земле от каждого человека такое специальное пятно (тень) (стр. 30).
— Общий язык навострённых ушей и запахов (стр. 32).
— Оборвались какие-то корни с аилом, и Наран получил возможность унести его с собой (стр. 15).
— Этот народ может набросить на гордую степь уздечку (стр. 22).

— Теперь его руки рассохлись от старости, расползаются на щепки (стр. 44).
— Густая трава пыталась захлестнуть вокруг ног петли (стр. 61).
— Поле выстрелило в небо пучком стрел — стайкой зябликов (стр. 64).
— Наран двинулся, разрезая плечами внезапно наступившую зиму (стр. 156).
— Снег безуспешно пытался достучаться до его макушки своими крошечными, белыми пальцами (стр. 159).
— Чем дальше в степь, тем сильнее истощается небесное лукошко со снегом (стр. 156).
— Она шла и шла, отмеряя шагами вздохи земли (стр. 179).
— Она шла, сочась сквозь человеческий гомон, как масло, что тает в каше (стр. 187).
— Трогая ладошкой ветку шиповника, на которой благоухали вяжущим ароматом спелые запахи (стр. 188).
— Керме приблизилась осторожно, обходя овец и собирая с их спин крупицы уверенности (стр. 190).
— В горах зима вступает в силу быстрее и морозы наверняка сильнее выкручивают уши (стр. 197).
— Спотыкаясь, она побрела дальше, вывернув уши наизнанку и прислушиваясь к ощущениям внутри (стр. 205).
— Маленькая дудочка, звуки которой приятно вплетают шаги твоего коня (стр. 235).

Между миром людей и миром природы существует связь, которая определяет образную ткань произведения. Суровая природа олицетворена, одухотворена и действует в романе наряду с человеком.

— Осока вонзала ей в бока свои когти, смеялась лягушачьи смехом и голосила на разные голоса, пытаясь запугать девочку (стр. 37).
— Прилетали холодные течения и хлестала снежная крупица (стр. 36).
— Земля щипала его за ступни то листом крапивы, то камешком, словно решила отыграться заранее (стр. 16).
— Это вой ветра, утекающего в небольшой овраг и трущегося боками о голые камни (стр. 45).

— Ветер здесь завывал и швырялся мелкими камушками и комками земли (стр. 46).
— Эта степь нас растопчет (стр. 59).
— Земля засыпает и скоро укроется своим одеялом (стр. 73).
— Всё вокруг затаило дыхание (стр.75).
— Когда дерево было достаточно крепко, чтобы посадить желающего испросить милости Йер-Су на сгиб своего локтя (стр. 91)
— Куст черёмухи, обмотав косу вокруг своей кисти, дёрнул за неё что есть силы (стр. 153).

Олицетворена не только природа, но и все вещи вокруг человека:

— Гребень для волос и тёплое одеяло полетели в разные стороны, нож и ножны бросились врассыпную (стр. 114).

Своеобразие стиля Дмитрия Ахметшина заключается в соединении двух несоединимых начал: крепкого «земного» реализма и лирической орнаментальности.

Во множестве и разнообразии образов поражает их материальная внутренняя полнота, осязаемость, зрительность и весомость. Это достигается сочетанием средств художественной выразительности с динамикой описания. Картина Ахметшина не статична, она получает развитие не только с помощью глаголов, но и с помощью метафор, сравнений, эпитетов и других поэтических приёмов, которые придают информации новые функции. Сравнения идут от физических объектов (люди, земля, трава, река, овцы, звери, камни, насекомые и так далее) с явлениями природы и событиями из жизни людей, творческое воображение которых превращает всё в волшебный миф.

И так вся книга. Мы видим тонкий стебель на скудной почве. Из его нежного бутона будто вырастает гусеница, превращаясь в бабочку, которая летает вокруг цветов, исчезает, — и всё начинается заново. Но ни один узор ни на одной бабочке, ни один завиток волшебного танца не повторяется. Это воздушное кружево веет ветер. Кстати, «ветер» — наиболее часто встречающееся слово в романе. Он становится одним из главных героев этой вечно меняющейся книги жизни. Кто поймает ветер?

ЖЕНЯ БАБУШКИН

по роману «КАРУСЕЛЬ ЛЮБВИ»

Евгений Васильевич Бабушкин родился 26 апреля 1953 года в городе Самаре. График, поэт, писатель. В 1969 году окончил Куйбышевскую художественную школу. В 1987 году работал художником-оформителем в Самарском театре кукол, в 1987–1991 годах — художником-реставратором в Самарском областном художественном музее. Участник областных выставок с 1977 года. Первая персональная выставка состоялась в Самаре в 1980 году. С 1992 года принимает участие в выставочных проектах города Москвы, в 1999 году участвовал в московском фестивале «Культурные герои XXI века».

Серии его работ: «Сказки Самарского края», «Сказания о Дамшане» (1980), «Русские духовные стихи» (1982), «Сказки братьев Гримм» (1982), «Сказки нардов Крайнего Севера», «Деяния Кришны» (1987), «Рай из крашеных перьев» (1998), «Субъективная мифология» (2000-е гг.) и другие.

Автор книг «Зимняя лилия», «Карусель любви», «Время запасной столицы» и небольших текстов. В соавторстве с В. Логутовым снял фильм «Сказка про Нонну Райскую».

* * *

Жанр романа Жени Бабушкина «Карусель любви», опубликованного в № 4 и № 5 журнала «Русское эхо» (2019), относится к гротескному реализму.

Впервые термин «гротескный реализм» ввёл в литературное пространство Михаил Бахтин в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Гротескная образность помогла отразить многие особенности жизни Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Швар-

цу, Гофману, Кафке, Маяковскому, Бабелю, Набокову, Булгакову.

Действие романа происходит в 2001 году с 13 по 20 июля (восемь дней одного лета). Сюжет завязывается возле карусели чешского лунапарка, которая представляет собой колесо обозрения. Михаил Бахтин писал о «качелях» гротескного реализма как об игре «верха» и «низа», в котором низ и верх — «земля» и «небо» сливаются. Женя Бабушкин обыгрывает эту метафору буквально. Под лесенкой, ведущей на карусель, в поле зрения автора несколько раз попадает едва видная паутина, раскинутая маленьким, летним паучком. Эта паутина кажется изнанкой карусели — её проекцией на двухмерную плоскость. Карусель любви и паутина смерти начинают свой короткий танец жизни и получают музыкальную импровизацию с помощью приёма прозиметрии, соединяющего в тексте произведения прозаические и ритмические фрагменты.

Женя Бабушкин применяет прозиметр в ритмических композициях для синтеза возвышенного и низменного, используя стилизацию античного стихосложения и элементов русского фольклора, таких как сказки, присказки, прибаутки, дразнилки, пословицы, поговорки, пустоговорки и раёк. Эта уникальная особенность позволяет автору соединить эпическое и лирическое с образом жизни девочек-бродяжек от десяти до двадцати лет, а также суровую правду жизни с «карнавалом по Бахтину». Приём придаёт произведению музыкальную лёгкость, изящество и искромётный юмор, увлекающие в атмосферу игры, праздника и неудержимого веселья, развенчивающих ханжество и морализм. Жизнь предстаёт самоценной сама по себе независимо от социального положения и иерархии взаимоотношений. Это весенняя песня птицы, когда ещё не надо вить гнездо, высиживать и кормить птенцов. Это сами птенцы, встающие на крыло в суровых условиях неустроенной жизни, дети из неблагополучных семей, подранки, девочки-бродяжки, которые нашли временный приют в доме художника Андрея Венедиктовича Бобикова. Возвышенные и униженные, мудрые и наивные, богатые и нищие одновременно, они все похожи на куклу-балеринку с одной ножкой, которая выпала из сумочки Жени Бальтер (одной из главных героинь романа). Эта куколка появилась вместе с тремя пуговицами: красной, белой и синей — цвета которых совпадают с российским триколором, что молчаливо симво-

лизирует проблему детской и подростковой беспризорности начала нулевых годов в государственном масштабе.

Но юность есть юность. И даже обездоленная юность счастлива сама по себе от одного лишь светлого солнечного зайчика, дуновения ветерка, шелеста листьев, трав и любого приятного события.

Вот момент, когда девочки садятся на карусель. В прозу врывается фрагмент с лёгким, жизнерадостным 4-х стопным хореем: *«До свиданья, милый город, с пылью пройденных дорог! //В сердце — жар, в коленках — холод… // До свиданья, козерог! // Ты, крестом не посрамлённый, // чёрный идол, будь пока! // Ниже, ниже — липы, клёны, // ближе, ближе — облака! // Всё быстрей, вперёд и выше, // тут же с места не сходя! // Тише, мыши, кот на крыше! // Только б не было дождя! // Интересно прокатиться // на коне и на слоне… // Наконец, освободиться, // разрядиться — не во сне! // От такого ускоренья, // на такую высоту… // слюнки слаще, чем варенье, // набираются во рту! // Прямо до обмороженья // леденею всем нутром! // Жуть круженья! // Мама! Женя! // Я сейчас скончаюсь!.. Омм!»*

Кажется, здесь всё так перемешано, что не разберёшь. Однако всё на месте, и всё — шиворот-навыворот. Отрываясь от земли, девочки прощаются с милым городом, как прощаются с прежней жизнью. Козерог, вероятно, гротескный образ эмблемы Самары, чёрный идол — вероятно, гротескный образ памятника Героям революции… Деревья — внизу, небо — вверху. Радость (*«в сердце — жар»*) и детский страх высоты (*«в коленках — холод»*). Детская считалка: *«Ти**ш**е, мы**ш**и, кот на кры**ш**е»* — подчёркивает уменьшение панорамы города, который оказался внизу, и медленное, тихое скольжение колеса вверх: аллитерация «ш-ш-ш». И далее фраза: *«Ин**т**ерес**н**о прокатиться **н**а ко**н**е и **н**а сло**н**е»* — даёт нам увеличение размеров (после мышей и кота) приближающегося города и ощущение движения при опускании колеса. Мы оказываемся в волшебном фокусе подъёма и спуска. Аллитерация «**ж-ж-ж**» последних строк — «обморо**ж**енья», «**ж**уть круженья», «**Ж**еня» — обыгрывает звук кружения карусели. Мир перевернулся! Это — цирковое представление, карнавализация, которая переносит героев из привычной жизни в эксцентричную плоскость.

Итак, мы в неформальной обстановке познакомились с двумя героинями: Нонной и Женей. Пара колоритная. Маленькая, цыганистая Нонна — в куцем платьице с рисунком

«рассыпался горох на четыреста дорог, или манка в маках» и рыжая Женя, которая «мела улицу располосованным под французский флаг подолом», похожи на пару Коломбин. Эти коломбины очень милы, лиричны и грациозны. Эстетический эффект достигается при помощи стилизации античного стихосложения.

Гекзаметр возникает после подготовительной квазистроки: *«У карусели сидел, пригорюнясь, загадочный Лера»* — 6-стопный дактиль с хореическим окончанием, который может считаться полноценной строкой следующего диалога:

«— Добрая ночь! — прочирикала Нонка и рядом спустилась, мягкие крылья сложив. Виолетта уселась поодаль.

— Ах, это ты? Как чудесно, что ты появилась! Знаешь, а я всё тебя вспоминал: твои кудри и сизые глазки, детский твой бантик и красные туфельки тоже.

— Значит, и я о тебе не забыла, раз тут оказалась! Вот и подружка моя, Виолетта, с тобой познакомиться жаждет.

— Очень приятно.

— И мне.

— Не желаете ли прокатиться?

— Что-то не очень,— встряхнулась Виола. — И так меня крутит.

— Я бы не против! — Нонуша котёнково выгнула спинку. — Только с тобой. Мне одной наверху неуютно.

— А, поезжайте! — радушно сказала Виола. — Рядом садитесь. Уж я как-нибудь запущу эту штуку. Мне любоваться влюблёнными любо, как будто сама я влюбилась!»

В поэтическом фрагменте выдержан 6-стопный дактилехорей. Ритм стилизован под «Илиаду» Гомера в переводе Максима Омелина, которая повествует о приключениях героев, мифических чудовищ и древнегреческих богов и богинь. Но у Жени Бабушкина — бытовая сценка. Хотя предложение: *«Нонка спустилась, мягкие крылья сложив»*, — явно относит нас к античному эпосу. Сочетание возвышенного размера и бытового содержания образует гротескное травести, которое создаёт комический эффект безобидного подшучивания автора над своими героями. А аллитерация «**л-л-л**» в последнем предложении: *«Мне любоваться влюблёнными любо, как будто сама я влюбилась»* — переносит нас на театральную сцену, которая разворачивается на улице и даёт эффект отстранения от окружающей действительности, организуя свой особенный мир. Непохожий ни на что. Гротескный. Гротеск увеличива-

ется тем, что Виолетта не произносит два звука — «л» и «р», заставляя читателя акцентировать своё внимание на них.

Есть ли в этом хоть какая-то авторская насмешка над своими героинями? Нет! Автор их любит и буквально боготворит: «Изида укутанная! Заимф финикийский! Дельфийская Дафна! Самофракийская Ника!», — создавая для них свой волшебный мир сказки, мифический рай античных богинь и сказочных эльфов посреди неухоженной действительности неуютного мира. Он дарит им праздник, короткий карнавал, который длится восемь дней посреди незабываемо-жаркого июля. А они дарят нам свою детскую непосредственность, юную чистоту чувств и силу жизни, которой наделена сама природа в её первозданном виде, которая не философствует, не думает о завтрашнем дне, а просто живёт.

Вот как описана Виолетта с помощью античного шестистопного брахихорея (русского амфибрахия): *«она так безумно красива, насколько красиво безумна. // Она так тонка, так прозрачна, легка, глубока и надмирна. // Глаза её точно озёра, в каких отражается звёздное небо: // плывут все двенадцать астральных зверей, во главе — Скорпиончик. // И руки текут, точно реки, и речи мерцают, как свечи. // А губы её — лепестки голубого пиона: // пионно, пеанно пьянят воркованьем целуйнословесно. // По ветру летят её волосы зеленью сонной. // Русальные плечики светятся призраком тайны. // Живот, как луна, что всплывает из вод океана. // Так слабы колени, в них столько томленья и лени! // О, ирис смущённый, июльской росой орошённый! // Ах, как попугай, её сердце стучит о решётку! // Потише, мой бедный, потише, мой пёстрый, потише! // Душа за оградой зубов, точно в неводе рыбка: // сейчас улетит, упорхнёт — не догонишь! / Трёхцветные слёзы бегут по щекам в три потока. // Волшебная лампа моя, ты гори, да не гасни! // Жемчужные звёзды на небе и звёзды жемчужин в потоке! // Пусть вызвездит путь от Земли до высоких пределов! // Фиалка моя, ты поёшь или плачешь — всё сладко! // Как много фиалок в фиалах, в очах твоих, фея! // Созвездья жемчужин фиалковых плачут на небе. // Запутались пальцы-скитальцы в фиалковых складках. // Затихло сердечко , замолкло, устало, уснуло… // Фиалковый сон лепестки уронил на ресницы. // Все птицы рассеялись в тучах, а рыбы укрылись в глубинах. // Продлись, обаянная тишь, междуцарствия музы! // Не музыки звук, только звук тишины обозначил минуту. // Фиалковый миг, несказанный полёт, между снами мосточек. // Последний приют, фиалковый луг, стрекозиная сказка…»*

Эта Песнь — благоговейное созерцание художника самой великой тайны жизни — юной девушки, в которой сосредоточена вся красота мира… Песнь нельзя назвать гимном: она тиха, как трепет листьев, как шелест трав, как дуновение цветов… Её кощунственно нарушить неосторожным звуком… Эта девушка из песни — единственная, но сколько красавиц ждёт своего Художника, чтобы открыть ему свою тайну…

И художник находит их — на пляже. При смешении античных образов и панорамы современного городского пляжа получились шутливые стихи (4-хстопный ямб): *«Меж золочёных облаков // мелькает тень большого шара. // За гранью дружеских штыков // цветёт вечерняя Самара. // Ван Акен! Вот твой дивный сад — // три створки из музея Прадо. // Кругом, куда ни кинешь взгляд: // то нереида, то наяда. // Толпа спешит сменить толпу. // Для ночи — полчаса едва ли. // Поэт, исправь свою стопу. // Философ, позабудь морали! // Проснись и пой, великий Пан! // Я новый Лонг, беру цевницу. // Будь каждой Хлое Дафнис дан, // мир не сочли бы за темницу! // Нет равноправия нигде; // в тусовке, в свете, дома даже. // Но есть — на воздухе, в воде, // есть равноправие на пляже! // Возьмите, Саша, карандаш, // такой отточенный и быстрый, // и начертайте мне пейзаж: // стена, вода, песок нечистый… // И на медлительной воде, // в цветных разводах карамелей; // как зёрна в свежей борозде // — десятки розовых Офелий. // Пересчитав за далью даль, скользит спортивный самолётик! // Ах, губ рубин! Ах, глаз янтарь! // Скорее в воду, милый котик! // Чудесный день! Блаженный час! // О как же благодатно лето! // Однако, главное для нас: // Нонуся, Женя, Виолетта».*

Здесь описывается пляж в знойный, летний день, на котором разыгрывается атмосфера карнавала, где все равноправны. Роль маскарадных костюмов несут образы — фламандца Ван Акена и картин испанского музея Прадо вместе с древнегреческими нимфами, нереидами, Дафнисом и Хлоей, античным Паном, лирой, шекспировскими Офелиями; пушкинским карандашом, рисующим пейзаж, и спортивным самолётиком, летящим над пляжем с нашими самарскими героинями. Это — полный маскарад! Но на пляже это оксюморон. Зато, как весело!

Кроме того, этот оксюморон обладает амбивалентностью, которая заставляет задуматься: самарские девушки на пляже готовы обратиться античными персонажами или античные богини превращаются в самарских девушек? Или это процесс

во взаимосвязи и становлении? На взгляд художника, всё возможно.

А вот как тот же пляж выглядит в глазах умудрённого жизненным опытом Бобикова (4-хстопный хорей): « *Не пробиться к парадизу: // пузом кверху, пузом книзу, // точно мухи по карнизу, // густо лепятся тела. // Где знакомого отыщешь? // Здесь — десятки, сотни, тыщи… // Солнце звездинками прыщет // из очкового стекла. // Всё! Андрей завис на пляже. // Он одет, в ботинках даже. // Возбуждённный, в диком раже, // крутит круглой головой. // Весь облитый липким потом, // точно стал медовым сотом, // трёт глаза и смотрит: кто там? // Извините. Сорри. Ой!.. // Как вокруг пеньки, опёнки: // попки, попочки, попёнки. // Тут — пелёнки, там — клеёнки. // Прямо шагу не шагнёшь! // Книги, туфли, бутерброды, // пиво, пепси, соки-воды… // Сбились в кучу, эх, уроды! // Распустилась молодёжь! // Старички, менты, студенты. // Кепки, шляпки зонты, тенты. // Коски, банты, шляпки, ленты. // Плеши красное яйцо. // Шелуха, окурков кучки. // Груди, спины, ножки, ручки. // Мамы, дочки, внучки, жучки… // И у всех одно лицо!»*

Здесь хореический фрагмент даёт совершенно иную картину пляжа, который в глазах Бобикова (фамилия говорит, что он один, как Бобик) выглядит мусорной кучей, где всё перемешано, а нижняя часть тела смотрится как лицо. Карнавал, где всё перевёрнуто с ног на голову. А какова здесь роль Бобикова? У Ганса Христиана Андерсена есть сказка «Новое платье для короля», где голый король шествует среди одетых подданных и его развенчивает реплика мальчика: «А король-то голый!» Здесь ситуация обратная. Бобиков один одетый на пляже, потому нелепый, но преисполненный важности, как король, подвергается карнавальному развенчанию, когда группа малолеток окружает его и спрашивает: *«Сова или мышь-пеструшка? Полынь или петрушка?»* Он отмахнулся от вопроса, и его повалили наземь, как лилипуты Гулливера, и Бобиков почувствовал, что *«одиннадцать тысяч пальчиков обрабатывают его пятки и подмышки. Глаза его полезли на лоб, сердце зашлось. Он дико и страшно захохотал».* Здесь применён приём гиперболизации: одиннадцать тысяч пальчиков, а также гротескное, клоунское лицо. Дети защекотали бы его до потери пульса, если бы не помощь Жени, которая освободила его при помощи дразнилок: *«*Эй вы*, // мелочь речная, сволочь ночная! //* Вам бы *// в прятки играть, да в скакалки скакать* (дактиль со спондеем)*!»* — переход на прозу: «Опять за своё взялись? Нет на вас

управы!» Шутовские ругательства амбивалентны, то есть это приятельское журение: *«Вам бы всё в прятки играть да в скакалки скакать»,* — которое является одним из важных компонентов карнавала и вносит в отношения фамильярность, уравнивая всех присутствующих. Бобиков как к равным отнестись к детям не смог, поэтому и получил своё.

А какой карнавал без ярмарки! Своё место в романе находит и русский раёк: *«Шубы из русских соболей // (один рукав — двадцать тысяч лей), // сервизы из китайского фарфора // (работы искусного бутафора), // боа из перьев птички кири-кири, // набор для инструментов харакири…»* — Переход на прозу: «(с приложением инструкции)». Разбегаются глаза. И тут же предлагаются «полицейские с санками для ловли разбежавшихся глаз». Как не улыбнуться!

Роман пересыпан каламбурами, которами всегда была богата речь Петрушки в русских балаганах:

— *Ты в* ***чай****ный магазин устраивалась? — С от****чая****ния.*

— *Про****мыш****ленный город (на всех постерах —* ***мыш****и).*

— *Ви****дали*** *сюрреальные* ***дали****.*

— ***Сквер****ный* ***сквер****ик.*

— ***Мор****гает свет в окошках* ***мор****га.*

— *Под кустами* ***сирен****и* ***сирен****евые* ***сирен****ы.*

— *В рассказе главное со****держ****ание — вот и* ***держ****ись за него.*

— ***Жен****иться на* ***Жен****е* и другие.

Каламбуры позволяют посмотреть на привычные предметы и понятия с другой, необычной точки зрения. И жизнь кажется необыкновенной: «Никто не мог вспомнить день недели. Перебежали дорогу. Поняли, что зря. Перебежали обратно». И попали в новую, авторскую сказку, а какая же сказка без присказки? «*Ходит котик на лавочке, // водит лиску за лапочки. // Котик, котик, расскажи сказку, // получишь бубликов связку. // Расскажешь сказку господам, // тебе сливочек я дам, // сладкой сгущёнки, маслица в бочонке, // на блюдечке творожка, // на палочке петушка»*. Присказка разбавлена прибаутками: *«Ну же, ну же, ну же, ну! // Кот нашёл себе жену. // Колыбель качает, // тычки получает. // Цветы в колыбельке, // колыбелька в доме, // домик в ограде, // в спелом винограде…»* Колыбельная для взрослых девочек, детство которых было две недели, а потом «переехали» (можно понять двояко: на другую квартиру или детство резко кончилось в связи с тяжёлыми обстоятельствами: «Я своё детство помню до последней капли слёз»).

А какие прибаутки-потешки придумал им автор: « *Нонночка — пиончик, // Женечка — жёлтая розочка // и Виолеттенька — душа-душечка, // сладкая пампушечка. // Пиончик упал на балкончик. // Розочку-сестричку // погладили по личику, // подарили птичку, // вставили в петличку. // Ах, душа-душинка, // нежная пушинка! // Осталась одна Виолочка — // Фиалка, никому её не жалко. // Пожалели тучки — вымыли ей ручки. // Пожалели синички — // заплели косички. // Попугаи-франтики — // повязали бантики. // Заморский мурлыка — котик // — напомадил ей ротик. // Ёжики с дорожки // — отряхнули ножки. // Лягушата с кочки — // натянули чулочки. // Платьице лепестковое, // всяко-разно-разтаковое…»*

За ласковыми словами — неустроенная судьба. Вспоминается Мальвина из «Золотого ключика» Алексея Толстого и её жизнь в лесу после того, как они с Пьеро и Артамоном сбежали от Карабаса-Барабаса.

Дальше — зачин: *«Жила-была в середине лета, в зрачке поэта, во сне аскета маленькая, миленькая девочка, до того хорошенькая, что каждый, кто видел её хоть раз, влюблялся насмерть и уже больше не пил, не ел, а только на неё глядел. А кто её не видел — того Бог обидел».*

А сама сказка: *«Спала она в хрустальной рюмке, на бисерной думке. Завтракала с зазнайками, ужинала с умниками, а так как родилась с серебряной ложкой во рту, то к обеду была везде хороша…»* Сплошные прибаутки, но за ними — реальная жизнь!

Один из эпитетов, которыми автор награждает своих любимиц, Заимф финикийский — это покрывало на статуе финикийской богини Танит в Карфагене, которая требовала принесения в жертву ребёнка. Этот образ приоткрывает смысл происходящего в романе с подростками. Как добывают девочки средства к существованию, если они сбежали от родителей, не работают и не учатся? Один из способов — работа натурщицы. Один из художников, к которому пришла с этой целью двадцатилетняя Нонна, — сорокалетний Тициан — накормил, напоил её (вот она — хрустальная рюмка!), включил музыку, попросил потанцевать, она поскользнулась на банановой шкурке, попала к нему на руки (идёт отрывок, стилизованный под античный логаэд) — «*липолепой ласконей, ласкочкой лаповой прижадно уткнулась. // Глазки в глаза, губки в губы, язычноцелуйно… // По щёчкам щеколечно, душебородно, жарчится дышливо чуть, // междушёпотно, елесловейно,*

розоволепестно…» Здесь травести. А после потока авторских неологизмов, такое приземлённо-бытовое: «*Парик сними, бестолковая…*» и далее ответ: «*Не могу — я стесняюсь…»* Это, получается, бурлеск, когда о высоком говорят низко. Ведь «*не могу — я стесняюсь»* показывает целомудрие девочки в этих непростых жизненных обстоятельствах. К Бобикову и подругам Нонна вернулась с пачкой денег. Очаровывает деликатность автора в этом описании и не только в этот раз…

Все их беды проходят через сердце автора, который, сближаясь с одним из своих рассказчиков, начинает причитать: *«Ох, вы, матушки-куклёшки мои! // Пупсы-крошки да матрёшки мои! // Уж куда мне вас, родименькие деть? // Я хочу и день, и ночь на вас глядеть! // Гладить, грудить, так и сяк группировать! // Исполать вам, на полати, на кровать! // Я укрою вас узорной пеленой! // Я зарою вас в песочке под сосной»*. Причитание переходит в народный плач и заканчивается семейно-обрядовой, похоронной песней. И всё это в нескольких строках!

Образ Андрея Бобикова — сложный, противоречивый и одновременно простой. С одной стороны — он одинокий человек, привыкший жить так, как ему удобно. С другой — он принимает близко к сердцу судьбы девочек, даёт ночлег, кормит и поит некоторое время. С третьей стороны — его мучают эротические грёзы и сны о какой-нибудь из этих грациозных, многочисленных лолит: *«Маша, нет!…(ведь ей не более четырнадцати лет, она как будто прожила сонет…). Горячие руки жадно обхватили его шею, так что уткнулся он прямо туда, куда сбегала золотая цепочка. Аромат свежего апельсина, майского утра, голубиной невинности… Маша, нет, нет… нас услышат… Здесь узко… Здесь коротко… свалимся на пол…Маша, мне ли мутить в роднике вашем воду?! Маша, вы с ума меняя сводите! Я задыхаюсь!!»* С одной стороны — юмористическая сценка, с другой стороны — постоянное местоимение «Вы» говорит о неоднозначности в поведении Бобикова и его отношении к девочке. А далее идёт Песнь Песней:

«*Целовал он ковыльные пряди, ресницы, по одной все веснушки, на носу и на щёчках, губки, ушки, заушки, шейку спереди-сзади, апельсины, малинки, неглубокий пупочек…*

Песнь Песней неожиданно превращается в учебник анатомии:

«*Ах! Коленки, лодыжки, подошвы, мизинцы, снова, снова лодыжки, коленки и выше! О, коленки и выше! Спинка, рёбрышки,*

плечи и ключицы, и плечи, и предплечья, и локти, ноготки и суставы, запястья и локти, и ладони, и локти, и коленки, и ниже! Пятки, щиколотки, пальцы, диафрагму и вены, жилы, кости и ногти, ногти, кости и жилы, волоски, эпидермис, дёсны, зубы, затылок, междуглазье и скулы, позвоночник, лопатки…»

Описание безумия страсти снижает напряжение с помощью эпидермиса, междуглазья, позвоночника и лопаток, сумбурное перечисление которых не может не вызвать улыбку. И далее — экстаз Песни Песней:

«О-о-о! — *закричал Бобиков, устремляясь вперёд, в неведомую глубину, во влекущую бездну — вперёд и выше — в бурлящий поток — в горный водопад — в сияющую радугу-у-у — шум в уша-а-а-ах! О-о-о! — закричал Бобиков и проснулся. В зашнурованных ботинках…»*

Здесь опять соединение возвышенного и приземлённого приводит к новому пониманию древней, земной тайны, волнующей людей на протяжении тысяч лет…

Сами девочки оберегают свою тайну как могут. Рисуют магическую картинку: большой белый круг, внутри него — жёлтый квадрат, в квадрате — красный треугольник. Внутрь встаёт одна из девочек, распускает волосы и читает заговор:

«Я девица, чёрная лисица, в городе большом, на улице широкой, в круге малом, сижу одна, как кувшин без дна. Кто мимо пройдёт, всяк оглянется, как оглянется — слово скажет, как слово скажет — плюнет. День сижу, два сижу, три сижу — на четвёртый встану. В колокольчик позвоню, мила друга поманю. Всякому смотруну, слышуну, болтуну — рот заткну, уши заложу, глаза высушу! Приди, дружок, принеси пирожок, чарочку бражки, сахару в бумажке! Я ляпа-растяпа, тёпа-растрёпа, жду неласканная, нечёсанная, неотёсанная! Сорви лопушок, оботри гребешок! Причеши меня, заплети меня, маслом помажь!»

Вот такой вот амбивалентный образ красавицы предстаёт перед нами: с одной стороны — богиня, с другой —трёпа-растрёпа. И всё это в непрерывном становлении и развитии от первого образа ко второму и обратно.

Сочиняет стихи и один из персонажей романа Витя-карусельщик. Стихи выглядят как пародия на современные стихи:

Хороши в саду цветочки,
а шиповник — всех алей!
Чьи-то тонкие следочки
среди липовых аллей…

Не находка —
в рюмке водка,
Только выпей,
не пролей!

Чьи-то тонкие следочки
смыла мутная волна.
На серебряном песочке
юбка пёстрая видна…

Что за диво —
выпить пива,
если денег
дополна?

Сплюнет слюнки-паутинки
(жвачка мятная горчит).
«Будь здоров, скидай ботинки!» —
по-английски мне кричит.

Хулиганка —
Иностранка.
А сердечко
так стучит».

Здесь и реминисценция на песню Бориса Мокроусова «Хороши в саду у нас цветочки», и песню Григория Лепса «Рюмка водки на столе», и попытка макаронимии со жвачкой и ботинками, и аллюзии на детские страшилки со следочками, которые смыла волна и на песке осталась одна пёстрая юбка. И наивное признание в любви… За это можно простить все поэтические огрехи…

Особую атмосферу непринуждённости создают многочисленные пустоговорки, которыми полны детские игры:

Аки-туки,
Тики-таки,
Маки-тук
Та-та-та!
Кики-баки,
Руки-щуки,
Пики-мики,
Красота!

Они не несут никакой смысловой нагрузки, кроме игры, и погружают нас в мир, где окружающая среда выглядит как другая реальность и слова преобразовываются в забытые,

детские: *«На кушню все кухи слетелись! Лиловетка, кокошки укрой!»*

Цирковую атмосферу клоунады создают гротескные позиции и гимнастические упражнения гуттаперчевых героинь: *«Нонка закрыла лицо руками и зажала уши коленками»*. Или: *«Женечка без усилия подняла правую ногу, коснулась большим пальцем бантика над ухом. Потом проделала то же с левой ногой. Сделала мостик, несколько раз перекувыркнулась, походила на руках и вернулась обратно к реке»*. А эта композиция: *«Фто? — пролепетала Нонка, упираясь правой пяткой в левую икру и выгибаясь эсобразно… и поменяла позицию ног на зеркальную»*. И совсем фантастические упражнения выполняет десятилетняя Гермиона-Сабина*: «оторвалась от земли и летит: кувырок, кувырок, кувырок — трижды подряд, пёстрым смерчиком, шёлковым вихрем — нарисовала три радуги в воздухе — оп! — и в конце предложенья две твёрдые чёрные точки». «Встала на голову и задёргала ножками»*. Цирковое представление, но не только! Кажется, девочки всё время хотят снять напряжение в дисгармоничном мире. И не знают, как это сделать.

Поэтому появляется совсем уже клоунское: *«Виолетта провела платком по глазам, сделавшись разноцветно-полосатой»*, *«Нонка сделала несколько трудноописуемых гримас, делая круговые движения глазами и ртом»*, *«Нонка выворотила глаза и выпятила губы до пределов, допустимых анатомией»*, надела *«парик огромный, длинноволосый, с целой сотней мельчайших косок»*. По-детски неумелая раскраска, которая больше похожа на грим, преувеличенные гримасы и клоунский парик являются своеобразной защитной маской от жестокого мира, в который им приходится выходить и самим учиться взаимодействовать с ним.

Снимает напряжение бахтинский пир, который начинается с того, что *«завтракать сели после обеда»* с *«гуманоидной помощью»*. Чревоугодие закончилось рвотными позывами: *«Нельзя же икру вёдрами лопать на голодный желудок!»* Еда по Бахтину — это поглощение мира. У Виолетты мир не переваривается, и она извергает его из себя. Рвота — это реакция на стресс, который приносит мир подростку, и снимает это противоречие игра слов.

Игра слов обновляет слова и вводит в игровую, шутливую атмосферу:

— *Пашу три месяца, как мама Клара* (вместо папа Карло).

— *Многословский факультет* (вместо факультет иностранных языков).
— *Хорошо, что ты такая чернобрысая* (вместо брюнетка).
— *Сверхвещественное* (вместо сверхъестественное).
— *Независтливая страна* (вместо независимая страна).
— *Не зовите потусторонних* (вместо посторонних).
— *Жили дыша в душу* (вместо душа в душу).
— *Школа неродного танца* (вместо школа зарубежного танца).
— *Кручусь, как булка в колесе (*вместо белка в колесе) и другие.

Игра слов погружает нас в неформальную обстановку дружеского общения, расслабляет, давая ощущение своего собственного пространства, защищённого от внешнего мира, который зачастую холоден и враждебен. До такой степени холоден и враждебен, что приходится защищаться от него совершенно фантастически.

После того как Гермиону поймал с поличным милиционер за кражу шортиков и майки с пляжа, её должны были отправить за решётку. По дороге она отпросилась по малой нужде и быстрее мартышки взлетела на тополь. Милиционер пообещал вызвать на помощь наряд, который «*боевиков выкуривает»*. И познакомиться бы Гермионе со спецназом, если бы *«рука помощи не потянулась сверху»: «Поехали!»* Это прилетела на метле десятилетняя ведьма-Катинька и выручила свою подружку. *«Если страшно, зажмурь глаза», — сказала она. «С зарытыми лазами щеё рашнее», — чуть выдавила Гермиона и Катинька аккуратно спланировала на серёдку неухоженной клумбы».*

На этом приключения Гермионы не кончилось. Виолетта переодела её в платье ростовой куклы и продала знакомому скупому коллекционеру за хорошие деньги. Тот хотел перепродать её за границу, так как там куклы были в моде. Ночью Гермиона вылезла из кукольной коробки, украла со стола серебряную ложечку, вылезла в окно и вернулась к Виолетте. Розыгрыш, переодевание, надувательство и мелкие кражи — всё это атрибуты карнавала.

Отдельного внимания заслуживает история негритянской девочки Птичичирикии (сокращённо — Птича), которую можно назвать «романом в романе». Хотя весь роман, как матрёшка, состоит из сказок и рассказок, но Птичичирикия —

это особая история, написанная своим особенным, «птичьим» языком. Главная героиня — Птичичирикия Екеш является аборигенкой Турумбазии (находится, вероятно, рядом с Мексикой, потому что рядом бегло упоминается город Акапулько), в которой основным языком является тарабарский. Он похож на русский, но некоторые слова имеют свою особую этимологию, связанную с местным диалектом, который при некоторым умственном напряжении можно понять. Например, как изысканно выражается отец Птичи — Брэйк Екеш, зовя свою дочь:

«— Птича! Доча! Чуча! Штуча! Да куда ж ты, епип твою раскурси, заколёхалась?

— Что, па! — звонко откликнулась пухленькая девочка с перукленового цвета бантами, выныривая из-за угла. Одной рукой она волокла скакалку, в другой держала маленький шибуляк с одной струной.

— Что же ты не откликаешься? Я битый час тут вишу, как тугомот в ловёшке!

— О, па! Прости, я не слышала. Я сочинила новый мотив для песенки: «Новоделы забурели, тарной пасты не поели»!

Дядюшка Екеш широко улыбнулся: он мог гордиться Птичей».

Он посылает её к своему другу Шудраке, чтобы сообщить о переносе репетиции и концерта, и Птича попадает в череду опасных приключений (я текст перевожу с тарабарского на русский). По дороге она уснула в поле и очнулась в грузовике с похитителями детей. Она перегрызла верёвки, сделала дырку в кузове, пролезла в неё, зацепилась за куст дерева и спрыгнула на землю, проследив, когда скроется фургон. Она оказалась в черте незнакомого столичного города, синяя площадь которого в форме пятиконечной звезды очень-очень о чём-то напоминает. Где взять деньги на обратную дорогу? Она стала петь песенки, и монетки посыпались в её чёрную ладошку. За попрошайничество её задержали два милиционера и хотели выдворить за пределы страны в Тринитад, согласно последнему изменению в законодательстве. Они потащили её в автозак, но девочка стала кричать демократические лозунги. Прохожие стали оборачиваться и сочувствовать. Её недавние похитители решили выкупить её у милиционеров. Пока они торговались, Птича выскользнула у них из рук и очутилась в цветущем дворике богатого дома, где она встретила своего давнего друга — белого мальчика Джека и рассказала ему свою историю. Он решил помочь девочке. Джек переоделся в хорошенькое, девчачье платьице, Птиче отдал свои кружев-

ные панталончики и рубашку. Как положено в столице, он надел на Птичу поводок и повёл, как чернокожего братишку, якобы на элитарную детскую вечеринку. Они вызвали такси, приехали на вокзал, сели в поезд и прибыли в родной Птичин город Драй Бакс точно по расписанию. Фантастика! В кустах они поменялись одеждой и побежали в город, в котором случилась «солипсическая революция». Люди высыпали на улицу, а Птичин отец звонким, дрожащим от волнения голосом пел песню *«Взвейтесь хвостами синие птицы…»*, и все подпевали ему хором. У Птичи от гордости перехватило горло и выступили слёзы, и она закричала: «*Какое это сладкое слово — свобода!»*

Друзья, читать эту историю на тарабарском языке намного интереснее, чем этот перевод, который я сделала исключительно с целью показать, каким опасностям подвергаются наши дети без попечения родителей. Они ведь могут попасть в руки «*опедагогившей»* Маргариты Платоновны, которая может любого заморализировать вусмерть, а хуже этого ничего не бывает. Не верите? Читайте книгу Жени Бабушкина «Карусель любви» и сами всё поймёте.

Ещё раз об амбивалентности. Где тот момент, когда ребёнок превращается во взрослого, старого брюзгу, и когда он снова становится ребёнком? В романе это происходит, когда Бобиков начинает искренне заботиться о тех, кто рядом с ним, защищать их, и его преображает любовь (это всегда дар Божий). Жизнь продолжается! И праздник, который всегда с тобой, тоже!

ИВАН НИКУЛЬШИН

ПРОЗА

Иван Ефимович Никульшин родился 10 июня 1936 года в большой крестьянской семье в посёлке Сосновка Кинельского района Самарской области. Поскольку в семье был старшим, рано пошёл работать: в 15 лет после восьмилетней образовательной школы поступил в ремесленное училище при заводе имени Масленникова, после окончания которого работал на том же заводе кузнецом 4-го разряда, служил в армии в Монголии, в небольшом посёлке в 9-и километрах от Улан-Батора в механической мастерской. В то время Советский Союз строил дорогу Дружбы через пустыню Гоби, и вся дорожная техника, которая выходила из строя, прошла через умелые руки Ивана Ефимовича, получившего к тому времени 5-й разряд. Участвовал в освоении целины, работал трактористом, киномехаником, заведовал сельским клубом, окончил заочное отделение работников печати Высшей партийной школы при ЦК КПСС, был сотрудником Кинельской объединённой газеты, редактором Куйбышевской студии телевидения, корреспондентом «Волжской коммуны», литературным консультантом областной писательской организации. Поэт, прозаик, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей России, награждён Почётным знаком «За труд во благо земли Самарской».

В 1968 году выпустил первую книгу стихов, отмеченную дипломом и премией областного фестиваля молодой поэзии. В 1981 году удостоен ежегодной премии журнала «Наш современник» за повесть «Лесной сенокос». В 2003 году стал Лауреатом Губернской премии в области культуры и искусства. Имеет звания Лауреата литературных премий им. В. Шукши-

на, С. Аксакова, всероссийской премии имени А. Толстого. Автор более двадцати книг стихов и прозы.

* * *

Иван Никульшин считается одним из признанных авторов «деревенской» прозы. В повести «Лесной сенокос» писатель показывает русского человека на примере конкретных, узнаваемых личностей в изначальной чистоте их характеров. В этом он близок Валентину Распутину. Их герои живут по тем же меркам, по каким жили деды и прадеды в космосе природной, сельской жизни.

Главный герой повести — кузнец Кирей Гудков, инвалид Великой Отечественной войны, «складен, плечист», «с ямщицкой бородой» и держится солидно. Впервые мы встречаем его под тенью размашистого дуба. Никульшин их не случайно соединил, так как образы очень схожи. Их главное качество — крепость, цельность и гармония с окружающим природным миром, из которого оба выросли и которому отдают себя полностью. Их образы уходят корнями не только в глубь земли, но и в глубь самой жизни, и живут памятью традиций.

Интересно, что Никульшин не выписывает подробный, художественный портрет Кирея, но от события к событию в наше сознание врастает образ человека, имеющего такую крепкую основу, что сравнить можно только с вековым дубом. На таких людях земля русская держится.

Личность его развилась, как дуб развивается из жёлудя, согласно той структуре ДНК, которая в нём заложена, и, несмотря на неблагоприятные условия, остаётся таковой до конца жизни. Откуда в этом человек такая потенция? Никульшин объясняет это внутренней гармонией и воспитанием в природной среде, которая является наиболее естественной для человека.

Так же как Валентин Распутин, Иван Никульшин в своём творчестве уделил много внимания женским образам. Правда такие характеры в настоящее время стали «уходящей натурой», тем более ценно, что писатель запечатлел их в своих книгах.

Людмила Кузьминична Мелентьева — главная героиня повести Ивана Никульшина «**Баденвайлский** марш», действие которой происходит во время Великой Отечественной войны, в зоне немецкой оккупации. Людмила Кузьминична — мать

двоих детей, потерявшая мужа на Финской войне, имеет такую силу духа, которая позволила ей выжить, сохранить детей в жестокое время и помочь Красной армии освободить от гитлеровцев свой рабочий посёлок. Разложение обычной жизни, привычных устоев, установление чужого, бесчеловечного порядка выявили глубинную суть разных людей: то, что ранее было спрятано глубоко внутри, вышло наружу. Духовная червоточина, которая была у некоторых людей, привела их к предательству. У Людмилы Кузьминичны была одна поддержка — крестное знамение, которым она осеняла себя и своих сыновей, трудовые руки, доброе отношение к людям и её постоянная готовность прийти на выручку. Эта повесть — поклон миллионам женщин, которые выстояли в трудные годы войны и подняли на ноги своих детей. В то время это был подвиг.

«Ломовую бабу» Нюру-дуру из одноимённого рассказа можно сопоставить с Матрёной — «Матрёнин двор» Александра Солженицына и Юшкой из одноимённого рассказа Андрея Платонова. Этих героев объединяет то, что каждого из них можно назвать праведником, без которого не стоит русское село и вся наша земля. Их чистые, смиренные души, кротость и бескорыстие непонятны окружающим, которые осыпают их насмешками, а то и побоями, как Юшку. Их легко обмануть, но на них лежит печать Божья, у них особая миссия: они несут свет людям и служат мерилом грехов, беря их себе на душу. В конце рассказа, после наполненного тяжёлой работой дня, Нюра смотрит на небо, видит летящих птиц и думает: «И ночь голубушек не держит. Тоже в заботах. Тоже чуют холода. Жить-то надо…» В Библии написано: «…и птицы да полетят над землёю, по тверди небесной» (Быт.1:20). Птицы по Господнему замыслу — благовестники и должны напоминать людям о духовном подъёме над земными потребностями, чтобы не быть подобными пресмыкающимся. Птица — это символ человека, находящегося в состоянии духовного восхождения к Образу и Подобию Бога. Нюра, как праведник, не узнана и не оценена, но душа её — «птица небесная» — одна познала истинную сущность жизни.

В повести «Анютина корова» главная героиня — Анна Дубовина, в фамилии которой корень «дуб» указывает на стержень её характера. Обычная сельская жительница, проводила мужа на фронт, рыла окопы под Саратовом, вернулась домой к матери и «вместе с ней тянула колхозную лямку». Муж по-

сле плена и воркутинских лагерей вернулся домой только в 1954 году и рано умер, оставив её с 12-летним сыном, который как единственный, поздний ребёнок рос избалованным. Завязкой сюжета стала кража её кормилицы-коровы Милки. Это событие показывает нам пёструю галереею сельских жителей с разнообразными характерами, основанными на разных жизненных ценностях, которые раскрываются в целом ряде житейских ситуаций.

Творчество Ивана Никульшина к началу двадцать первого века впитало в себя не только приёмы реализма, но и постмодернизма, такие как: гипербола, гротеск, сатира, магический или мистический реализм. Это видно в таких повестях, как «Пустырь» и «Усталость металла». Повесть «Ковчег благоденствия» относится к новому реализму.

по повести «КОВЧЕГ БЛАГОДЕНСТВИЯ (Песень совка)

На титульном листе ниже заглавия повести Ивана Никульшина «Ковчег благоденствия» мелким шрифтом добавлено: «Песнь совка». «Песнь» — это литературное произведение, посвящённое конкретному герою или историческому событию. В данном случае — авторское. Значит, автор — «совок».

По первой версии это слово якобы придумал певец Александр Градский в 70-80-е годы прошлого столетия, когда с друзьями решили распить спиртные напитки на улице, не имея ни рюмок, ни стаканов. Прямо из горла пить не хотелось, и посуда была заменена детскими формочками, забытыми в песочнице. Градскому достался совок для песка.

По второй версии термин придумал филолог и беллетрист Михаил Эпштейн, написавший книгу «Великая Совь» (по аналогии с великим Советским Союзом) и назвавший её граждан «совками» и «совщицами». Термин радостно подхватили в артистической и богемно-диссидентствующей среде, где название получило презрительный оттенок к людям, имеющим советский менталитет. Последнее отразила в себе песня известного в то время рок-музыканта Игоря Талькова с одноимённым названием:

Они не думают, не чувствуют, не слышат,
они не видят ни зги.
Они не любят, не страдают, не ищут,
не напрягают мозги.
У них руки — лопаты, глаза— пятаки,
а вместо лиц — квадратные совки.

«Совок» стал подвергаться насмешкам и оскорблениям, которые переживали ранее юродивые на селе. Но юродивые были единичны, а «совок» стал практически массовым сословием, объединившим людей, рождённых в Советском Союзе и не принявших демократические ценности либерализма. Кто же такой этот «совок», и о чём он может написать песнь?

В начале книги из окон домов мы слышим песню русского певца-эмигранта Петра Лещенко «Журавли»:

Здесь, под небом чужим, я как гость нежеланный,
слышу крик журавлей, улетающих вдаль.
Сердце бьётся в груди, и так хочется плакать,
перестаньте рыдать надо мной, журавли.

Этой грустной, ностальгической песней тоскующего по Родине эмигранта описывается настроение советских людей, в одночасье ставших изгоями в собственной стране. «Суровой неожиданностью для многих стало даже не то, что социальная система поменялась, сами отношения между людьми поменялись: сосед от соседа отгородился бронированной дверью, кирпичным забором. Бандитский правёж на улицах, откаты в конторах — всё скрутилось в один волосатый рэкет». Для обычных советских людей это стало катастрофой сродни библейскому потопу, а ковчегом спасения для многих послужила земля покинутой когда-то деревни.

Повествование ведётся от лица рассказчика — Дамира Макеевича Евсеева: об этом говорят местоимение «я», формы первого лица глаголов и отсутствие «всеведения»: рассказчик описывает только то, что видит, слышит, знает и чувствует непосредственно сам. Такая позиция делает точку зрения автора нейтральной, а читатель сам делает выводы. Образ рассказчика близок к образу автора, но имеет свой собственный стилистический язык. В нём сочетается разговорный язык с примесью просторечного, который переходит на публицистический, так как рассказчик долгое время работал корреспондентом городской газеты «Сельские просторы» (название города не упоминается). В результате демократических реформ газета разорилась, и он с женой, которая тоже ока-

залась безработной, вынужден вернуться в деревню и заняться натуральным самообеспечением. Туда, словно перелётные птицы, слетелись из города и другие обездоленные люди: бывшие работники «остановившихся промышленных предприятий, советских учреждений, различных ведомственных контор; были и военпред оборонного завода с женой, вертолётчик, отставной командир воздушного лайнера, много рабочих. Даже двое преподавателей вузов в профессорском звании». Они и стали героями этой повести.

Действие разворачивается в нулевые годы нашего века, но ведётся не прямолинейно-хронологически, а имеет отступления в виде «рассказов в рассказе», где события происходят в разное время и разных местах. Так пространство и время повести голографически расширяются, не меняя объём, который «зеркалит» образ советского человека в разных жизненных ситуациях и в разных исторических событиях, выпавших на его долю. Каждый рассказ имеет свой язык в соответствии с героем своего эпизода и, накладываясь один на другой, выстраивается в общий образ.

Дамир Макеевич Евсеев родился и вырос в селе «Яснотка», в котором происходит действие книги. Рассказ о его детстве написан литературным языком с вкраплениями разговорного и просторечного. Образ рассказчика здесь отодвигается на второй план, смешиваясь с образом автора. В композиции переплетается видение взрослого человека и видение ребёнка, которым был в то время рассказчик, и их чувства сливаются воедино. Это довольно сложный приём, но автор его успешно использует, передавая образ матери и трудное военное детство, которое остаётся детством, несмотря ни на что. Мать с утра до ночи расчищает железнодорожные пути от снежных заносов: составы на фронт должны идти беспрепятственно. Вернувшись домой, она видит, что печка-голландка остыла, дров нет, и зовёт старшего, восьмилетнего сына (двое младших спят на холодной печке) в поле за чапыжником — обледенелыми стеблями подсолнечника, которые строем стоят в заснеженном поле после осенней косьбы. Идти около километра в колючей метели. «Жмусь к подолу матери», «Мам, а волки?» — «Ничего сынок. Нас они, дитятко, не станут есть. В нас мяса для них не осталось, а кости от работы почернели». На обратном пути варежки намокли, в валенках снег подтаял, горб вспотел — из сил выбились, но разогрелись, пока дотащили. Мать затопила печь, сын задремал, и она его,

сонного, перенесла на постель. Утром оставила на столе три очищенные картошины и большой ломоть хлеба, испечённого с просяной лузгой, и ушла снова бороться со снегом: «Вот и не скажешь, что радостная картина, а вспоминается без всякой горечи…»

Отец. Рассказчику был четвёртый год, когда арестовали отца: «дружок подсидел, захотелось самому сесть за председательский стол». Но «лагерные нары обживал недолго, началась война, и он сразу ушёл на фронт. Воевал рядовым стрелком-окопником. Четырежды был ранен, после госпиталя — снова фронт: передовая, траншея, окопы». Контузия лишила его обоняния и вкуса, поэтому он мог есть мясо загнившей лошади, что помогло ему выжить. «Прошёл Сталинград, участвовал в форсировании Днепра. Последнее ранение получил на Белорусском фронте, домой вернулся инвалидом». Рассказчику исполнилось восемь лет, когда отец пришёл с войны. Они с матерью промазывали пазы бревенчатой избы, готовя к зиме, когда возле них остановился «красноармеец с рукой на перевязи, в шинели с полами с мелкими дырками, в серых обмотках, с тощим сидором за плечами». «Он и умер молодым — девятого мая, когда страна впервые широко отмечала день Победы» (1965 год, значит). Сухие, почти документальные строки, а сколько в них боли, горечи, затаённой любви и сожаления за то, что не дооценивал отцовские советы…

Марина, жена Евсеева — в детстве в школу до райцентра ходила лесом пятнадцать километров. Однажды встретила волка, который её до смерти напугал, но не тронул. Она от страха онемела. Врачи ничем не могли помочь, и девочку по совету увезли в глухую деревню к старушке-знахарке. Та не только поила её отварами, но и внимательно наблюдала за подопечной, и однажды заметила, что она подолгу задерживалась под одной липой, и посоветовала ей разговаривать с ней. Марина так рассказывала об этом: «Подойду к липке и мысленно говорю: «Здравствуй, липонька. Ты такая светлая, такая красивая сегодня. Листочки у тебя сочные, мягкие, клейкие, ты поговори со мной. И липа отвечала: «Здравствуй, девочка, какой приятный у тебя голос! Я пока одна тебя слышу, но скоро твой голос станет звонким, его услышат все». Вскоре она, действительно, заговорила. Муж в её «чудесном исцелении видел что-то иррациональное, языческое, восходящее к волхвам и друидам». Чтобы помочь многодетной семье, в которой росла, Марина с весны до осени продавала на

полустанке букеты полевых цветов, а с пятнадцати лет стала работать на железнодорожных путях. Ей пришлось наравне со взрослыми рабочими таскать тяжёлые шпалы, которыми надорвала себе руки: «они у неё в желваках, узлах и вздутиях». Двадцать лет отработала на станке на оборонном заводе, всегда была в передовиках, портрет — на доске почёта. Но, как она рассказывала: «Станки из цехов повыкинули, под ноги дюралевый паркет настлали — пожалуйста, вещевой рынок готов! Такой лад и дураку в склад: не куёшь — а точишь, палец о палец не ударишь, а прибыль течёт». Её разговорная речь — живая, яркая, афористичная, усыпана поговорками, которые она, кажется, сама сочиняет на ходу: «Польстились дураки на лживые посулы — поменяли соловья на кукушку!» Красавицей её нельзя назвать, но была по-женски пригожа и глаза лучились внутренним светом. Благодаря ею налаженному быту и хозяйской сметке, семья довольно сносно пережила все «демократические преобразования», разорившие страну. «Живём как в половодье, — приговаривала она, — не знаешь, какую запруду снесёт, и в какой овраг тебя свалит». Но никогда не унывала и подбадривала остальных.

Алексей Васильевич Левадин, друг и родственник рассказчика, с которым они делили все житейские горести и радости, работал простым изыскателем на заводе «Проектземстрой». Взяли его неохотно, так как он был из рабочей среды, окончил вечерний институт без отрыва от производства: «Принять-то приняли, да обходились с ним как с нелюбимой лошадкой. Работу давали самую непрестижную», — связанную с проблемными объектами и дальними командировками. Работник он был безотказный и тянул свою лямку безропотно: «совок» — он и есть «совок» — куда сунешь, там и гребёт. Квартиру получил, подрабатывая разнорабочим на строительстве дома, который строил хозяйственным способом завод, где трудился Левадин. «Работал ночами, а зима выдалась лютой, и он не раз обмораживался, работая на растворе и монтаже панелей. Покойная супруга Антонина Петровна гусиным салом смазывала обмороженые места и делала ему перевязки». Видя его в бинтах, рассказчик подшучивал: «Ну, ты прям как из окопов Сталинграда!..» Левадин тяжело переживал смерть жены: на неё с нечищеной, обледенелой крыши дома упала тяжёлая сосулька. С ЖЭКом судиться не стал: какие тяжбы, когда «сам народ впал во временное помрачение, не понимая, что происходит, кого

слушать и за кем идти». Похоронил в Яснотке и там же обосновался после инфаркта (завод, на котором он работал, к этому времени разорился).

Валерий Петрович Трапезников (единственный работающий человек среди приезжих) — от ученика слесаря дорос до начальника смены ракетно-сборочного цеха: «Их завод как-то сумел увернуться от молоха либеральных реформ. Но держался в основном за счёт чудачеств богатых космических туристов да вывода чужих спутников на космическую орбиту». Он переживает каждый запуск корабля: слушает транзистор, если первая ступень отделилась — значит, его участок сработал на отлично, тогда только может расслабиться. Жена, Людмила, числилась на авиационном заводе, «который давно трясёт. Похоже, он уже не поднимется: сами реформаторы не дадут ему расправить крыльев. У них каждая модернизация заканчивается разрушением и полным сломом. А ведь его в самый суровый час войны под открытым небом собирали, в лютые холода заработал, первые штурмовые «Илы» фронту погнал, а теперь говорят: зачем нам свои самолёты, когда за океаном «Боинги» есть?»»

Гераклит Константинович Каравайников. Гера-майор, бывший спецназовец — «крепко накаченный крепыш лет сорока семи с сизой от загара мускулистой шеей, с жёсткими коротко стриженными волосами», имеющий два ранения и лёгкую контузию; «в горах бывшей Югославии при полном боевом снаряжении» преодолел метров сорок над пропастью по канату: «Перебрался на противоположный гребень — и рухнул на камни. Пальцы до такой степени онемели, что не мог разогнуть их». Служил добровольцем в войске Радко Младовича. Однажды отправился на разведку в большое селение, занятое хасаварами. Вдруг из дома, в огороде которого он залёг, начали доноситься женские крики, то пронзительные, то сдавленные. Каравайников метнулся к дому. Дверь была открыта. Здоровенный косовский боевик в американской камуфляжной форме пытался овладеть молодой сербкой. Женщина отбивалась. Каравайников налетел на бандита сзади, тяжёлым, армейским ботинком двинул в кострец и одним движением руки крутанул его шею, что-то хрустнуло, и тело безвольно осело на пол; затем обратился к женщине: «Нам надо уходить. Я — русский. Здесь больше нельзя оставаться». Сербка собрала узелок, и они поспешили к выходу. Она дала ценную информацию о гарнизоне противника. Под

вечер бандиты были выбиты, а сербку отправили к свекрови под Белгород. После того как из правительства Сербии были выметены все патриоты, «пушки ещё не успели остыть, как население стало сдавать своих героев в Страсбург. А где сдают своих, чужому лучше не путаться. Вот и двинул на Родину». На Родине его тоже за героя не посчитали, скорее за наёмника. В Северокавказском округе нашёл своих бывших сослуживцев, они помогли восстановиться в структурах: опять тревожные ночи, перестрелки с бандитами, розыски, захваты на южных рубежах нашей страны. Сражались «голодные, холодные, не имея ни денежного, ни продуктового довольствия»: «солдаты под прицелом боевиков на брошенной полосе картошку на брюхе собирали и кукурузные початки глодали, как козлы». Оружие, изъятое у местных жителей, стали менять у них же на продукты. Местные смеялись в глаза: «Что, федераты, довоевались со своим царём-батюшкой?» В одном из боёв потерял своего друга, который был родом из Яснотки, привёз его гроб на малую родину, похоронил и познакомился с его вдовой. К ней и приехал, когда демобилизовался. Вспоминая, как в девяностые «из нашего народа патриотизм выжигали», говорил: «Эти публичные слизняки и ныне не слезают с экрана. Тогда работали на развал державы, а теперь решили на Россию навалиться. Копни каждого, увидишь дезертира, отвильнувшего от армии. У каждого справка или о золотухе, или о хроническом поносе». В быту — покладистый, когда выпьет с устатку, поёт под гитару вместе со своей женой:

Ми-ленький ты мой,
возьми меня с собой,
там в краю далёком
назовёшь меня женой.

Баба Капа — местный старожил, «твердыня, вековой кряж на этой земле. С детских лет в деревенской работе. Войну подростком наравне со взрослыми тащила колхозный гуж. А кончилась война — опять за саму себя и за деревенских мужиков, побитых на войне, стала ворочать. Одно время бригадой скотников на откорме крупного молодняка командовала. Народец в её бригаде подобрался ухарский, выпивку за километр чует — командовать такими мужиками — всё равно что атаманкой в разбойной шайке быть». Своё поколение она считает исключительно тружениками, при таких работниках, говорит: «Невозможно было в лодырях ходить — самого бесстыдного совесть заест».

Эти люди — совки, «песок, которого много, но без которого не бывает и бетона»; они — государственники, патриоты, у которых вся надежда на свои руки и свою голову; они, как пчёлы, собираются вместе в труде, радости и горе и сообща одолевают беды и врагов.

Им противостоят те, кто «не знают, как растить хлеб, плавить металл, создавать станки и машины, не знают работы в сфере производства, в цеху, на ферме. Выросшие на плодах трудов наших отцов и матерей, не знавшие ни голода, ни холода, что они могут сказать о глубинной жизни народа, которого не понимают, не любят и презирают? Им, скулящим, что при советской власти туалетной бумаги не доставало, не умеющим простого гвоздя забить в общее, полезное дело, как можно верить? И стоит ли что их пустое слово…» — если они благоденствие мыслят только для себя и за чужой счёт?

«Благоденствие» — согласно Википедии — «высокая степень процветания, благополучие, счастье». Рассказчик со школы запомнил слова старого учителя истории: «Вы, детки, думаете, если человек с десяти золотых приборов питается, то он и счастье за бороду поймал. Нет, милые мои, не в довольстве желудка счастье, а в сытости души, в порядочности человека, в его ладе с самим собой». Какое счастье чувствуют те, у которых в голове одни доллары, на которых змеиное знамение извивается? Главное для них — навязать своё мировоззрение и образ жизни, который удобен им. А того не понимают, что, какие бы реформы они ни предпринимали, «жизненно лишь то, что в недрах народной жизни вызрело, всё остальное, выдумывай, не выдумывай, отомрёт и будет отвергнуто. Это как дорожки в городском сквере: хоть десять их прокладывай, а ходить будут по той, что людьми вольно протоптана».

Для совка ковчегом благоденствия во времена вселенских потрясений стала деревня Яснотка: приезжая туда, они погружаются «в неизъяснимое волшебство живой и светлой сказки, из которой и поднялся к звёздам наш народ. Сама жизнь среди деревенской природы есть поэзия и сказка. Наши вечерние посиделки за чаем под звёздным небом, тёплые беседы за сумеречным столом в окружении запахов заваренного листа смородины, лимонной горечи мелиссы…Тишь лугов, луна, огромная, круглая, словно налитая липовым мёдом… гулы ночных жуков в воздухе, безумное неистовство соловьёв… отрада речной прохлады, влажное шевеление белого тумана

над росной травой, — от одного счастья видеть, чувствовать эту благодать сладко дрожит и закатывается сердце!» Разве это не песнь? Песнь…

И тут же сетует: «Всё поросло травой забвения…» Почему именно ею? Не просто травой, не быльём, а травой забвения? В 1967 году вышла повесть Валентина Катаева «Трава забвения». В ней он описывает полувьющееся растение — теколу, бегонию, которую называет «травой забвения», цветущую пучком крупных колокольчиков, похожих формой на фигурный раструб старинного граммофона. Кажется, их оранжевые, пурпурные и красные бутоны слушают время… Хрупкие муравьи ползут в жерла граммофончиков и пропадают там, напоминая нам предостережение Гавриила Державина: «всё вечностью жерлом пожрётся, и общей не уйдёт судьбы…» «Кто мне вернёт уходящее время?» — спрашивает Иван Никульшин.

Может быть, Никульшин хочет нам сказать, что «совок» — уходящая натура, которая не вписалась в современность и канет в Лету? Но «Совок» — это глубинный, вековой, русский, народный тип. Он бывает приглушён при неблагоприятных условиях, как трава, прибитая от дождя и ветра; но поднимается вновь, как только жизнь его чуть пригреет.

А какой травой забвения опоили тех, кто намертво забыл о своих корнях? Они называют свою страну «Рашка», презирают деревню, которая «из века в век была щитом и оплотом России, стёжка к стёжке, двор ко двору насмерть стояла в своих бескрайних земных просторах, была так крепка и надёжна, что никакому вражескому нашествию не было сил свалить и затоптать нас!» И в лихие годы, когда свои управители стали хуже лютого врага, стала ковчегом спасения для народа и вынесла на своих плечах глухое безвременье и смуту девяностых.

Эта песнь совка — благодарность деревне за то, что дала выжить миллионам таких, как он сам; и затаённая молитва о том, чтобы сохранить её и оставить нашим достоянием во веки веков. Эта песнь напоминает прощальный клич отлетающих журавлей. Но журавли всегда возвращаются… Весной. Я верю — они вернутся!

по повести «ПУСТЫРЬ»

Следующую повесть «Пустырь» Иван Никульшин начал писать в декабре 2007 года и закончил в ноябре 2009 года. Полное название повести: «Пустырь. Преданья наших дней» — и ниже — эпиграф, взятый из Еванелия от Матфея: «Все, приимшие нож, ножом и погибнут» (Мф. 26, 52).

Почему «Преданья наших дней»? Это же оксюморон. Мы все помним со школьной программы пушкинские «преданья старины глубокой, дела давно минувших дней» («Евгений Онегин»), которые с тех пор соединились в нашем сознании воедино. Оказывается, у слова «предание» есть ещё одно значение — «традиции» (передача знаний из поколения в поколение). Тогда название принимает совсем другой смысл, нежели выражение у Пушкина, а именно: «Традиции наших дней». Какие же?

Слово «пустырь» имеет ассоциацию с «мерзостью запустения» в Книге пророка Даниила (Дан. 9,27): «и на крыле (святилища) будет мерзость запустения, и окончательная, предопределёная гибель постигнет опустошителя».

Что имеет в виду полное название повести? «Мерзость запустения становится традицией наших дней». При этом эпиграф приобретает ещё более угрожающий вид.

Эпиграф расшифровывается на последней странице книги: «На прозрачном лунном диске, хотя и размытыми, но достаточно узнаваемыми контурами проступила тень убиения Каином своего брата Авеля. Печалью и грустью тревоги веяло от чёрной тени, разлившейся по всему подлунному миру». Так вот что хотел сказать автор…

«Пустырь» можно сравнить с «Котлованом» Андрея Платонова, который является романом-утопией социализма. По аналогии с ним повесть Ивана Никульшина можно назвать антиутопией рыночного капитализма.

Притча-парабола начинается с отвлечённых предметов, постепенно приближается к главной теме, а затем возвращается к началу. «Пустырь» закольцован: начинается на пустыре, где живут бездомные собаки, брошенные хозяевами, и заканчивается там же. Притчу-параболу отличает от простой, кроме многоплановости, ещё и «сравнение, сопоставление, подобие, приближение».

Поляна на заброшенном пустыре, заросшая «узкой полосой седой полыни вперемежку с зонтиками тысячелистника,

с пушистыми куртинами болиголова с голубыми огоньками цикория» в зарослях кленовой чащобы, диких яблонь и вишен, где воздух полон «необыкновенных запахов, таинственных звуков и птичьих голосов», после бесчисленных мытарств кажется вполне приемлемым местом для существования небольшой стаи бездомных собак: вожака — крепкого, опытного, с развитой интуицией боксёра Джека; интеллектуала-спаниэля Грэя; красивой, молодой самочки Клуни и безобидного, добродушного, маленького шпица Чапа. Собаки связаны родственными чувствами, очеловечены, осмыслены, одушевлены, телепатически разговаривают между собой, а вожак наделён «звериным зрением», которое позволяет видеть ауру людей и обходить зло, присосавшееся ко многим из них. Недостаток их бытия состоит в том, что в поисках еды им приходится посещать человеческий пустырь, который окружает их крохотный, зелёный пятачок и таит в себе множество опасностей.

«Необъятный пустырь самого человека, застроенный городами, израненный рвами и каналами, исхлёстанный стальными лентами дорог, изувеченный огнём и железом», был «каменным, шумным и злобным». Там «грубое хамство выставляло себя напоказ, застенчивая бедность жалась по углам, наглая роскошь пёрла во все глаза». Там стариков не стыдно бросать, как негодных собачек, на мороз; там все «привязаны к своему столбу (как Клуня, которая действительно была привязана у дороги к столбу с объявлением: «Ищу хозяина!»). Только «у каждого свой столб. У одного — власть, неутолимая жажда её обладания, у другого — всепожирающая страсть к наживе, у третьего — столб непомерных амбиций. А основная масса одной общей верёвкой приторочена к столбу нужды и житейского нищескудия».

Никульшин не даёт название этому города, чтобы подчеркнуть типичность для России. В общих чертах мы бы и не узнали его, если бы не одна деталь. Рассказывая о том, как стали полыхать «вековой давности жилые строения», чтобы освободить место для «стеклобетонных высоток», автор пишет: «Да что там говорить о частных домиках! Если сам генерал, блюдущий городской правопорядок, огненную купель целого ведомственного здания проворонил. За что и был вознаграждён очередным генеральским чином». Этот случай произошёл только в одном городе России — нашей родной до боли Самаре.

Итак, действие происходит в Самаре. От каждой собаки, живущей на пустыре, образовавшемся после подобного пожара, тянется ниточка к их бывшему хозяину, у которого есть своя история жизни.

Впервые в полном составе самых элитарных мы встречаем на новогоднем балу у губернатора. Это был не маскарад, но внешний триумф непомерных амбиций размножился там, словно маски на лицах. А маски-то просвечивают…

«Модный режиссёр и общественный деятель Грибович, сухой и лысый, с узким заострённым лицом и таким же острым носом, с бокалом шампанского ходил между малиновых пиджаков, высоко поднимал нос и что-то нюхал, шевеля то одной, то другой ноздрёй. Его выпуклые глаза светились красным цветом, словно у рассвирипевшей крысы». Это были «отблески от малиновых пиджаков». Так ненавязчиво Никульшин обозначает время действия: лихие девяностые (и нулевые в провинции), когда такие пиджаки носили «братки» из-за удобного цвета, на котором были незаметны следы крови после разборок; и предпочитала вся наша элита, которая находила это очень модным. Красным рисует Данте картины Ада, красным изображают художники сатану на инфернальных картинах. Красный отблеск пламени гигантского камина, из которого появлялись гости Воланда, оставался на их лицах в течение всей вакханалии в «Мастере Маргарите» Михаила Булгакова. Человек с красными глазами, похожий на вампира, мог бы быть участником булгаковского бала.

А какой бал сатаны без королевы? В связи с этим интересна фигура местной художницы Сагаджи Кучум (бывшая Алёна Макеевна Егудина, ради рекламы купившая себе фальшивые документы), картины которой стали новым направлением российского андеграунда: «Если у неё был утёс, то из его каменного чрева проглядывало что-то вроде языческого идола, показывающего кукиш». Если это был храм, «то он только с виду пятиглавый храм. Из луковиц золочёных куполов вместо креста торчали козлиные рожки. А со звонницы свисал лохматый хвост, должно быть, самого нечистого». Многие в городе считали её ведьмой.

Сагаджа Кучум была «выше среднего роста, моложава, с узким разрезом чёрных глаз на скуластом лице, с припухлыми, ярко напомаженными губами капризно сжатого рта. Она могла бы считаться красавицей, но подводила походка. Ходила она, как добрый ломовик, выставляя вперёд колени

и ставя ступни ног с такой неукротимой решительностью, как будто собиралась кого-то раздавить». Одета она была «в платье, отливающее густой малахитовой зеленью, с вырезом на спине, с красным бантом, с крупной гранатовой заколкой на груди, с немыслимо высокой причёской густых тёмных волос». Экзотическая дива. Но почему Никульшин вместо благородного малахито-зелёного цвета выбрал «малахитовую зелень», отливающую змеиным ядом и ассоциируемую со смертельной окраской доллара? Маска просвечивает! Кроме того, взаимный отблеск, который несут друг другу красный и ядовито-зелёный цвета даёт грязно-серые оттенки, похожие на серу, вызывающие отвращение. Сера — атрибут ада. Да и имя — Са-гад-жа — имеет корень «гад». Гадина, ящерица, змея? Может, это хозяйка Медной горы? Но та — великодушна: испытав своих гостей на прочность, отпускает их, подарив шкатулку с драгоценностями, а Сагаджа-саранча всё гребёт под себя…

Может, это Гелла? Но у той из бальных нарядов — один крохотный кружевной передник, и она — услужлива…

Маргарита? Но Сагаджа явно не дотягивает до благородства наследницы Маргариты Валуа — королевы бала Воланда. У того торжество было в ночь с 30 апреля на 1 мая перед Воскресением Христовым, которое в романе так и не наступило, зато был шабаш ведьм на Лысой горе по традиции Вальпургиевой ночи — вот там-то Сагадже было бы самое место. Но губернаторский бал — новогодний и не на Лысой горе, поэтому: маски, маски, маски…

Кого же Сагаджа напоминает? Джуну! Целительницу, чародейку, художницу и поэтессу — в общем, гуру нашего бомонда и элиты в их девяностые, хочется сказать, «оды»! Без неё не обходилось ни одно мероприятие. Говорят, даже сам президент советовался прежде, чем подписать свои «глубокомысленные» указы. В гардеробе Сагаджи не хватает только магистерской шапочки и генеральского виц-мундира доктора альтернативных наук многочисленных паранормальных академий. Но разве это проблема, если всё можно продать и купить?

Рядом с Сагаджой назойливо увивается чиновник мэрии Иван Иванович Пырышкин. Фамилия — супер! Пырышками часто называют деревенских индюков. Вообще, он «был мужиком приглядистым. Среднего роста, худощав, в меру тонок, светловолос, с белесыми, реденькими усами. Одно было

огорчение — очки. Но зато примечательна была улыбка Ивана Ивановича, настоящая фирменная улыбка голливудского киноактёра. Говорил Пырышкин много, охотно и с таким захлёбывающим восторгом, что казалось, сам обмирает от удовольствия слышать себя». Киса Воробьянинов? Это был ещё тот «ходок». Во всяком случае, его преемник щегольски очаровывает Сагаджу, а она на глазах у мужа, по-настоящему талантливого художника Дениса Христофорова, оказывает ухажёру «знаки своего благоволения». Говорить «высоким» стилем о низком — признак сатиры.

Далее бросается в глаза цветущий мужчина — «успешный предприниматель и спортивный меценат Шурыгин, отсидевший положенный срок за вооружённый грабёж инкассаторов. Это был подтянутый, спортивного сложения мужчина лет сорока с быстрыми, пронзительными глазами» и «лицом умного мошенника». Чичиков? Стал хозяином в городе после того, как убили предыдущего смотрящего — хозяина Джека, в результате чего собака оказалась на улице и попала на пустырь.

Шурыгин «находился в обществе недавней профсоюзной активистки, а ныне владелицы кирпичных заводов (хочется продолжить — «домов, пароходов» — Самуил Маршак, «Мистер Твистер»), предпринимательницы мадам Дятловой, некрасивой женщины с ярко накрашенными губами, в платье до пят, переливающемся голубыми и серебряными тонами, с бурой лисицей, небрежно накинутой на плечи».

По Павлу Флоренскому, голубой цвет — «это есть тьма пустоты, тьма, но смягчённая отблеском как бы накинутой на неё вуали тончайшей атмосферной пыли; когда мы говорим, что видим лазурь небосвода, то это мы видим тьму, абсолютную тьму пустоты, которую не осветит и не просветит никакой свет, но видим её не самоё по себе, а сквозь тончайшую, освещаемую солнцем пыль». Маска просвечивает! Бурый цвет лисицы, коричневый, несёт в себе оттенки палой, слежавшейся листвы, камня, песка и глины, что утяжеляет, придавливает образ, делает его безнадёжнее, несмотря на внешнюю пышность и безвкусный блеск. Эта «мадам» сдала больного отца в дом престарелых и выпиннула на улицу его шпица, маленького Чапика.

Далее находится владелец газовой трубы, депутат Государственного собрания Скоропудов Семён Михайлович — «человек без шеи, но с выдающимся подбородком, в позе

Наполеона, застыл возле колонны, крашенной под зелёный (доллар?) мрамор. Газовый барон и сам походил на тяжёлый монумент то ли николаевских времён рослого гренадёра, то ли главаря сицилийской мафии». Собакевич, Скалозуб, Городничий? Скорее — три в одном. Хотя имя как у маршала Фрунзе, значит, Собакевич дослужился и… метит в Наполеоны!

Директор нефтяного промысла Чубуков, «в чёрном смокинге, прилизанный, с короткими, сложенными на животе ручками, угодливо ходит между губернскими чинами и беспрестанно кланяется. Ещё при советской власти его перебрасывали с одного номенклатурного цветка на другой и всегда неудачно». Местный художник Денис Христофоров представил его в образе пчелы, перелетающей с цветка на цветок. Комичность фразе придаёт сопоставление несопоставимых понятий: «перебрасывали с одного номенклатурного цветка на другой» и «всегда неудачно». Не в смысле, что он приземлялся мимо цветка, а в смысле что брал взятки — пчела всегда берёт «взятки». Игра слов, «эзопов язык», ирония налицо.

Банкир — «белокурый сынок губернатора, почти мальчишка, с глуповатым, румяным лицом и неестественно вытаращенными глазами увивался возле балерины Кувшинской, молодой, тонкой дамы, одетой в голубое платье. Прислонившись к колонне, она жеманно поднимала одну ножку и, стоя на другой, походила на голубую стрекозку, прилепившуюся к прибрежному пню. Обмахиваясь веером, Кувшинская манерно вытягивала губки и что-то весёлое рассказывала молодому банкиру. Он пучил водянистые глаза и слушал её с полуоткрытым ртом». «Стрекоза и Муравей» Крылова? Скорее «Муха-цокотуха» Чуковского. Комичность добавляет балетная поза, неуместная на официальном мероприятии, а жеманство и ужимки переносят нас в грибоедовское «Горе от ума»: «Словечка в простоте не скажут, всё с ужимкой!»

Сам губернатор — «стройный, элегантный, гладко выбритый брюнет с говорящей фамилией Свистушкин! — тоже был в красном пиджаке. А как же —мода! На шее губернатора был повязан галстук в цвета государственного флага. Он стоял на маленьком возвышении, держа перед собой бокал, наполовину наполненный французским вином, и смотрел на публику всё подмечающими глазами». Красный пиджак в сочетании с галстуком цвета государственного флага — символ слияния власти с криминалом. Маска просвечивает!

Помощник «время от времени подводил к нему кого-то из гостей, представлял, сам вытягиваясь во фрунт. Губернатор милостиво склонял голову, умасленную до бриллиантового блеска, сверху вниз подавал счастливцу собранную в лодочку ладонь, похожую на лопаточку для поедания мороженого, и что-то важное говорил ему». Тужится походить на властителя судеб? Может, и сошло бы, если бы сложенная лодочкой ладонь не выдавала лакея, поднявшегося на самую вершину власти (фон Дидериц из чеховской «Дамы с собачкой»?). Только протягивает он её не снизу вверх, как за чаевыми, а барственно сверху вниз, подчёркивая статус. Но суть-то не меняется! Всё бы это было смешно, если бы не было так печально. Николай Бердяев писал: «Страшнее всего бывает раб, ставший господином».

Картину дополняют «немало матрон советской эпохи, сдобных, как поминальные пироги, с белыми, рыхлыми телесами» и молодые вертихвостки, летающие, как пропеллер». Можно было бы сказать, что все они похожи на мух, слетевшихся на мёд, но мухи не пчёлы и любят чего-нибудь поразмашистей и пожирней… (см. Википедию).

Все «стреляли глазами в статного человека, молодого чиновника из какой-то столичной инстанции, прибывшего с проверкой. Его так славно приветили, таким почётом хлебосольства окружили», как могли бы «славные» герои «Ревизора» Гоголя. И мечта провинциального чиновника, чаемая с чиновным восторгом, воплотилась в жизнь: ревизор «до того опьянел от радушия и приветов, так закружился, что и про столицу забыл, и Новый год едва не проморгал, увлёкшись контрольными функциями!» И тут же: «А какие прелестницы окружали его!» И сразу понимаешь, какие «контрольные функции» его увлекли, когда рядом сплошные Анны Андреевны и Марьи Антоновны… И чем же он отличается от Хлестакова?

А чиновники — «чиновники-то один виднее другого! И каждый, страшно подумать, отечески строг и ответственен!» Ну, думаешь, пойдут наши дела в гору. Ан, нет! Они — «люди серьёзного государственного сословия», считают: «Да, мы воруем, но воруем не для праздного удовольствия, а исключительно для дела. И взятки берём не у всех, а у этих так называемых предпринимателей. Им-то тоже ведь их богатства не Господь сверху послал. Тоже где-нибудь что-нибудь отщипнули. А коли так, почему не поделиться с государственным человеком? Отчего у них не отщипнуть?» Сарказм полный!

Местный даровитый художник Денис Христофоров, случайно попавший на бал в числе местного бомонда, с удивлением открывает для себя: «Да это же всё у классиков было! И времени-то сколько отыграло, а ничего не изменилось. До чего же крепка сословно-генетическая память!» Оказалась даже крепче советской власти. Вот такие у нас традиции!

В довершении картины под звон бокалов и выкриков: «Ты меня уважаешь» — на подиум «выпорхнули три полуобнажённые красотки из вокальной группы» с весьма говорящим названием «Огневушки-поскакушки» и, «вертя задом», запели:

Ты меня не знаешь,
ты меня узнай.
Я большая тайна,
тайну разгадай.
Сядь ко мне поближе,
я воскликну: «Ой!»
Козелок мой старый,
ты ещё живой…

Премия Грэмми обеспечена! Примитивная лексика Эллочки из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова завоевала пьедестал почёта нашей эстрады и не сдаёт позиции до сих пор. Но прозвучавшая следом «рифмованная непристойность» развенчала всю эту мишуру, хочется добавить: «Блеск и нищету куртизанок» (Оноре де Бальзак).

После этого Христофоров предпочёл удалиться из этого вертепа. Следствием новогоднего вечера стал распад его семейной жизни, которая и до этого давала трещины. Художник уехал в Москву на выставку своей картины, а его тогда ещё жена Сагаджа Кучум, которая стала встречаться с Пырышкиным, безжалостно выставила за дверь его любимую собачку Клуню.

После долгих скитаний Клуня набрела на пустырь и встретила Джека, который принял её в собачью стаю. Еда была скудная и часто приходилось сырое, жёсткое мясо рвать зубами. Это выражение встречается в повести несколько раз. Удивительно, но словосочетание «рвать мясо» есть буквальный перевод греческого слова «сарказм». Сарказма в произведении хоть отбавляй. Как и сатиры. «Сатира» в переводе с латинского означает «кушанье из разных плодов — смесь, всякая всячина». Разнообразных картин с кушаньем в повести тоже предостаточно. И это при том, что в городе кончилось мясо для простого народа. Девяностые…

Обильное застолье обычно собиралось дома у Клима Савельевича Цимбала, молодого адвоката, служившего помощником депутата Городского собрания и газового магната Скоропудова Семёна Михайловича. Он тайно мечтал занять место своего хозяина «с мандатом неподсудности». Интересная история с ним приключилась. Один из завсегдатаев его пышных трапез, местный шоу-продюсер Верходуев (его диван для прослушивания талантов называли «ла скалкой») на день рождения подарил ему прекрасного спаниэля Грэя, выкупив его на улице у старушки-пьянчужки, объявив имениннику, что купил в элитном питомнике за большие деньги. Цимбал не любил животных, но после того как, прогуливаясь с псом, встретил своего начальника, похвалившего Грэя, стал относиться к собаке лучше. Это продолжалось до тех пор, пока спаниэля не узнал один из посетителей-просителей — местный священник, который когда-то прогнал пса вместе с полупьяной хозяйкой с паперти своего храма. И Цимбала вновь стали мучить сомнения относительно происхождения своего питомца. После того как Верходуев уверил его в беспочвенности подобных подозрений, всё пошло, как прежде. «Хамелеон» Чехова?

Клим Савельевич любил нежиться утром в постели и мечтать, опаздывая на работу: «Вот он живёт во дворце наподобие Таврического. У подъезда стража с алебардами в форме Преображенского полка, в дверях два швейцара в ливреях с золотым шитьём. Он у камина в халате, в турецкой фреске с шёлковыми кистями, с кальяном сидит в раздумье против огня». И посетители, посетители с просьбами и посланиями… «Ну, что ещё? — Скоропудов надоедает. — Гоните в шею!» Ни дать, ни взять, как некрасовский помещик, всевластный до отмены крепостного права! Да ещё разнеженный, как Манилов Гоголя в «Мёртвых душах» и Хлестаков после приёма у городничего в «Ревизоре». На работе чётко следовал указаниям своего отца и по его совету постоянно говорил начальнику: «До чего вы гениальны Пётр Петрович! До чего мудро руководите!» При каждом удобном случае хвалил жену начальника: «Настоящее созвездие нарциссов!» С остальными старался говорить мало, «памятуя, что молчание есть золото» (Молчалин, «Горе от ума» Грибоедова). Для нужных людей был хлебосолен, ибо «экономить на них нехорошо для человека, желающего себе успеха», и устраивал раз в неделю у себя дома пышный ужин. На последнем остановимся особо. Ведь,

как мы помним, «сатира» с латинского буквально переводится как «кушанье из разных плодов, смесь, всякая всячина».

В студенчестве Цимбал знал одного узбека и научился от него готовить настоящий восточный плов. Заказывал для застолья в ресторане Скоропудова глиняные горшочки с французскими трюфелями, тушёнными в сметане, французский коньяк и белый виноград. Но апофеозом этого пиршества стали морские креветки, купленные любовницей Цимбала в качестве диетического блюда. Она не любила готовить и однажды ночью накормила ими голодного Грэя, вывалив их в миску прямо из морозильника. У того начались рези в желудке, он с полчаса метался по квартире, пытался стащить одеяло с хозяйки, чтобы вывела на улицу, но бесполезно: она спала… Утром возле порога она обнаружила последствия ночного угощения в виде угрожающе-бугристой вонючей кучи всякой всячины и с воплем выгнала Грэя на улицу. Так началась его бродяжья жизнь.

А что же Цымбал? Он продолжал устраивать великосветские приёмы, на которых обсуждались важные политические проекты совершенствования рыночной экономики, где «рынок сам всё устроит, всех накормит и всех обогатит, выведет в люди»». Особенно интересным был проект одного профессора, увлечённого экологическим обустройством планеты. Он предложил единственно стоящее средство из всей этой болтовни: убрать излишек углекислого газа — источника всех бед на земле, с помощью изобретённого им аппарата в виде намордника, регулирующего потребление кислорода человеком. По его мнению, работники умственного труда, «из принципа интеллигентной деликатности», обязаны дышать вполовину объёма лёгких! Это даст колоссальную экономию кислорода в планетарных масштабах. Почему-то эта идея не нашла отклика в горячих сердцах поборников всеобщей демократии и рынка. А зря! Некоторым было бы полезно!

Они считали себя мыслящей и культурной элитой. Максим Горький писал: «Уровень культуры мужчины определяется его отношением к женщине». Женщинами «они интересовались постольку-поскольку, лишь в определённом смысле», развязно и пренебрежительно, могли «ни с чего грубо оборвать, сказать гадость в лицо и отпустить сальную шутку». Этот цинизм показывает их духовное ничтожество.

Но самым отвратительным из них был местный живодёр Хлюстов, который занимался убоем бродячих собак, с упо-

ением сам снимал с них шкуры и выделывал их; а фабрика, принадлежащая Пырышкину, шила из них унты, шапки и другие изделия на продажу. Говорили, что этот палач Хлюстов продавал собачатину в ларьки и имел с этого навар (при всеобщем дефиците мяса в городе для простых граждан!). В порыве служебного рвения этот «экологический поэт», который приходил в творческий экстаз, сдирая собачьи шкуры, неоднократно наведывался на пустырь, где обитали собаки, ставил ловушки, устраивал облавы, в которые попадали самые молодые и неопытные из них. Стая Джека умело обходила всё это.

Последняя картина повести символична. На пустырь свалили машину просроченных продуктов. Они были припрятаны ранее в подсобках торгового центра, чтобы пустить в левый оборот. Те, что гнили, можно было списать и иметь на этом немалые деньги, поэтому бизнес был безубыточен. Только вот ревизии стали бедой для торговцев, но они нашли способ решить проблему: после оповещения нужных людей из мэрии от излишков принято было избавляться (параллель ревизоров в тексте: на губернаторском бале и упоминание на пустыре!). Вот так на последнем появилось продуктовое изобилие, осчастливившее стаю собак (рынок накормил!). К их чести надо сказать: они поделились пищей с беззубой, ослабевшей от голода кавказской овчаркой, которую по старости на улицу выгнал хозяин. Собаки оказались гуманнее людей. Недаром Джеку приснился сон: «Два человеческих скелета грызлись за сахарную кость. Это было настолько дивно, что он смеялся во сне, совсем как человек…» Собаки уподоблены людям, люди — собакам, как в «Котловане» Андрея Платонова лошади уподоблены людям, а люди — лошадям.

Мораль своей притчи автор выводит из собачьего кодекса стаи Джека: «Следует избегать зла, не совершать его беспричинно. Всякое зло памятливо и коварно, и обязательно возвращается к хозяину, чтобы больно укусить его».

Одной из причин разложения человеческой души Никульшин называет уничтожение деревни, которое выбросило из неё бóльшую часть населения в город. Путь потомков Каина: создание городов, строительство Вавилонских башен, победа металла над природой и распространения искусства как искуса — приводит к тому, что разрастается духовная пустота внутри человека. Герои «Пустыря», несмотря внешний блеск и важные чиновные посты, пышные балы и роскошные ужи-

ны, «высокоинтеллекуальные беседы» и внешние проявления дружбы, остаются людьми одинокими, скучными и пустыми. Среди окружающей массы людей человек остаётся одиноким, потому что люди связаны друг с другом не через пространство, а через Бога, который одним Своим существованием объединяет их судьбы. Но если люди отступают от Него, то возникает всеобщая разъединённость: практически каждый человек, как и Каин, не находит покоя в опустевшем, абсурдном мире. Каинитство проходит красной нитью в словесной ткани «Пустыря».

Но проблема не только в этом. Печать Каина на человеке указывает на его изначальную, природную греховность, и его долг — не дать завладеть пороку своей душой. Возрастание безнравственности в обществе приводит к власти мошенников и преступников. «Криминальная составляющая любого общества, — пишет Иван Никульшин, — прямо пропорциональна его морально-нравственному состоянию». Согласно Библии, «зло само уничтожает себя», и даёт возможность жизни начать всё сначала, потому что если человек отходит от Бога, развитие его не останавливается, а обращается в противоположную сторону и идёт до предела, съедая самого себя как личность, превращаясь в мнимую величину с отрицательным знаком. А это уже — пустая оболочка, скорлупа, личина. Это — мёртвые души.

Повесть пронизана тонкой иронией и едким сарказмом, многочисленными остроумными афоризмами, которые имеют корни в русском фольклоре, народных поговорках и прибаутках: «Каждый жучок хотел иметь свой стручок. Но чтобы дать этот стручок, надо его взять», «Теперь, кто смел, тот два съел», «Барабан гремуч, да только пуст внутри». «Молоть пустое — помола не получишь», «Расступись, навоз, грязь летит!», «Какой прок вслед улетевшему ветру руками размахивать?», «Много ли воды соберёшь, если плотина разрушена?», «Мёртвого орла и воробей зашибёт», «Звону — на весь мир, а дел — на копейку», «Недолго плоду висеть на ветке, коли завязь изначально поражена», «За лесом кривое дерево просмотрели», «Болото ползёт вширь, а глубины не остаётся», «Муж, не поднимающий веса жены, обязательно окажется под каблуком», «Жёлудь не знает, какая свинья его съест. И пожаловаться некому. Одни дубы кругом», «В нём зла на целых два козла!», «Ходил махор махром, а теперь золотым шитьём расцёл»; о декольте: «У верблюдов побольше горбы,

и то не кичатся…», «Брюхо, как дырявое корыто, сколько ни влей, всё равно не сыто», «Ножик к ночи точит, а под утро бабки считает», «Зачем козе баян, если в кармане — золотой дукат?» , «Корова пишет через «а», а сам, глядишь, — доктор философии», «Настоящий удав. И не заметишь, как придушит, а копейку выжмет», «Нам одно, что Шумейко, что Бене Моисейко, нам что Путин, нам что Буш, лишь бы был хороший куш!», «Прыткая вошь первой угодит на гребешок».

Эти выражения сами по себе — красочная сатира, и могут по праву считаться «крылатыми».

по повести «УСТАЛОСТЬ МЕТАЛЛА»

Следующая повесть Ивана Ефимовича Никульшина «Усталость металла» относится к мистическому реализму. Начинается она вполне реалистично и с юмором: «Старинный ветровский житель Иван Поликарпович Зауголин, сухопарый, гладко выбритый старик, сидел на лавочке подле своего палисадника и слушал транзистор». Там шла довольно занимательная передача о чудесном аппарате «Аполлон», который возвращает мужскую силу «доблестным ветеранам войны и труда» преклонного возраста и позволяет украсить их жизнь «самым широким спектром сексуальной полноты». К Зауголину подсел Бурмашов, восьмидесятипятилетний сосед, который с сомнением отнёсся к этой рекламе, и рассказал о том, что он и «ныне бы игрался со своей бабкой, кабы не эта ведьма, покойная тёща», которая его «под самый корень подрубила», навтыкав в подушки заговорённых заколок. С той поры — «как серпом обрезало». Излечиться от колдовства можно было, только раскопав её могилу и высыпав туда эти злосчастные заколки, но родственники жены пригрозили ему совсем сжить со света, если он на это решится.

Эта история поразила Ивана Поликарповича и задела за живое: у него был племянник Семён, которого на селе прозвали «Беспипирошным» из-за того, что у того не было детей. А соседская тёща в своё время ходила к нему за молоком. Он решил рассказать всё племяннику.

Это был Андрей Зауголин, богатырь, красавец, труженик, но в родном селе его считали человеком со странностями. Его отец рано умер, мать всё время была на колхозной работе,

воспитывала его бабушка Акулина Степановна. Её волшебные сказки «увлекали слушателей. У неё лешие были милыми, трудолюбивыми старичками, занятыми выращиванием грибов и ягод в лесу; домовой помогал ночами месить тесто; а русалки качали золотых рыбок в хрустальных люльках на дне озёр». Она сама могла сложить «и притчу, и басню, и поучительную историю»: у неё в голове их было «пропасть скоко».

Несмотря на разрушение церкви и коммунистическую, антирелигиозную пропаганду, которую начинали чуть ли не с детского сада, в дальних русских селеньях была не изжита изустная культура: легенды, были, поверья, загадки, частушки, похоронные плачи, заговоры. Простой народ ещё не перестал верить в Бога: соблюдались тайные обряды крещения, праздновали Троицу, Святки, Масленицу, Пасху, верили в колдовство и привороты, тёмные силы.

Этот мир бабушкиных фантазий и местных обычаев навсегда остался в сердце Семёна Зауголина подобно «отблеску древнего пещерного костра» и осел в душе, как «донное отложение в руслах пересохших озёр и речек». Он время от времени размышлял: «А вдруг и правда что-то есть?» — и говорил иногда: «Человек без веры — что болт без резьбы».

В армии он служил во флоте на подводной лодке, которая доплывала даже до Америки. Его сослуживцы удивлялись, когда он говорил им: «Вы только вслушайтесь в голос штормового океана, в его рёв и вздохи… Как он грозен и сердит тогда! И как величав, спокоен и радостен в штиль! Разве в этом нет сходства с нами, с нашими настроениями?» Ребята подсмеивались: «А не было ли тебе голосов?» — «Чего не было, того не было. А вот подмигивать мне из глубин — кто-то подмигивал и не раз». Матросы надрывались от хохота, хватаясь за животы, и принимали Семёна за «стрёмного чувака с улётным стёбом». Некоторые крутили у виска пальцем, пока их командир, капитан-лейтенант Чибисов, не сказал, что с подобными поэтическими воззрениями Семёну бы «романы писать. Может быть, станет Новиковым-Прибоем». После этого многие стали просить его писать им письма домой.

Однажды на корабле случилась нештатная ситуация. Пробило силовой кабель, замкнув электропроводку: «В отсеке погас свет, стало темно, как в дедовом погребе, и само помещение величиной не больше дедового погреба быстро наполнилось едким эбонито-резиновым чадом. Семён почувствовал, что задыхается, пытался хватать воздух по-рыбьи

широко открытым ртом, но воздуха не стало. На глаза давила свинцовая тяжесть, тело от натуги отяжелело: он обеими руками ухватился за горло, бессознательно шагнул, как ему показалось, в тёмный, спасительный провал и куда-то улетел, перестав чувствовать собственное тело». Галлюцинации Семёна или фантазии автора? Художник Марк Шагал писал: «Я против терминов «фантазия» и «символизм». Наш внутренний мир реален, может быть, более реален, чем мир, окружающий нас». Кроме того, океан часто сравнивают с космосом, а учёные говорят, что он изведан менее, чем космос. В описании Никульшина пространство перевернулось, стало инфернальным, и сознание вывернулось наизнанку. Момент инициации? К чему готовили Семёна?

Очнулся Семён на больничной койке в лазарете. Матросы рассказывали: если бы не грамотные действия капитан-лейтенанта Чибисова, лежать бы им на дне Бермудского треугольника. Семён потом некоторое время ощущал колючую сухость в горле да минутные приступы головокружения, которые скоро прошли.

Домой вернулся заметно возмужавшим и без видимых последствий того аварийного случая: «Ветровские невесты с ума посходили, увидев, какой сокол предстал перед ними». Устроился в колхоз на новенький трактор и сразу стал передовиком производства: доска почёта, грамоты, президиум, премии, поездки в Москву и туры в социалистические страны… Приглянулась ему Татьяна, которая была учётчицей в его тракторной бригаде. С ней соперничала Настька Бурмашова: «Прямо-таки слепнём вцепилась в него, никакого прохода не давала». А после того как сговорились о свадьбе с Татьяной, буквально прокляла его. Особо автор говорит о сроке свадьбы: хотели справить в пост. Старики в селе предупреждали, что нельзя жениться в это время: не к добру. Но в мае была посевная — родственники и молодые не могли долго ждать, поэтому всё-таки сыграли свадьбу, как и наметили, до сева, в пост. Семён сам построил себе дом, как терем, — всем на загляденье. Завёл личное хозяйство. На молодую жену не мог налюбоваться.

Той весной была ранняя гроза. Снег ещё не сошёл, как яростно загремел гром и засверкали молнии: «За окнами было черно: рычаще шумел ветер, перемешивая мокрый снег с хлёстким дождём, огненные зигзаги беспорядочно расписывали мутное, низкое небо, глухо гудела крыша». Гроза страш-

но напугала Татьяну, которая решила, что сама природа за свадьбу в пост проявляет к ним гнев. Семён долго не мог успокоить её. А потом и случилось это: «В одну ночь рухнули все мечты и загады. Он по-прежнему чувствовал и силу, и крепость в теле, в венах по-молодому играла кровь, а супружеской близости не стало». Его охватило такое чувство, будто кого-то убили.

Мистическую связь аномалий природы с греховным поведением человека замечали многие писатели и поэты. В «Макбете» убийство шотландского короля Дункана, помазанника Божьего, сопровождает необычайная буря. Причём Шекспир описывает не выдуманные события: они присутствуют в исторической хронике Холиншеда, откуда он взял свой сюжет. Холиншед тоже пишет о том, что более полугода до и после убийства короля природные стихии бунтовались, так что днём не было солнца, ночью — луны. В России накануне смутного времени на протяжении двух лет не было ни весны, ни лета, ни осени: они слились в одну сплошную зиму, так что Москва-река даже летом стояла подо льдом. Все эти явления были вполне реальными, запечатлены хроникой и предвозвещали трагические события.

«Разладом в механизме стихии» объяснял Иван Поликарпович Зауголин эти природные аномалии и говорил, что он является «ответом природных сил на общую человеческую неразумность». Когда люди нарушают Божественные заветы, бросают вызов небу, расшатывая мироздание и погружая мир в хаос, нужны неимоверные усилия, чтобы осознать свою вину, раскаяться и вернуться к исходному состоянию души. Тогда и дела поправятся.

А что случилось в Ветровке после той страшной грозы? Наступили девяностые. Страна исчезла, как по взмаху колдуна. На границах — кровопролитие, внутри — разорение. Колхоз распался. Семён решил было заняться откормом бычков на продажу. Выкормил их, а продавать отдал знакомому, бывшему члену райкома комсомола, с которым ему приходилось иметь дело при советской власти. Тот бычков продал, а с Семёном не рассчитался, потому что договор был устный, без документов, под честное слово. Семён разорился, остались одни кролики. На биржу труда не встал, потому что она находилась в соседнем селе за речкой, через которую надо было переправляться на лодке и отмечаться два раза в месяц. В половодье это было невозможно. Татьяна устроилась работать

социальным работником, а Семёну пришлось хлопотать по дому: надевал фартук, готовил и убирал в доме и по хозяйству. В деревне подсмеивались. Семён безропотно сносил издёвки. Всё искупала взаимная любовь. Правда Татьяна тоже не опускала руки. Сначала возила мужа по больницам, затем по знахаркам. Зашивала, по их совету, ему в подкладку молитвы и заговоры, но ничего не помогало.

Ситуация, в которую попал Семён, говорит о том, что он стал в селе поневоле исполнять функцию праведника. А праведники на Руси — это «божьи люди», они берут на себя грехи мира.

Семёна подтачивало личное горе. Он очень переживал, что никого не может оставить на земле после себя, не может одарить жену счастьем материнства. Поэтому рассказ дяди о том, что по секрету сообщил сосед, крепко запал ему в душу. Неужели соседская тёща была колдуньей? Он шёл, раздумывая, что всё это бред, но на ухо кто-то будто бы нашёптывал: «Вспомни-ка что сказала знахарка из Залесного. Порча на тебе, порча! И напустил её человек недальнего круга». О голосах в голове писали многие писатели. И отнюдь не иносказательно. В гоголевском «Ревизоре» почтмейстер не может объяснить, почему распечатал письмо Хлестакова: «Сам не знаю. Неестественная сила погубила. Призвал было уже курьера, чтобы отправить его с эштафетой, но любопытство такое одолело, какого ещё никогда не чувствовал, Не могу, не могу, слышу, что не могу! Тянет, так вот и тянет! В одном ухе так вот и слышу: «Эй, не распечатывай! Пропадёшь, как курица»; а в другом словно бес какой шепчет: «Распечатай, распечатай, распечатай!» Многие люди могут сказать, что, испытывая сомнение, чувствуют, как две мысли борются в голове, а человек только делает выбор между ними. Такой же выбор сделал и Семён Зауголин.

Он пришёл домой, наточил лопату, забрал старые заколки жены из шкатулки и вышел во двор, дожидаясь, когда стемнеет.

«День разгорался жаркий и сиятельный… Далеко-далеко возле леса мелькали среди светлого марева две фигурки запоздалых покосников: женщины в белом платке и мужчины в чём-то сером и зелёном на голове. Они собирали сено в копну. Дрожащий воздух колебал их фигуры, которые и сами выглядели будто воздушными. Белая голова женщины вдруг отделилась от призрачно дрожащего стана, повисла в воздухе и, благодаря причудливой игре света и луговых испарений, на-

чала жить как бы самостоятельной жизнью». Пространство словно стало сновидческим.

Павел Флоренский в своей работе «Иконостас» пишет: «Мир видимый и невидимый соприкасаются… Когда оба мира соприкасаются, покров зримого разрывается и сквозь его разрывы зреет незримое, тот и другой мир растворяется друг в друге, и жизнь наша приходит в сплошное струение, вроде того, как подымается над жаром горячий воздух…»

Такие образы мы можем увидеть на картинах Марка Шагала, у которого герои шествуют будто по воздуху; мебель и люди повисают в воздухе; предметы совершенно свободны от всяких условий и границ трёхмерного пространства и не нуждаются ни в каких усилиях для его преодоления. Такая «сдвинутость» и свободное парение изображаемых предметов струит на картинах у экспрессионистов, например, у Василия Кандинского, у которого нарушение пространственного и временного равновесия приводит к движению предметов, как «докосмического хаоса».

Так Никульшин видением косцов в мареве солнечных линий мгновенно вводит нас в зону иного представления и моментально выводит из него, возвращая в реальность.

Пришла с работы Татьяна. Семён зашёл в дом, накормил её ужином, который в рассеянности немного пересолил. Она заметила пересол, но разговор не получился, Семён ни о чём не мог говорить: «клавиш, запавший внутри, гудел и гудел неслышно, как далёкий пастуший рожок из детства». Дождавшись, когда жена уснёт, Семён взял заколки, фонарь, лопату и вышел из дома.

На крыльце в глаза ему ударил «высокий лунный свет, и Семён невольно заслонился козырьком ладони». Следует отдельно сказать о лунном свете. Алексей Фёдорович Лосев в «Диалектике мифа» писал, что лунный свет «есть нечто холодное, стальное, металлическое, механическое. Эта механика — магична». Лучи льются на вас волнами, как пассы гипнотизёра. Лунный свет есть гипноз: «Он бьёт незаметными волнами в одну точку, в ту самую точку сознания, которое переводит бодрственное состояние в сон. Вы чувствуете, что в темени у вас начинает делаться что-то неладное. Там темнеет и холодеет мозг, но не настолько темнеет, чтобы прекратилась жизнь. Вы не засыпаете. Начинается какая-то холодная и мёртвая жизнь. Даже воодушевление. Но всё это окутано туманами принципиального иллюзионизма; это пафос бес-

кровных и мертвенных галлюцинаций. Луна — совмещение полного окоченения и смерти с подвижностью, доходящей до исступления, до пляски. Это — такое ничто, которое стало металлом; пустота, льющая монотонным и неустанным покоем; галлюцинация, от которой не стынет кровь в жилах, но которая несёт вас в голубую пустоту; какими-то зигзагами, какими-то спиралями, не вверх и не вниз, а влево и вправо; в какую-то неведомую точку, вовнутрь этой точки, в глубины этой точки. Чувствуется, как мозг начинает расширяться, как образуются в нём чёрные провалы, как из провалов встаёт что-то чёрное и светлое…» Луна практически ввела Семёна в параллель с тем состоянием, в котором он находился во время нештатной ситуации на подводной лодке. И в какую же точку могли бить ещё лунные лучи, если у Семёна в голове была только одна болезненная точка, которая запала, как клавиш, и мучила его?

Семёна встретила «неподвижная, белая синева, разлившаяся вокруг лунным волокном». В мыслях мелькнуло: «Зачем и куда несёт?» — но кто-то будто «одёрнул его, призвав к решимости». Он даже почувствовал рядом его дыхание.

Семён вышел на луг, «за ним потащился тёмный росный след». Не от него потянулся, а именно за ним, как будто бы кто-то невидимый шёл по его следу. «Огромное пространство луга вплоть до болотных камышей, до самого кладбища было затянуто тонкой плёнкой тумана, прозрачной и дрожащей, как воздушная сетка. Эта дрожащая пелена усиливала тревогу у Семёна, создавая впечатление, будто и сам подлунный мир повис у него на плечах». Не за плечами, а именно на плечах: «Он даже каким-то чудесным образом чувствовал на себе эту невесомую подлунную тяжесть». Возникает косвенное сходство с Хомой Брутом из гоголевского «Вия». Но тот был грешником и нёс на себе старуху-ведьму; а Семён был праведником и нёс на себе грехи подлунного мира. Сходство усилилось тем, что луна усмехалась ему сверху, а «усмешка походила на усмешку беззубой старухи». Тяжёлый дух болиголова «лишь одурманил его. Он стал шагать, бессмысленно задирая голову и высоко вскидывая колени». Ноги Хомы Брута тоже «подымались против воли», но на этом сходство заканчивается, потому что они у него потом стали скакать не хуже черкесского скакуна. У Семёна этого не произошло.

Пелена тумана заволокла край погоста и нависла над берёзовой рощей с округлой котловиной посередине, которая

пересыхала летом, но после обильных дождей наполнялась водой и светилась сквозь берёзовые прорехи холодным голубовато-зеркальным отражением. Достигнув могилы, Семён несколько раз вонзил лопату в землю. В ней что-то охнуло, и в Семёне что-то охнуло, «за ворот рубахи упала холодная капля, обожгла тело и прокатилась вдоль позвоночника до самого крестца». Берёзовая роща «тоже шумно вздохнула и глухо зароптала: из её глубин донёсся даже не крик, а ужасный вопль то ли птицы, то ли человека». От кладбища «по тропинке побежали следы, похожие на капельки горящего фосфора. Они остановились в самом центре сверкающей котловины и закачались, играя переливами вокруг мёртво вскинутой руки». Семёну почудилось, что эта рука, похожая на отмерший сук, медленно вскинулась над сверкающей гладью воды и погрозила ему мёртвым пальцем. На Хому Брута указал железный палец Вия, у которого было железное лицо, а ноги и руки были, как древесные, суковатые корни, покрытые землёй. У Никульшина Вия мы не видим, но есть ассоциации с ним: рука, похожия на отмерший сук и мёртвый палец, погрозивший из воды.

«Ужас мелькнул в глазах Семёна. В горячечном порыве он выхватил из кармана горсть заколок и наугад сыпанул их по свежему, могильному грунту» и бросился бежать. Задыхаясь, он упал в болотную жижу, что привело его в чувство. В голове прояснилось, но жжение в груди не прекратилось. Опять параллель с нештатной ситуацией на подводной лодке. Он пошёл на ближний лай собаки. А это параллель с гоголевским «Вием». Только там герои пошли на лай собак в чистом поле и вошли в инфернальную зону, а Семён вышел из неё на лай собаки.

В бессилии он рухнул под куст бузины (кстати, цветы бузины лечат от мужского бесплодия). «Где-то высоко над ним среди чёрной необъятности неба расплывчатым пятном проступила млечная округлость, похожая на живое небесное око, затянутое непрерывно пульсирующим бельмом (неполное лунное затмение?). Семёну показалось, что оно пристально разглядывает его, но этот странный взгляд сквозь пелену бельма не пугал его. Состояние страха постепенно сползало с него, как сползает отставшая кора с убитого морозом дерева». Взгляд лунного бельма был похож на взгляд гоголевского Вия, но результат получился противоположный: гоголевский — победил, этот — отступил. Да и герои — разные:

у Гоголя — ленивый семинарист Хома Брут, предающийся плотским грехам и забывший о казацкой чести и доблести, струсивший перед Вием; а у Никульшина — русский воин, великий труженик, который отдал долг своей Родине и двадцать лет был практически праведником в своём селе, взял его грехи себе на душу и искупил их.

Семёна, лежащего без чувств, нашли утром односельчане. Позже стало известно, что Татьяна забеременела и легла в больницу на сохранение. Томограф показал, что будет мальчик. А Семён? Его судьба изменилась. Изменилось и время: в Ветровке решили строить элитный животноводческий комплекс, и Семёна командировали в область получить оборудование в лизинговой компании.

А что же это было? Почему повесть называется «Усталость металла»? Интересна в этом смысле параллель с «Вием» Гоголя. Гоголь написал его в тридцатые годы девятнадцатого столетия и мистически предвидел наступление «железного века» в России. То есть развитие капитализма: победу машин над гужевым тяглом и ручным трудом (в «Вие» гроб летает, лицо и палец Вия — железные). Гоголь застал начало процесса безверия, когда будущие священники чертыхаются, предаются чревоугодию, блуду и воровству, а мир начинает погружаться в бесовщину. В повести Никульшина мы видим апогей этой всемирной победы металла над природой и наукообразной идеологии над верой. После активной антирелигиозной пропаганды, даже в глухой деревне Ветровке, где сохранились остатки веры и суеверия, многие мужики говорили между собой: «Если Бога нет, то должен же быть какой-то общий разум, который и сотворил этот мир, умный и сложный, подобно конструкции тракторного мотора, где каждая шестерёнка работает в чётком согласии с общим механизмом самого трактора и комбайна». На что Семён Зауголин, однажды не сдержавшись, скупо заметил: «Как бы не развалился ваш механизм. Сыщется какой-нибудь безголовый дурак да сунет ломик в шестерёнку. И посыплются зубья, и понесут машину вразнос». Обошлось намного проще. У железного века наметилась «усталость металла», которая по Википедии определяется как «ослабленное состояние, вызываемое в металлических деталях машин, транспортных средств или конструкций, которые подвергаются напряжениям или нагрузкам, что в конечном итоге приводит к разрушению под напряжением». Железный век «князя мира сего» треснул. И что же мы увиде-

ли в его трещинах? Чудо. Обыкновенное чудо! Душа человека оказалась крепче металла. И это чудо дал нам Бог. Когда человек переживает чудо, он возвращается к своему природному естеству, к тому состоянию непорочно-юного духа, которое было в нём заложено от начала, до самого начала его жизни. И тогда ему даётся прощение.

По творчеству Ивана Никульшина можно изучать историю нашей страны, начиная с Великой Отечественной войны и по настоящее время. Он стал свидетелем пяти переломных эпох русской жизни: войны, оттепели, застоя, перестройки и рынка. Все эти социальные потрясения он отразил в своих книгах. В них есть и критический анализ, и философские размышления, и лирические отступления, и сатира, и гротеск, и юмор, и поэзия.

Читая его книги, мы впитываем в себя генетический, национальный код и родовую память наших предков, которые служат связью поколений и сохраняют традиции нашей культуры. Этот огромный клад автор передаёт нам в дар.

по поэтическому сборнику «ПОД ОСЕННЕЙ ЛУНОЙ»

Поэзия самарского писателя и поэта Ивана Ефимовича Никульшина взошла на ниве русской поэзии, как трава прорастает к солнцу, питаясь мощью родной земли и мудростью народных былин и песен. Былинные детали возникают в них, как цветы на зелёном лугу, и становятся художественными деталями, которые открывают «четвёртое измерение» световому пространству его творчества.

Колыхание веток и света,
Свищут птицы, трепещет трава.
И гудит голубая планета,
как моя от забот голова!
Я пришёл на неё из былины,
где соломою пахнут хлеба,
где лежат под кустами калины
половецких князей черепа.
Я — тринадцатый правнук Микулы,
и достались мне, — что ни мели, —

его ветром обдутые скулы
и великая тяга земли,
и его вековая работа —
направлять рукояти сохи
до конца, до кровавого пота —
о которой талантливый кто-то
за меня и продолжит стихи.

Из глубины веков идёт к нам удалой добрый молодец по дороге, вдоль которой лежат «половецких князей черепа», над головой у него «свищут птицы», а под ногами «гудит голубая планета». Та же былинная гипербола: «великая тяга земли», «вековая работа» и — неожиданно! — наша литературно-современная «голубая планета», и разговорно-просторечное «что ни мели» — даёт нам не просто связь былины с современностью, а взаимопроникновение мироощущений, чувство забытой связи времён. Здравствуй, долгожданный добрый молодец, оратай, пахарь, певец, правнук Микулы Селяниновича!

Как орёт в поле ратай, посвистывает,
сошка у ратая поскрипливает,
омешки по камешкам почиркивают…

(Народная былина
«Вольга и Микула Селянинович»)

Откуда он взялся в наше время? Как пророчил Алексей Кольцов в своей «Песне пахаря»:

Его вспоит, вскормит
Мать-земля сырая…

Между Иваном Никульшиным и Алексеем Кольцовым прослеживается прочная связь. Их обоих захватила «власть земли», «земная тяга». Конечно, поэзия и того, и другого гораздо шире этих понятий, но это их корни, это то, что дало им стержень, цельность, гармонию и свободу. Если Кольцов, по словам Николая Скатова, «перевёл народно-поэтическое, эпичное, чисто древнее сознание на язык современной жизни, на язык индивидуальности», то Никульшин ввёл его в обиход современного языка, сделав его общедоступным, а главное — общеупотребительным, перевернув, буквально «вспахав» и подняв наверх пласты национальной основы. Другими словами, он вернул слову его природное звучание.

Былины донесли до нас взгляд народа на историю нашей страны, «отчины», данные в оценке исторических событий главного героя былинного эпоса — богатыря, совершающего трудовые и военные подвиги и олицетворяющего в себе все

лучшие национальные черты русского характера. Само название «былина» от слова «быль». Вот как описывает сказитель набег литовцев на древнерусские земли:

Приехали ко первому селу ко Славскому:

в том селе были три церкви,
три церкви было соборных;
они то село огнём сожгли,
разорили те церкви соборние,
чёрных мужичков повырубили…

(Былина «Князь Роман и ливики»)

Какую же быль представляет нам Иван Никульшин, о чём болит его душа, о чём его плач?

В этой мёртвой деревне ни крика, ни лая,
в этом диком просторе не видно огня.
Лишь вскипают сугробы от края до края
да на въезде торчит, завалясь, верея.
Это что за деревня?
Какие в ней гунны
прокатились?
Какой просвистел в них монгол?
А теперь вот метель бесприютная свищет,
нависая, как ворон, в час смертной беды,
заметает пустынные наши жилища —
и мои на снегу заметает следы.

«Мёртвая деревня», «дикий простор», «верея», «гунны прокатились», «просвистел монгол», «метель бесприютная свищет», «нависая, как ворон», «час смертной беды», «пустынные жилища» — всё эти былинные образы рисуют картину лютого вражеского нашествия. А лютый ворог был свой, доморощенный, который оказался хитрее любого оборотня.

Есть в былинах образ богатыря, которого в открытом бою не могли взять ни вражеский меч, ни вражеская сабля, а снесла ему голову, спящему, соломинка недруга. Как это похоже на историю нашей страны в 90-е годы XX века, когда ядерную державу разоружили, как говорится, голыми руками, а соломинкой-то оказалась корысть, личная выгода и предательство интересов страны.

Смутные дни

Всё горше о Родине мысли:
куда, брат, заехали мы?
…По склонам Отчизны нависли
зловещих пожарищ дымы.

И слышится плач по равнине
среди онемевших полей.
То мать ли рыдает о сыне,
то дети ли плачут о ней?

Отцов наших мёртвое поле
в бурьянах лежит до ворот.
И смешана воля с неволей,
и снова обманут народ.

А в воздухе радостно вьются
свирепых гнездилищ слепни.
Не нашей ли кровью упьются
на тризне поспешной они?

На стогнах вселенские оры:
под вопли столичных сутяг
дельцы и вельможные воры
трясут демократии стяг.

Им только бы власти отраву,
а там по костям и помчат:
и эти, которые справа,
и эти, что слева, кричат…

«Зловещих пожарищ дымы», «мёртвое поле», «свирепых гнездилищ слепни», «на стогнах вселенские оры», «помчат по костям» — все эти былинные образы описывают не набег кочевников, а разорение 90-х годов прошлого века и начало нынешнего. Органично вписываясь в современный словесный ряд, они рисуют страшную картину опустошения и экономического, и духовного.

Справляется с этой великой напастью лирический герой Ивана Никульшина, как эпический герой-богатырь:

Я найду золотую руду,
все преграды земные нарушу,
в беспечальные воды войду,
исцелю свою смертную душу.
Я ей больше не дам горевать,
пусть, как птица, живёт на просторе,
пусть научит меня понимать
и большое, и малое горе.
И в безгрешном томлении дня
пусть затеплит святую лампаду:
крепям веры научит меня,
опоит добротой до упаду…

Окропил былинный богатырь сам себя «мёртвой» и «живою» водою слова, воскрес, как «ясно солнышко», и помолился от души:

Опущусь на колени
подле ближней межи
и послушаю пенье
перепёлок во ржи…
Звоны слева и справа,
а певцов не видать —
только солнце да травы,
да хлебов благодать!

И молитва его, как было и встарь, так и ныне была услышана:

Поволокся туман по лугам
белым фронтом.
Ночь, истаяв, ушла
за последний увал…
Кто-то вечный стоял
за каймой горизонта,
тёплым ветром
планету с боков обдувал…

Здесь душа героя обновилась и наполнилась новым лирическим содержанием — её до самого дна покорило:

Торжество тишины,
как в заброшенном храме.
Позолотой сквозит опадающий лес.
Над вершинами сосен в сферической раме
догорает рублёвская роспись небес.
Вековые поляны с надеждой листаю
в смуте мелких тропинок и редких дорог,
словно я с замиранием переступаю
недоступных пределов высокий порог.

Былинный герой, который живёт в памяти народа, всегда обладает песенным настроем, так как песенность присуща русской душе и русскому характеру, пребывающему всегда в гармонии с природой, приобретающему вместе с нею свою цельность и органичность. У Никульшина это особенно заметно в описании женских образов. Как и в былинах, женщина у него описана не конкретными, а общими чертами и называется: «Пава», «Лада», «Марья Моревна»:

Выходила, как пава,
и по кругу плыла,

первой ты запевалой
на деревне была.
Плакал тоненький голос,
как осинка, дрожал,
наши сельские парни
жили как на ножах.
Вдоль уснувшей деревни
раболепной толпой,
как за Марьей Моревной,
шли они за тобой.
Твоей радостью рады
были даже мужья,
ах ты светлая лада,
не моя и ничья!
Над росистой лощиной
стыл туман голубой.
Невесёлые парни
возвращались домой.
За рекой пламенело
занимался рассвет.
И печально смотрела
ты кому-то вослед.

«Рассвет», «туман» — образы кольцовские, затягивают лирическое повествование голубой и розовой дымкой таинственности и сказочности. Предчувствие драмы: «наши сельские парни жили как на ножах», — заостряет коллизию и развивает динамику действия. Лирика: «и печально смотрела ты кому-то вослед…» — намечает грусть, загадку, недосказанность и очаровывает близостью родного образа. Всё это в целом становится созвучно каждому русскому человеку и доходит до глубины его души.

Косынка твоя в серебристой пыльце.
Идёшь ты, качая соцветья могара.
Светло проступает на круглом лице
гречишный румянец густого загара.
Удушливо катится под гору день:
сверкая, грохочет грозы самородок,
и жёлтых акаций иконная тень
ложится на твой подбородок.

Его героиня — родная, как сельская девушка с «гречишным румянцем густого загара», идущая с сенокоса; и былинная дева, излучающая небесный свет, который оттеняет на её

лице «иконная тень» акаций. В этой двойственности образов, когда за одним образом выступает другой, — особое очарование стихотворений Никульшина.

За овинами лет, как стога
и как месяц, оплывший в тумане,
ты по-прежнему мне дорога
с медовушно-хмельными губами.
На юру високосной весной
пели ветры в протяжные трубы…
Я тебя целовал под сосной
в приворотно-русалочьи губы…
Половодье истаявших дней
нашу юность на льдинке умчало.
Не о ней ли в разливах полей
лебединая стая кричала?

Описание времени — «за овинами лет», «как стога», «как месяц, оплывший в тумане» уносит нас не на десять-двадцать лет назад, а в глубокую старину. А место? «На юру», «високосной порой», «пели ветры в протяжные трубы» — тридевятое царство, не иначе… Разве существовало тогда время? Его точно не было! И вдруг — «медовушно-хмельные», «приворотно-русалочьи» губы чувствуем даже мы с вами, и — тут же всё уплывает и от главного героя, и от нас, как это бывает во сне: как видение… Оно уже не принадлежит никому, а значит, принадлежит всем — об этом высоко в небе кричат, замирая, лебединые стаи, унося далеко-далеко, за горизонт: в сказку, в былину, в легенду… Эта картина появления образа и одновременного исчезновения, перетекания в другой образ, который тоже мгновенно исчезает, — характерный признак становления и непрерывного развития времени, которое во всей целостности может охватить только музыка, является ещё одной отличительной чертой поэзии Никульшина, и именно по этой причине все его стихи обладают мелодичностью, песенностью. Они музыкальны по своей сути.

Только птицы да я.
Да потоки горячего света.
Да скупая улыбка твоя,
как недолгое русское лето…

Особенно поражает одно стихотворение Никульшина, которое по своей загадочности, недосказанности и силе чувств приближается к балладе:

Припомню, где, когда со мной
и как всё это было:
звенело небо синевой
и солнцем даль сквозила.
Я говорил тебе: «Не плачь —
всё в этом мире тленно…»
И мчался шар земной, как мяч,
по солнечной Вселенной.
Я говорил тебе: «Потом
ещё другие будут…»
Но говорил я не о том,
как будто бил посуду.
Я говорил тебе «Прощай!..»
И ты мне всё простила…
Пылал душисто иван-чай
над лиственным настилом.
И ты, послушная, ушла,
впервые запечалясь.
А память скорбная плыла,
как пьяная, качаясь.

Здесь женский образ практически не выписан, не назван, физически не обрисован и не виден. Он бесплотно сквозит в отражении, в безгласии, в женской тени. Но от этого становится более живописным, лиричным, более целомудренным в своём женском горе, отчаянии и безысходности, чем образ главного героя в его житейской мудрости и жестокой правде: разлюбил, как убил. Объяснение героев: его, немногословное, рубленое, и её — бессловесное, происходит на фоне картины: «и мчался шар земной, как мяч, по солнечной Вселенной». Поэтому образы становятся обобщающими, как символы вечной коллизии: разрыв бывших возлюбленных.

У никульшинской героини — обречённость и скорбная тень, скользящая за ней. Герой Никульшина не так однозначен в своём мужском приговоре: в образе пьяно качающейся тени, плывущей за героиней, можно почувствовать и часть его души, которая осталась в душе этой девушки, и уплывает вслед за бывшей возлюбленной, а он ничего не может поделать: хоть и разлюбил, но любил ведь! Несмотря на разницу, героев объединяет одна жизненная драма, которая оставляет глубокие рубцы в их сердцах…

Стихотворения Ивана Никульшина многомерны. Они способны откликаться на малейшие движения человеческой

души, сочувствовать, возмущаться, отрицать и восторгаться не только переживаниям обобщённого народного образа, но и конкретных людей, с которыми он близок душой. В этом отношении особенно показательны его стихи-посвящения. Они непосредственно говорят о его чуткости и способности воспринимать миры разных людей, проникаться их чувствами и сопереживать им. В этих стихах присутствует не только зримый образ адресата, но и взгляд из «прекрасного далёка», когда образ уже спрессован в вечности и расставлены все точки над i, которые не видны в повседневном общении, то есть образ приобретает символические, былинные черты.

Так в стихотворении, посвящённому видному самарскому актёру Ивану Ивановичу Морозову, знаменитому «усвятскому шлемоносцу», сыгравшему множество ролей в театре и кино, мы видим не только дитя из «крестьянской избы», полей и «степных раздолий», выходца «из сельской глуши», но и «короля», который, «отцовским наследством владея», «страстнотерпно» ведёт свою роль «простака, мудреца и злодея». И не только это. Далее идёт высокая аллегория, выражающая степень его высокого мастерства и дань прекрасному актёрскому таланту:

Вот бывает: средь вешних лесов
птичий хор рассыпается в чаще,
в этом звоне лесных голосов
соловьиный всех чище и слаще.

Потом Никульшин с высоты птичего полёта опускается на родную землю и даёт оценку с точки зрения делателя, работника, труженика:

Всякий мастер в усердье святом
ставит знак свой на должное место,
чтобы видели люди потом,
что работа исполнена честно.

В последней части у Никульшина и у Морозова много схожего. В этом стихотворении определяется социально-исторический и интеллектуально-психологический контекст, который связывает эти две родственные души. Ведь кредо самого Никульшина:

Мы всё, что дано, одолеем,
исполним отцовский наказ:
когда мы за дело болеем —
и дело болеет за нас!

В стихотворении, посвящённом Николаю Ивановичу Тряпкину (1918–1999 гг.), (которого поэт Юрий Кузнецов назвал «последним русским поэтом»), Никульшин демонстрирует чуткую реакцию на его художественный мир и значение для русской поэзии:

Разумеется, дело не в том,
что строка у вас — точно святая,
и не в вашем пере золотом,
а вот в том, что — душа золотая!
И дай Бог до конца вам сберечь
по сыновнему долгу и праву
и народа высокую речь,
и его повседневную славу!

Мне кажется, к творческой линии Кольцов-Тряпкин надо прибавить и Никульшина, именно так: Кольцов-Тряпкин-Никульшин, потому что и он — поэт, в котором, так же как и у них, живёт народная стихия:

И покуда живу, я приемлю,
до кровавого в сердце рубца
это небо и солнце, и землю,
как последнюю волю отца.

В стихотворении, посвящённом памяти самарского поэта Владилена Ивановича Кожемякина (1931–1984 гг.), Иван Никульшин ставит вопрос, часто возникающий в России в связи с трагической утратой наиболее талантливых поэтов:

Так за что же убили поэта?
Ну, кому на земле он мешал?
Он дарил нас такими стихами,
молодел от которых и сам.
А теперь вот живое дыханье
мёртвый ветер унёс к небесам.

Так без обиняков поставить вопрос об убийстве поэта в 1984 году смогла только известная поэтесса Диана Елисеевна Кан в своей статье «Горит осина изнутри…»: «Погиб Владилен Иванович в самом расцвете своего таланта. Погиб более чем странно. И никто — ни писатели-коллеги, ни родная милиция— так и не соизволил прояснить эти более чем странные обстоятельства его гибели, которую честнее было бы назвать убийством поэта». Этот вопрос в Самаре так и остался без ответа.

В стихотворении «Непогода», посвящённом самарскому писателю Евгению Васильевичу Лазареву (1938–2015 гг.), о котором председатель самарского отделения Союза писа-

телей России Александр Витальевич Громов сказал, что это — «настоящий Писатель, в котором живёт Русское Слово», Никульшин написал:

Разыгралась под вечер пурга:
так и бухает в окна и в двери.
За околицей мутной стога
шевелятся, как дивные звери.

Вихри снега бегут вразнобой,
воет ветер и брякает вьюшкой,
пролетая незримой судьбой
над моей деревенской избушкой.

Затоплю я остывшую печь
в эту ночь роковой непогоды
и послушаю грозную речь
расходившейся в гневе природы.

Буду думать о тех, кто далёк,
но дороже кого не бывает.
Чья судьба, как печи уголёк,
покрываясь золой, остывает.

Друг любезный, про то, как живёшь,
и вообще, мои братья и други,
о любви к вам порой узнаёшь
лишь в часы разгулявшейся вьюги.

Помутнеет от чувства душа,
словно лист, весь изъеденный тлёю…
Ну а буря, снегами шурша,
всё летит и летит над землёю!

Гиперболические олицетворения: «пурга», которая не просто стучит, а «бухает в окна и двери», «стога», которые «шевелятся, как дивные звери», «вихри снега», которые «бегут вразнобой», «ветер», который «воет и брякает вьюшкой» в «ночь роковой непогоды», «грозная речь расходившейся в гневе природы», «буря», которая «летит над землёю» — всё это рождает не только картину, характерную для былины, но и вселенскую картину одиночества лирического героя, который вспоминает о своих друзьях. Метафоры: «судьба, как в печи уголёк, покрываясь золой, остывает», «душа, словно лист, изъеденный молью», — говорят о его великой тоске (кажется, что воет не только ветер, но и душа лирического героя) и невосполнимой личной утрате.

Общее в этих стихах-посвящениях состоит не только в отклике на роль и значимость адресатов в ней, а в родстве душ, за этими стихами стоящих. Это является основанием поставить их в один ряд.

В стихотворении «Отцовские раны» Никульшин пишет:

Мать уходит на жатву, а мне поручает
инвалида-отца.
Он украдкой вздыхает…
Как давно его руки по делу скучают,
как давно его раны огнём полыхают!..
К непогоде они и стреляют, и ноют,
в хате душно отцу,
он выходит на волю.
Но и здесь не дают ему раны покоя,
и тогда, стиснув зубы, он стонет от боли.
У отца въелась проседь в нависшие брови,
словно призрак, отец мой, худющий и бледный,
оттого, что немало потеряно крови
в том тяжёлом и долгом пути —
до Победы.
А когда мой отец по селу ковыляет
вдоль прохладных садов предвечерней порою,
даже старцы дорогу ему уступают
и глядят ему вслед, как глядят на героев.
Его трижды жестокие ветры косили,
а ещё он горел в приднепровских бурьянах.
И сегодня у матери нашей России
меньше ран на четыре отцовские раны.

Здесь почти не использованы характерные для Никульшина художественные средства: почти нет стилистических фигур и тропов, кроме двух сравнений — «словно призрак» и «смотрят, как на героя»; и нескольких скупых эпитетов: «нависшие брови», «худющий и бледный», «жестокие ветры», «приднепровские бурьяны». Предметно-бытовые детали, практически — повествование, акцентный стих с многочисленными глагольными и не совсем точными рифмами передаёт взволнованность и прерывистость задыхающейся разговорной речи, и возникает неописуемая, сердечная «боль сквозь сжатые зубы» не только у отца, но и у автора, и у читателя… А последнее двустишие: «И сегодня у матери нашей России меньше ран на четыре отцовские раны» — повергает в оторопь тем, как образ немощного, отягощённого тяжёлой

болезнью человека вырастает до былинного: он «закрыл грудью страну», и это выражение на наших глазах приобретает первоначальнй, буквальный смысл.

Стихотворение «Материнские тревоги» очень личное и одновременно обобщающее образ сельской женщины, вынесшей на своих плечах войну, тяжкий послевоенный труд, в одиночку поднявшей детей на ноги и обречённой на одиночество из-за гибели мужа на войне или от послевоенных ран:

Всё сморивши, звенящая дрёма
обуяла с полудня село.
И на ферме от свежей соломы,
как от первого снега, бело.

Дремлет коршун на дальнем зароде,
дремлют куры под старым крыльцом.
Лишь работает мать в огороде
с потемневшим от солнца лицом.

Ах ты мать моя, матушка, мама,
по-солдатски живёшь — всё бегом,
потому и состарилась рано,
не нажив ни рубля, ни хором.

Поразъехались дети и внуки,
умудрённые не по годам,
и живут, постигая науки,
по российским большим городам.

Не боятся ни чоха, ни грома
и торопятся чёрт-те куда,
лишь бы только подальше от дома,
с глаз долой, из села навсегда.

Для тебя же превыше нет дела,
чем хранит в прежней крепости двор,
где устроено всё до предела:
и сарай, и амбар, и забор.

Знаю все твои тайные муки,
знаю, сердце болит об одном:
коль не дети, так, может быть, внуки
возвратятся в родительский дом.

Стихотворение начинается с описания сельской обстановки. Эффект непосредственного присутствия и мгновенного проникновения в деревенскую среду с первых строк дости-

гается употреблением разговорных слов «сморивши» (в значении «утомивши») и «дрёма» (в значении слова «полусон»); устаревшего слова «чох» — в значении «чих» ; былинных слов: «обуяла» — в значении «охватила», «поразъехались» (по аналогии с былинными — «пораскинулись», «понадвинулись») и «в крепости» — в смысле «крепкий»; диалектного — «зарод»— в значении «куча плохо сложенного стога сена или соломы». Удивительную свежесть и чистоту в эту картину привносит сравнение: «от свежей соломы, как от первого снега, бело».

Совершенно естественно здесь появляется лирическая героиня — мать, работающая на огороде. Необыкновенное впечатление производит перифраз «с потемневшим от солнца лицом» вместо «загар», говорящая не только о том, что женщине много приходится трудиться на солнце, но и о жизненных невзгодах, пережитых ею и наложивших отпечаток на её лицо.

Трогательное обращение — троекратный повтор нескольких форм одного и того же слова: «Ах ты мать моя, матушка, мама», — что характерно для песни, обнажает прорвавшуюся сыновнюю любовь и нежность лирического героя, которая скрыта в глубине его души. Синтаксическая конструкция с эллипсисом, «по солдатски живёшь — всё бегом», показывает, что начинается задушевный разговор. Далее словесный ряд описывает его невысказанные мысли: «Потому и состарилась рано, не нажив ни рублей, ни хором», — и приоткрывает глубоко затаённую жалость к ней.

Словосочетание «поразъехались дети да внуки» замечательно тем, что в глаголе «поразъехались» дополнительная приставка «по» добавляет глаголу динамичности, размаха и пространственно увеличивает расстояние, на которое разъехались дети и внуки.

Словосочетание «подальше от дома, с глаз долой» интересно тем, что оживляет старую, выцветшую пословицу «с глаз долой — из сердца вон», возвращает ей предметность, обновляет восприятие. «Обороты и эпитеты, — писал известный русский филолог Александр Николаевич Веселовский, — полиняли, как линяет слово, образность которого утрачивается с отвлечённым пониманием его объективного содержания». Никульшин перелицовывает эти «полинявшие образы и эпитеты».

Таким же образом в словосочетании «не боятся ни чоха, ни грома» он обновляет старую, забытую поговорку «не верят ни в чоха, ни в сон» — о несуеверных людях, объясняя, почему дети

и внуки перестали жить в завещанной предками традиции, «поразъехались», и связь эта держится, только пока жива их мать.

Но мать-то как раз истово, до боли верит, что родительский дом пригодится «не детям, так внукам», этим и живёт, и поэтому содержит «в прежней крепости дом». Это характерно для большинства сельских женщин и в наше время, трогает сердце каждого и оставляет надежду, что когда-нибудь так и будет. У каждого из нас или наших потомков будет такой вот крепкий дом — родовая усадьба.

Стихи Никульшина часто приближаются к народной песне. «В народных песнях, — как писал Алексей Кольцов издателю журнала «Отечественные записки» Андрею Краевскому, — все стихи повторяются несколько раз и большею частью перемешиваются; и есть при других стихах прибавление из гласных букв, частицы к стихам, например, О, Ай, О-ой, А-ой, Ай-Ой».

У Никульшина есть такие элементы в стихах: «Бежала тропочка, змеясь», «Лунный свет», «Осеннее прощание», «Сказочное», «Голос», «Бабушкина колыбельная», «Давняя песенка», «На развалинах клуба», «Лист осиновый дрогнул во мгле», «Сказ о золе», «Грустные припевки, что певали девки», «Не спится, не спится, не спится», «Колечко», «Как за лугом, за речкой» и другие. Это не просто народные песни, скорее это органичный сплав лирической и народной песен, развитие их творческого потенциала.

Рассмотрим **стихотворение «Выпь»**:

1. Я — птица ночная, я — серая выпь…
2. О, как же мне хочется матерью быть:
3. птенцов пучеглазых в гнезде выводить,
4. с ними по росным полянам бродить!
5. О, как же тоскливо окружиться одной
6. над птичьей бедой, над полынной судьбой
7. и, крыльями вспыхнув, извиться высоко
8. от чёрного ока, двуствольного рока.
9. Должна я и мудрость, и зоркость иметь,
10. чтоб перья мои не рассыпала смерть.
11. За что же вы, люди?!
12. Ведь в вашей округе
13. Я — музыка леса и шорохи луга,
14. я — добрая птица.
15. Слышите вы,
16. как ночью для вас
17. я кричу из травы?!

Первая строка: « Я — птица ночная, я — серая выпь…» — начинается с гласной «Я», которая в сочетании с тире зрительно растягивается на несколько порядков; по аналогии и следующие гласные «И», «А», «О», «А», «Я» хочется не просто растянуть, а пропеть; далее после запятой идёт повтор этого приёма. В результате мы слышим птичий крик.

Во второй строке междометие **«О»** (анафора второй и пятой строки) выражает боль, отчаяние, мольбу и тянется дальше следующей гласной «А», проглатывая стоящую между ними согласную «К», и на этой же ноте поются следующие слова: «О, как же мне хочется матерью быть!» — появляется мотив народного плача.

Вторая, третья и четвёртая строки заканчиваются глагольной рифмой «быть-дить-дить», напоминая «вить-вить-вить», но согласные **«Б»** и **«Д» вместо «В»** делают звук громче, грубее и напоминает стук в стену (биться головой о стену). Все три строки построены параллельно, поэтому звучат одинаково, усиливая впечатление.

Пятая строка опять начинается с жалостливого междометия **«О»** и построена по аналогии со второй строкой, зрительно вызывая повтор голосовых ассоциаций. Кроме того, в последнем слове «однОЙ» последний слог слышится как междометие «Ой!», выражающее боль, испуг, горе, и повторяется два раза как приём в шестой строке.

Шестая строка — причитания: «над птичьей бед**ОЙ**, над полынной судьб**ОЙ**», дважды окончание **«ОЙ»,** слышимое как междометие «Ой!», становится как бы эпифорой пятой и шестой строки, то есть в двух строках появляется три (!) раза.

Седьмая строка читается, как протест: «и, крыльями вспыхнув, извиться высоко»: «извиться» (изогнуться, свернуться в колесо) в сочетании с «выс**Око**», где окончание слова звучит почти как сокол, выражает стремление к свободе и преображению; стать как сокол и вознестись к солнцу, к свободе; ведь сокол — ещё и образ солнца. Фактически Никульшину из ночной птицы, которая вопит из болотного морока, где живёт нечисть, удалось сделать образ, отвергающий тьму, стремящийся одолеть её и подняться к солнцу!

Восьмая строка: «от чёрного ока, двуствольного рока». Предлог **«От»** слышится как «О» («т» проглатывается), и возникает параллель повтора мольбы со второй и пятыми строками. Далее ассонанс гласных **«О»,** девять (!) раз повторённых

в строке («ё» читается как «ЙО»), ассоциируется с воплем — это кульминация стихотворения-песни.

Девятая и десятая строки — плач, жалоба на свою долю, страх перед роком смерти от рук человека.

В одиннадцатой строке риторический вопрос усиливает безнадёжность и отчаяние птицы, которая олицетворяется уже как женщина.

В двенадцатой строке слово «ведь» произносится как «вить», напоминая жалостное пение птицы «вить-вить», усиливая впечатление плача.

Тринадцатая строка прямо говорит о музыке. Анафора **«Я»** в тринадцатой и четырнадцатой строке звучит как эхо первой строки, где «я» повторяется два раза.

В пятнадцатой и семнадцатой строке рифма «трав**ы** — **вы**» с окончанием **«вы»** рифмуется ещё и первой строкой — «**вы**пь». Стихотворение закольцовывается. А форма заключительного вопросительного знака, повторяя извив скрипичного ключа; вместе с восклицательным знаком, который здесь графически символизирует вертикальное падение звука с самой верхней ноты камнем вниз; заканчивает стихотворение резко и неожиданно, как окончил Яков в «Певцах» Ивана Тургенева «на высоком, необыкновенно тонком звуке — словно голос у него оборвался».

По художественному содержанию «Выпь» Ивана Никульшина можно сравнить только с гагарой Николая Тряпкина («Летела гагара»), которая долгое время тоже была стихотворением, пока не появился композитор Александр Морозов, сумевший написать к нему музыку, и появилась прекрасная песня. Может быть, и «Выпь» ждёт такая же история.

Ряд стихотворений Никульшина можно объединить одним названием: «Думы». Как жанр литературы дума представляет собой лироэпическое произведение, схожее с балладой, в котором выражены размышления автора на социальные, философские и семейно-бытовые темы. По мнению Белинского: «дума есть тризна историческому событию или просто песня исторического характера». Она непременно содержит в себе жизнеописание или описание исторического события и вытекающий из этого нравственный урок.

Многие русские поэты ставили себе задачу открытия не отвлечённой интеллектуальной истины, которой занимаются философы, а истины как пути в жизни, и жаждали соединить правду-истину с правдой-справедливостью. Этим поиском дышит

вся наша поэзия. Это и «Думы» М. Лермонтова, А. Кольцова, А. Фета, В. Брюсова, А. Хомякова, А. Блока, Э. Багрицкого и т.д., и к ним можно отнести и некоторые стихи Никульшина.

Проглядели своё вдохновенье,
пролежали горенье своё,
отчадивши, как в печке поленья
под удушливым сводом её.
Потому и рождение звука
удержать на крыле не дано.
Потому и не в тягость разлука:
с кем могли — разлучились давно.
И теперь всё равно что в погоне
за судьбой, обращённой в дымы, —
мимо идолов в каждом районе,
мимо призраков долгой зимы.
Во вчерашнюю пору бесполья,
бесколосья державной глуши…
О, какое здесь было раздолье
для тупенья российской души.
Потому и над местностью этой,
как и впрочем, над смежной, — равно
силуэтом крылатой ракеты
кружит хищная птица давно.

С первых строк мы погружаемся в глубокое разочарование поэта в своём творческом начале, во всей деятельности современников, которое усугубляется сравнением «отчадивши, как в печке поленья», то есть безвозвратно. А метафора «Потому и рождение звука удержать на крыле не дано» даёт нам образ полёта, который прерван, но не пулей охотника, а бессилием души. Как птица сбивается с курса, не умея найти восходящий воздушный поток, так человек, не поднимаемый высоким духом горения идеи, чадит, как головёшка, и в конечном итоге от судьбы остаётся только дым. Правда есть ещё силы для погони за этим дымом, но уже, не летая по небу, а пробираясь по «безколосью державной глуши», «мимо идолов в каждом районе, мимо призраков долгой зимы». Возникает зримая картина 80-90-х годов XX века, когда было «такое раздолье для тупенья российской души», в результате которого мы потеряли себя, отказались от своих идей, и над нами «крылатой ракетой» закружила «хищная птица» свободного рынка — нового идола-призрака нашей элиты. Одновременно за этой картиной вторым планом развёртывается былинная картина

«державной глуши», «идолов», «призраков» и «хищной птицы», кружащей над «дымом» нашего отечества. Это придаёт объём и развёртывает пространство стихотворению, выводя за рамки обыденности.

Лирический герой никого не обвиняет в происшедшем: он сам находится среди тех, которых постигла такая участь, и за всех горько раскаивается.

Затем появляется понимание того, что происходит, и протест против той действительности, которая была навязана:

Как хотят, чтоб не помнил отца,
чтоб скитался по белому свету
с отупевшей душой подлеца,
позабывшего предков заветы.
Чтобы сам свой родник разорил
и свою истребил бы породу,
и такое ещё сотворил,
чтоб остаться без племени-роду.
Чтоб таскаться по дискошинкам,
от сивушного мучаясь жженья,
и, привыкнув к тычкам и пинкам,
был бы отдан жлобам в услуженье.
Чтоб ничтожно-бесчувственным был,
как трава по дорожному спуску:
чтоб не просто Россию забыл,
но и думать забыл бы по-русски.

Стихотворение воспринимается как внутренняя речь, читается на одном дыхании, раскручивается в сознании, как сжатая пружина, и становится личным, чувственно-осознанным фактом. Своего глубокого эффекта автор достигает тем, что, олицетворяя лирического героя со своим народом, выступает от имени народа и говорит от его имени, точно, к месту и сообразно подбирая выстраданные в глубине души слова. И сердце каждого русского отвечает: «НЕТ! Никогда этого не будет!» Оцепенение проходит, и появляется воля к отстаиванию своей идентичности. Мы не сдадимся!

Следующее стихотворение говорит о трезвой оценке событий и поиске выхода из рокового тупика, в который завела страну и народ судьба.

Повыпиты наши колодцы.
Земля утомилась рожать.
Бегут из страны инородцы.
Нам некуда, братья, бежать!

Лукавой поживы клевреты,
по миру ползущая рать,
в какое Господнее лето
нас снова с котомкой вас ждать?
Пусть нам-то хоть ярче сияет
единство сердец и души!
О, братья мои, россияне —
татары, мордва, чуваши,
пусть в бедах нам будет утехой
единой судьбины рядно!

Нам некуда, братия, ехать:
Отечество, к счастью, одно!

Стихотворение начинается с гиперболы и олицетворения, как в былинах: «Повыпиты наши колодцы, земля утомилась рожать», — а продолжение: «Бегут из страны инородцы», — как было испокон веков, когда стране становилось тяжело, потому что «крысы всегда бегут с корабля». Затем — как гора с плеч: «нам некуда, братья, бежать!» Далее опять былинное: «Лукавой поживы клевреты, по миру ползущая рать», — переходящее в современный литературно-художественный образ: «В какое Господнее лето нам снова с котомкой вас ждать?» «Лето Господне» Ивана Шмелёва — роман о потерянной России, православной, одушевлённо-патриотической, наполненной истинной поэзией, добротой и щедростью, богатой духовно и материально. Значит, как только мы опять встанем на ноги, эти «клевреты поживы» «ползущей ратью» опять хлынут в Россию? А нужны ли они нам тогда будут? И — воодушевляющая концовка: «Нам некуда, братия, ехать: // Отечество, к счастью, одно!» То есть нам его обустраивать, и от нас зависит наше общее будущее, потому что мы с ним связаны неразрывно.

Стихотворение «Сверстнику» продолжает эту тему, входя в самую душу читателя:

Как эта русская изба,
как это в тёплых злаках поле,
у нас с тобой одна судьба,
одно Отечество и доля.
Своё село, своё тепло,
своя берёза у оврага —
всё это с детства в нас вошло,
как высшее на свете благо.
и нам, прожившим много лет,
к лихой нужде привыкшим рано,

излома нет и слома нет,
а если есть,
то грош цена нам.

Опять начинается с былинных мотивов: «изба», «судьба», «доля», — но уже нет безысходности, а есть вера в то, что мы всю эту «нужду лихую» выдержим, потому что у нас есть «высшее на свете благо» — «своё село», «своё тепло», своя «берёза» и, самое главное, — духовные богатства, а именно: нам «излома нет и слома нет, а если есть, то грош цена нам». Это высшая философия жизни. И не надо нам никакой «вещи в себе», чтобы понять это.

Рассмотрим зрительное восприятие природы Никульшина, чтобы подметить закономерности, характеризующие его поэтические представления. Например, посмотрим, какой образ имеет у него луна. Выборка по всем стихотворениям сборника определений, дополнений и глаголов со словом «луна» даёт нам следующий словесный ряд: *«мрак при ясной луне»; «осенняя луна»; «луна, мельтешащая, как кречет»; «мелькающая луна»; «луна ползёт»; «красный диск луны»;» скорбный свет луны»; «высокая луна, как Божья лампада над гробом»; «небесный, тоскующий свет луны».* Интересен *«месяц, оплывший в тумане»*, который *«прорезается, как зуб у грудного ребёнка».*

Это не пушкинская враждебная царица ночи Геката, которая вся в облаках, затуманенная, тревожит нас своими играми и переменчивыми ликами; не «серебряная» , «ясная» луна Баратынского, которая манит его «на край земли», не «гений» неба Тютчева; луна Никульшина создаёт буквально страшную, апокалипсическую картину мира.

Если собрать все словосочетания со словом «луна» в один контекст, то получается следующее: **Красный, тоскующий диск осенней, высокой, восходящей луны на изломе то ползёт, то мельтешит, как кречет, испуская скорбный свет, как Божья лампада над гробом, и подвывает волком.**

Эта луна не просто тревожит, а вводит в безысходность и отчаяние, как перед погребением, когда гроб с покойником стоит дома ещё три дня. Но почему луна — кречет? Ведь кречет — это подвид сокола, это царский охотничий ловчий, а в народных преданиях он связан с солнцем («со» — солнце, «кол» — «коло», «колесо»), значит, с дневным (!), а не с ночным (!) светилом. Как солнце попало изо дня в ночь, да ещё мелькает и мельтешит так, как не подобает царскому званию?

Это может случиться только в том случае, если на солнце — затмение, и именно потому! — сокол-кречет бьётся в силке-ловушке и не может освободиться, но всё-таки горит, как «Божья лампада над гробом»! А гроб-то чей? Поскольку и Солнце, и Луна освещают Землю, то и гроб, значит, её — нашей родной Земли; если мы непосредственно видим всё это — значит, нашего родного края. Оттого и всё воет волком. Гоголевская мистика, да и только… Но лампада-то всё-таки горит (значит, Бог не оставил нас!), и появляется *«тихий месяц», «оплывший в тумане»*, который *«прорезается во тьме, словно зуб у грудного ребёнка»*, и следом, наконец, является — *«ночное светило»* и разгоняет *«мрак при ясной луне»*. Уф-ф!

Получается самый настоящий страшный сон. А как разгадать этот сон? **Россия без солнца-царя, попавшего в ловушку, погибла, но над ней горит «Божья лампада», и Бог даёт ей шанс возродиться, воскрешая младенцем, у которого «прорезывается зуб.** Апокалипсический образ, пророческий, как «жена, облечённая в солнце», которая имела во чреве и «кричала от мук рождения» в то время, как «встал Дракон перед женою, которой надлежало родить, дабы, когда она родит, пожрать её младенца» («Откровение Иоанна Богослова»)!!! А далее что? «И произошла на небе война». А на земле испокон веков то же, что и на небе. Не оттого ли и СВО идёт? Сакральные вещи описывает Никульшин!

Посмотрим теперь, какое солнце у Никульшина. Выписываем словесный ряд, связанный с солнцем: *«солнечный поток энергии», «солнечная излучина», «свеченье воды», «солнечный мираж», «солнцем даль сквозила», «солнечная Вселенная», «подсолнухи солнечно в поле цвели», «солнце», «солнце», «только солнце и травы, да хлебов благодать», «ходит солнце над водою, ходит и качается», «солнце пишет круги»* (вместо солнце играет, **выписывая круги),** *«солнце тихо встало», «больше, чем солнца и света».*

Это опять не солнце Пушкина — «зарёй выводимое», «высокое, яркое, ясное», как «лампадный хрусталь»; не солнце Тютчева — «раскалённо-багровое», «пламенное», «страстное», «блистающий шар в молниевидных лучах»; не Баратынского, у которого солнце как-то «нехотя блещет» и рассыпает «неверное золото». Оно другое.

Суммируем, что же пишет Никульшин: **Солнце тихо встало и пишет круги, и течёт солнечный ток энергии над солнечной излучиной (Самарской лукой!), навевая солнечный мираж**

о солнечной Вселенной в солнечном свечении воды. Солнечно цветут в поле подсолнухи, и даль сквозит солнцем, где только солнце да травы, да хлебов благодать. И человек до того засмотрелся на это солнце, что запел: «Ходит солнце над водою, ходит и качается!» И ничего в мире он не хочет больше, чем солнца и света!

Солнце Никульшина «играет». Это былинное солнце восходит над былинной землёй, на которой былинный богатырь поёт былинную песню о былинной жизни! Это то, что смутно таится в душе нашего народа, как мечта, как идеал счастливой жизни, Это всё опять библейское: «И даст Бог новое небо и новую землю».

Рассмотрим образ неба. У Пушкина — «небосвод» (синий, дальний), у Тютчева — «благосклонная твердь» и «лазурь огневая», и у Баратынского — небо «родное, живое, облачное». А как скажет о небе Иван Никульшин?

Тут нам опять поможет его словесный ряд: *«растворились теплом небеса»* (Какой образ! «Растворились» — растворение, исчезновение; и «растворились» — отворились, как дверцы ворот!); *«вечернее, синее небо»; «высокое небо»; «звенело небо синевой»; «купол неба светел»; «да небо, да мир»; «тянутся в небо дымы, похожие на деревья».*

Группируем в контекст описания: **Светел купол неба, ибо теплом растворились небеса, и зазвенело высокое небо синевой; а в сумерки в вечернее, синее небо потянулись дымы, похожие на деревья. Как до́роги моему сердцу это небо да мир! Если кратко: небеса растворились и звенят синевой.**

Язык — и литературный *(вечернее, синее, высокое небо; купол неба)*, и былинный *(дымы, как деревья; да небо, да мир)*, и разговорный *(растворились, потянулись)*, и просторечное *«да»* вместо союза «и». Всё в органическом синтезе, единстве и гармонии. А в целом — неповторимый язык Ивана Никульшина.

Но больше всего у Никульшина слов, связанных со светом. Выписывем словесный ряд: *«весеннего бора светёлка», «светло зеленеют стога», «свет-деревушка», «свет, пробившийся с высот», «светло», «светилось жнивьё», «душу на свету», «свет весенний», «свет побежал полосою, заполняя всю даль», «светло и высоко», «светло на душе», «линии света», «державный свет», «колыхание света», «свечение воды», «свет от вишен», «белый свет ромашек», «чистый свет», «призрачный свет», «белый свет», «хочется быть, как свет», «край света», «светлая лада», «Свете, ты, мой свете, свете мой высокий»,*

«внутренний свет полыхнёт в душе», «всё померкнет в яростном свете», «душа светилась», «выплыло, словно из света», «памяти свет», «всё светилось», «образ светел», «игра света», «светоносные страницы», «сколько света», «светел купол неба», «светло на лице», «так светло», «свет души».

Собираем всё в один контекст: **Светел купол неба, где стоит свет-деревенька, за которой светло зеленеют стога, и свет с высоты высоко освещает жнивьё, чтобы оно светилось. Свет заполняет душу, чтобы она и сама засветилась, впитывая державный свет до края света, чтобы накопленный внутренний свет запылал в душе и запела светлая лада: «Свете, ты мой свете, свете мой высокий!»; и словно из света выплыл памяти свет, соединяясь с неудержимой игрой света; где всё светится и в свете ромашек, и в свете от вишен, и от свечения воды; и от всего этого чистого света становится светло на душе, как в весеннего бора светёлке; и сам ты становишься как свет!** Этот «образ светел» созвучен с образом Николая Тряпкина: ««Земля моя! Сказание моё! Мой неизбывный вертоград…» и близок каждому сердцу, как сказка и колыбельная матери.

Можно добавить ещё, что в «Житии преподобного Григория Синаита» написано: «Совершающий в духе восхождение к Богу как бы в некотором зеркале **созерцает всю тварь световидною**, «аще в теле, аще кроме тела, не вем», как говорил святой Апостол (2 Кор. III, 2), пока какое-нибудь препятствие, возникшее в это время, не заставит прийти в себя». Вместе с Иваном Никульшиным мы тоже испытали этот уникальный опыт восхождения. Можем ли мы оставаться после этого прежними?

Какова общая картина природы у Ивана Никульшина? Вот она: **В день, который стал ночью из-за затмения солнца, и по всей Вселенной свирепствовала буря, с волчьим воем носились ветры, потому что погибла мать-сыра-земля; пречистая дева-Лада под покровительством Богородицы, которая держит лампаду Бога, рождает пречистого младенца-Русь; и тут же на небе появляется ясная луна. У младенца прорезается первый зуб, и восходит великое солнце, растворяя синее, звонкое небо и наполняя светом весь мир и излучину (Самарскую!), которая становится солнечной. Зреют хлеба, зеленеют травы, колосится рожь, цветут подсолнечники, богатырь и светлая Лада распевают песни, которые разносятся по всей земле.**

Что это за картина мира? Миф! Да-да, миф. Ибо Алексей Фёдорович Лосев в своей главной работе «Диалектика мифа»

так сформулировал его определение: «Миф есть данная в словах чудесная личностная история». Это и рождение ребёнка, и смерть, и сама жизнь. Чем миф замечателен у Никульшина? У него космогония смешивается с былинным распевом, который сливается с лирической и русской народной песней. Это — воплощение мечты о счастье, смутно блещущей в душе народа, которое он заслужил после того горя-злосчастья, которое на него обрушилось ранее. Это — истинно-народная поэзия, сплав языка литературного, былинного и современного разговорного. Это — красная нить, протянутая из глубины веков в наше будущее, которое мы сотворим сами с Верой, Надеждой и Любовью, которыми жили наши предки. Это — пророчество поэта.

Свет-Иван Ефимович, примите чашу заздравную на долгие лета за ваш многолетний труд и высокое творчество, которое оставило глубокий след в наших душах; за то, что Ваши книги, как «века на приколе», хранят в себе русское слово и берегут нашу литературу. За Вашу искренность и за ваше откровение, которое звучит, как ваш завет:

Снова осень,
и снова дожди зарядили,
может, осенью только
себе и не врёшь?…
Это так хорошо,
что до нас тут ходили
предки, слушая веток обветренных дрожь!
Потому-то и дорог мне
круг тот огромный
ощущеньем сквозь вечность
протянутых рук,
ощущеньем, что жить
не могу по-другому,
что иначе рассыплется
верности круг!

Это и есть связь времён. Это смычка кругов-колец, это то место, где одно кольцо переходит в другое на следующем витке непрерывной цепи нашего развития. Это то, что передаётся нам. И мы протягиваем руки, и открываем сердца…

ВЛАДИМИР ПЛОТНИКОВ

по роману «МОСКОВИТ И ЯЗОВИТ»

Владимир Иванович Плотников, писатель, поэт, журналист, сценарист, родился 25 сентября 1963 года в городе Новотроицке Оренбургской области. Рос на Колыме — в посёлке гидростроителей Синегорье. В 1985 году окончил исторический факультет Куйбышевского госуниверситета.

Автор более десяти книг, в том числе: «Ты был первым» (2004), «Ночной кошмар с Николаем Сванидзе» (2005), «Степан Бердыш. Самарская хроника. 1585-1587 год» (2005), «Самарские тайны российского кино» (2016), «Московит и язовит» (2020).

Написал сценарии к документальным фильмам о Самаре, Новокуйбышевске, Сызрани, Тольятти.

Автор сценария к художественно-документальному фильму «Трасса судьбы» (2018) о стройке первого магистрального газопровода в Советском Союзе «Бугуруслан-Куйбышев», где сыграл одну из главных ролей.

Лауреат литературных премий: «Слово к народу», «Факел», имени Гарина-Михайловского, имени Эдуарда Кондратова и др.

1-ый том исторической эпопеи «Московит и язовит» удостоен премии журнала «Русское эхо» (2014).

Сотрудничал с газетами: «Советская Россия», «Трибуна», «Труд», «Аргументы и факты», «Солидарность», «Патриот», «Память», «Комсомольская правда», «Волжская заря», «Самарская газета», «Самарские известия», «Народная трибуна», «Время ИКС», работает главным редактором газеты «Единство».

Член Союза журналистов с 1997 года и Союза писателей России с 2008 года.

* * *

Русский-советский писатель, драматург и сценарист Вениамин Каверин писал: «Сила исторической прозы в том, что она нужна своему времени, связана с ним и является его отражением». Для русской исторической прозы до сих пор интересными остаются XVI-XVIII века. Отечественная литература и доныне осмысливает особенности правления Ивана Грозного и события эпохи Смутного времени («Юрий Милославский» Михаила Загоскина, «Козьма Минин», «Иван Грозный» Валентина Костылёва, «Борис Годунов» Юрия Фёдорова, «Летоисчисление от Иоанна» Анатолия Иванова, «Тайный год» Михаила Гиголашвили и другие).

Роман Владимира Плотникова «Московит и язовит», продолжая эту традицию, даёт нам ориентиры понимания в собственной истории и в истори других народов, окружающих нас и имеющих с нами общую историческую судьбу.

Главные герои романа — «лёгкий гончик» царя Ивана Грозного, посланный к папе римскому с предложением замирить Русь с Речью Посполитой с целью направить общие усилия на войну против Турецкой Порты, и ответный посланник папы римского в Московию иезуит Антонио Поссевино, который, пользуясь истощением России в войне с Польшей и под предлогом посредничества в переговорах русских с поляками, должен был обратить московских «схизматиков» в католическую веру.

Пролог от мальчика в чёрном

Начинается роман с «Пролога от мальчика в чёрном». В нём описаны последние дни Антонио Поссевино, который подводит итоги своей жизни и передаёт свой опыт лучшему своему ученику. Вопросы, затронутые в «Прологе», настолько глубоки и актуальны, что напомнили мне сцену в келье Чудова монастыря пушкинского «Бориса Годунова» в зеркальном отражении. Сцены отображаются, как в волшебном зеркале, оттеняя и дополняя друг друга. Что натолкнуло меня на эту мысль? Многое.

В Прологе — день, в келье Чудова монастыря — ночь, свечи.

Мальчик в чёрном и белое пятно Истомы Шевригина — негатив и позитив фотографии.

Троекратный повтор слова **«левое»**: **левая** рука отца Поссевино, его **левая** щека и **левый** глаз. А где правое? У Пушкина: **прав**да, **прав**ославие, **прав**ое дело, **прав**ая рука, по **праву** сторону. Контраст.

«Мутное пятнышко» в глазу Антонио Поссевино и «белое пятно» Истомы Шевригина. Противоположности, поставленные игрой истории друг против друга.

Две тетради перед лицом писца: одна — «в панцире видавшей виды кожи», другая в виде кипы «ещё не переплетённых листов». Написанная и только начатая. Прошлое и будущее.

Я не могу сказать, что сцены пролога мальчика в чёрном и кельи Чудова монастыря полностью симметричны, но смысловая симметрия налицо. Рассмотрим по порядку.

В «Прологе» пишет мальчик в чёрном, но под диктовку своего наставника-иезуита Антонио Поссевино, которому он принадлежит, согласно иезуитской заповеди, и физически, и духовно, как член его собственного тела, которое ёжится в самом углу, закутанное в складчатый плащ. Поэтому фактически пишет этот почти обездвиженный старик.

В келье Чудова монастыря пишет старец Пимен:

…А всё перед лампадой
Старик сидит да пишет — и дремотой,
Знать, во всю ночь он не смыкал очей.
Как я люблю его спокойный вид,
Когда, душой в минувшем погружённый,
Он летопись свою ведёт; и часто
Я угадать хотел, о чём он пишет?
Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Всё тот же вид смиренный, величавый.
Так точно дьяк, в приказах поседелый,
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.

Так думает послушник Пимена — Григорий Отрепьев, ещё не сделавший своего рокового шага, подталкиваемый жаром, страстью и нетерпеливостью молодости с одной стороны и неуёмной гордыней — с другой. Он пока ещё не проявлен в действии, только в потенции на добро и зло под покровом тайны будущего, как и мальчик в чёрном.

Как и тот, он сызмальства в монастыре. Больше мы о нём пока ничего не знаем. Его жизнь ещё не прожита, как и жизнь мальчика в чёрном.

Что мы знаем о Поссевино? *«Позади такая жизнь, а впереди пустота, заселить которую каждый надеется тем, чем полагается* ***в раю****…* ***В раю*** *ли?»* (зеркальное отражение). И при-

знаётся: *«Доживать свой век на этой благодатной земле не сладко. Солнышко уже не греет тело, много лет не знавшее усталости и покоя»*. Сам он может только слабенько шевелить ледяными пальцами левой руки и подслеповато щуриться *«из своего зимнего угла на земное лето»*. Ему *«зябко, скучно, страшно»*.

Пимен:
На старости я сызнова живу,
Минувшее проходит предо мною.
Давно ль оно неслось, событий полно,
Волнуяся, как море-окиян?
Теперь оно безмолвно и спокойно.

Почему же Поссевино так удручён и опустошён, а Пимен окрылён и воодушевлён?

Поссевино:

«Скоро конец. Остались лишь слова, которые нужно успеть произнести, чтобы их ***записали****. Правильно* ***записали»***. Что значит у Поссевино *«правильно записать»*? Он уточняет, говоря мальчику: *«Я вижу, тебе даётся не только красиво переписывать, но и складно писать, равно как опрятно писать и деликатно переписывать»*. Почему Поссевино дважды повторяет одни и те же слова, отмеченные курсивом: «*писать*» и «*переписывать*»? Разве не одно и то же: «красиво *переписывать*» и «деликатно *переписывать*», умея «*писать*» не только «опрятно», но и «складно»? Нет. Каждое слово в устах Поссевино имеет двойной смысл и двойное дно. Незаметно играя словами, как шулер, он подменяет правое на левое, а левое на правое, и немыслимое становится возможным.

Кроме того, повтор этих слов, так же как и троекратный повтор слов *«левый»*, *«точка»*, *«пятно-пятнышко»,* образуют кольцевую композицию абзацев Пролога, не только отражая друг друга, но и рисуя живописное подобие скольжения змеи, как графическое изображение движения мысли иезуита.

Он просто и ненавязчиво показывает своему ученику, как можно *«деликатно переписывать»* историю. Он обращает его внимание на три белых пятна своей рукописи, предложив вписать туда *«что-нибудь про погоду, печень и пейзаж»*. На голубом глазу добавив, что *«история пишется нами добросовестно и справедливо»*. Справедливость, с точки зрения иезуита, это то, что выгодно его ордену, а так как он не мыслит себя вне ордена, значит, **ему самому**. Незаметно объективность подменяется субъективностью.Так из истории, рассказан-

ной Поссевино, исчезает лёгкий гончик великого царя Ивана Грозного Истома Шевригин, который обвёл вокруг пальца этого многоопытного и хитрого иезуита.

Как дело обстоит у старца Пимена в келье Чудова монастыря?

Пимен:
Ещё одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем Господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдёт мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет.

Странно, почему пименское «перепишет» в отличие от иезуитского мы воспринимаем однозначно? Ведь слова-то одинаковы! Но с помощью интонации в них вложен разный смысл.

Пимен:
Подумай, сын, ты о ***царях великих.***
Кто выше их? Единый Бог. *Кто смеет*
Противу их? Никто. А что же? Часто
Златый венец тяжёл им становился:
Они его меняли на клобук.

Поэтому для Пимена невозможно исказить историю, подменив одну запись другой, как это делает Поссевино. В этом вся соль. Чем руководствуется Поссевино, что позволяет ему делать подмену? *«**Для членов Дружины** нет вещи опасней тщеславия. **Человек знает, чего он стоит, кто сильнее, чем он**. Поэтому не бойся. **Учитель** тебе доверяет и велит задавать вопросы».*

У Пимена над всем стоит Бог; у Поссевино над учеником стоит учитель, который имеет право вертеть им, как будто он является частью его собственного тела.

В результате — разная концепция летописи у Поссевино и Пимена. Поссевино строит историю под себя: *«Спроси любого, кто из европейцев более всех преуспел в Литве и Тартарии для обуздания жестокого Московита и торжества дела Христа Сладчайшего, чьим будет имя сиё?»*

И сам отвечает, называя **своё имя**: *«Брат Антонио»*, — предварительно добавив: *«Никогда не отдавай собеседнику того, что принадлежит Богу всемилостивому»*, — то есть действует якобы от Его Имени.

Пимен:

Да ведают потомки ***право****славных*
Земли родной минувшую судьбу,
Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро,
А за грехи, за тёмные деянья
Спасителя смиренно умоляют.

Другими словами, не своё имя он вписывает в историю, а добросовестно и скрупулёзно её описывает, чтобы потомки помнили великие деяния и молились за тёмные, дабы Господь простил. Ибо свою историю надо осмысливать, не просто перечисляя даты и события, а выделять главные, обобщая их и связывая единой концепцией в цельную картину.

Увидеть картину во всех её красках, рассмотреть на ней свет и тени, значит, оценить не только холст, на котором она написана, его загрунтовку, направление отдельных мазков и качество краски, затраченной на это, но, отойдя на несколько шагов, увидеть изображение целиком, а не по частям. Это невозможно сделать, когда часть картины заретуширована или сверху нарисована новая. Если Поссевино сеет семена истории, описанной Джорджем Оруэллом в романе «1984», плоды которой мы пожинаем по сей день, то Пимен несёт пушкинскую традицию отношения историка к истории, дающую нам основу и метод борьбы с такими сорняками.

Зеркальная композиция Пролога позволила автору создать мозаичную картину в каждом абзаце, элементы которой внешне постоянны, но нестабильны; тождественны внешне, но контрастны внутренне, а главное — противопоставлены, как свет и тьма. За каждым из них стоит иной подтекст, поскольку подразумевает иной вариант развития. Действительность может становиться мнимой на бумаге, но тогда фактически становится непредсказуемой для таких иллюзионистов, как Поссевино, обнуляя их кипучую деятельность и иссушая их; а объективность дарит силу внутреннего огня Пимена, от чьей свечи зажигается сердце настоящего историка. Этот литературный приём, мощный инструмент, позволивший автору создать спрессованное пространство текста и разоблачить иезуитскую технологию переворачивания картины мира,

иллюзия которой временна и поражает своего создателя. Каждая деталь Пролога, создавая зеркальную картину внутри себя и отражаясь от смутного видения кельи Чудова монастыря, даёт многомерную перспективу, где на заднем плане стоит то, что нельзя переиначить, как свет далёкой свечи, отражённой в наших душах. Белое пятно Истомы Шевригина нельзя удалить с тёмного покрывала времени, потому что его образ проявляется в контурах событий подобно тому, как на картине в контуре нарисованных лепестков, в узорах ветвей и листьев появляется человеческое лицо или фигура. Такой приём художники используют для создания скрытого изображения, эффект которого возникает, когда зритель видит картину целиком во всех подробностях. Она возникает неожиданно, из самой её глубины. Этим приёмом в совершенстве владеет и реальная история, меняя восприятие целиком, когда вроде бы ниоткуда всплывают новые факты. Это явление описывает Владимир Плотников в своём романе «Московит и язовит». Из собраний пожелтевших, ветхих листов «Статейного списка» и писем разных людей (гражданских лиц и государственных деятелей), давным-давно похороненных в архивах разных стран, возникают живые люди, которые выразились в этих документах и письмах. Это чудо творчества автора превращает факты истории в факты нашего сознания, формируя структуру понимания, в которой прошлое становится обозримым, ощутимым, близким и понятным, врастая в настоящее и освещая путь в будущее.

Былинные основы романа Владимира Плотникова «Московит и язовит»

Роман Плотникова — настоящая Вселенная, в которой несколько светил являются самодостаточными: Россия, Польша, Великое княжество Литовское, Швеция, Германия, Англия, Франция, Италия, Венеция, Турция, Крым. Являясь центрами силы, они взаимодействуют между собой, отличаясь не только географическим положением, природными условиями и государственным устройством, но и искусством, культурой и языком.

Нас интересует литературный язык. В первую очередь рассмотрим тот, который относится к русскому космосу. У Плотникова его истоки уходят в русский героический эпос — русские былины, в которых отражено античное прошлое нашей русской истории.

Известно, что Лев Толстой, окончив свою знаменитую эпопею «Война и мир», намеревался написать роман, героями которого были бы люди, одарённые характерами русских богатырей. В его архиве сохранился отрезок писчей бумаги, сложенной пополам — три страницы, исписанных карандашом. Это был черновик заметок, где Толстой отмечал характеры русских богатырей, которыми он думал наделить будущих героев, излагал события, связанные с тем или иным из них, а также адаптацию этих событий к современной ему исторической эпохе. К сожалению, работу он не завершил: захватили другие идеи. Но замысел, очевидно, остался витать в воздухе.

В романе Плотникова «Московит и язовит» не только язык, но изложенные события имеют ассоциации с былинами. Нельзя сказать, что весь роман основан на русских былинах. Нет! Его архитектура более сложная. В первую очередь мы рассмотрим её несущую конструкцию — русский сегмент.

По словам автора, завязка романа начинается в августе 1580-го: *«Судьба Руси на волоске. Обложенный врагами Иван Грозный, похоже, проигрывает Ливонскую войну. Народ обескровлен. Польский король клянётся «вбить кол» в грудь Московита и искоренить православную «схизму». Кто остановит его, дав мир и «роздых» стране? Может, папа римский! Ставки, как никогда, велики: принять помощь от Папы и с ней… католичество? Или…»*

Тяжкие думы Ивана Грозного понимает лишь одна чёрная ворона, которая заклинает, словно древний волхв: *«Карр! Карра!! Карраю! Горррри, Царь!!! Царрю — псаррня… На земле царрррствуй!!!»* Конечно, глупая ворона не ворон: но и за ней маячит шлейф былинного, вещего ворона, который пророчит беды и несчастья.

А стоит страна перед нашествием самого настоящего *«идолища великого да страшного»*, в данном случае — польского: *«Воинству своему канцлер загодя пошил платье и сбрую цвета ядрёной смолы. Сливаясь с грязью и землёй и потому невидимые в темноте, на грязно-жёлтых полях солнечного дня чёрные воины Замойского ползли зловещей тучей, которая по мере приближения превращалась в исполинское чудовище, грохочущее и лязгающее, как лава вулкана; в арьергарде отдельными «гусеницами» струились мрачные сотни». И далее: «…обоз имел придуманную канцлером трёхглавую автономность. То есть делился на три самостоятельные части, каждая была прикреплена к определённой колонне».* Чем не Змей-Горыныч? Эту-то

силищу и нужно было одолеть русским. Если учесть, что с севера налегали шведы, с юга — крымские татары, с юго-востока — ногайские мурзы; внутри волновались черемисы, на востоке — сибирские ханы, то задача была практически непосильной.

С ходу взяли Усвят и Велиж, окружили Великие Луки. У Ивана Грозного — кручина: «Если Великие Луки обречены, это отрежет значительные наши пограничные силы от столицы, развяжет неприятелю руки для беспрепятственных ударов по главным городам — Пскову, Новгороду, Твери, вплоть до забегов по самое Москву». Царь перебрал в уме воевод, управляющих обороной — не богатыри! — *«способны только сапоги лизать и собачиться. А чтоб договориться — да никогда!»* А рядом стоит город Торопец — *«в нём собрано сильное соединение князей Хилкова и Кобякова»*. Иван Грозный ждал от них помощи Лукам. Увы! *«Хилковский гарнизон обошёлся парой налётов, и то лишь с видом на провиант»*. Поэтому государь послал туда *«вразумителем, судьёй и полконачальником»* князя Ивана Воейкова.

Было ли это исключением на Руси? Такая же проблема была у былинного Владимира Красно Солнышко. Когда Киев-град осадило несметное войско царя Калина, он послал Илью Муромца просить помощи в белый шатёр к его крёстному отцу Самсону Самойловичу, который пировал там с двенадцатью богатырями. Они усадили Илью за богатый стол, но в помощи отказали:

А и не будем мы да и коней седлать,
и не будем мы садиться на добрыих коней,
не поедем мы во славно во чисто поле,
да и не будем мы стоять за веру, за отечество,
да не будем мы стоять за стольный Киев-град,
да не будем мы стоять за матушки божьи церкви,
да не будем мы беречь князя Владимира
и со той Апраксой-королевичной:
у него ведь есте много да князей-бояр,
кормит он и поит да и жалует,
ничего нам нет от князя Владимира» .

Причиной отказа богатырей было отсутствие царских почестей, без которых они с места не сдвинулись для защиты своего отечества. Эти междоусобицы отняли много сил и у царя Ивана Васильевича: *«Эх, каб не местничество, каб не местничество стоклятое, всю верхушку бы выполол. …Дак*

(«так» — уст.) *нет же, на все радости — бояры, что заноза, Руси заклятье, в горле кость»*. Для того и опричнину вводил, да не всех выполол — поросль пошла…

Эти царские переживания сродни с печалью Владимира Красно Солнышко:

Некому стоять теперь за веру, за отечество,
некому стоять за церкви ведь за Божии,
некому стоять-то ведь за Киев-град,
да ведь некому сберечь князя Владимира,
да и той Опраксы-королевишной.

Но у него оставались Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алёша Попович — каждый из них был «один в поле воин». Есть ли у Ивана Грозного подобные богатыри?

Царь замышляет отправить к Папе Римскому Григорию XIII лёгкого гончика с предложением замирить Русь с Польшей, чтобы направить совместные усилия против турецкой Порты. Для предварительного обсуждения кандидатуры на эту миссию он собирает своих доверенных лиц.

О чём же тужит Иван Грозный, ожидая их? Польский король Стефан Баторий прислал ему письмо, обличающее его во всех смертных грехах и с призывом решить вопросы в поединке, вместо того чтобы проливать кровь подданных. В конце письма Баторий вызвал Грозного на дуэль, добавив: *«Для чего ты не приехал к нам со своими войсками, для чего своих подданных не оборонял? И бедная курица перед ястребом и орлом птенцов своих крыльями прикрывает, а ты, орёл двуглавый (ибо такова твоя печать!), прячешься!»*

Иван Грозный всегда ходил в походы со своим войском, и Русь не знала поражений, когда он был во главе. Но в 1579 году царь заболел и сильно сдал, поэтому не мог принять вызов на дуэль и очень переживал по этому поводу. Рассмотрим авторскую речь в его диалоге с вороной: *«Царь Иван проредил клейкую от мёда бородку, погрозил облезлой костистым кулаком. Божья тварь не пошевельнулась»*. Сочетание *«облезлая»* ворона и *«божья тварь»* (низкого и высокого) показывает скрытый юмор ситуации и то, что могущественный царь ощущает своё бессилие.

Далее текст переходит к рассказчику: *«Глянул* (разг.) *на кисть, плюнул, до слёз обидно стало»*. Потом идёт внутренняя речь: *«Это ли кулак? Щёпоть (*устар.*) куриная… А теперь что: прах и срам. Проклятый Стёпка Батур* (Стефан Баторий — разг.) *помахаться* (разг.) *кличет* (звать — уст.). *А где*

тут? Пятой десятины не вымерил (метаф.), *уж сила в песок ушла* (метаф.). *И ведь когда успелось? За пару лет! Тут ещё свадьба на носу* (метаф.): *Машка Нагая, того гляди, остатние* (разг.) *соки на перинную брань отожмёт* (метаф.). *С дури* (простореч.) *на горе сосватал лебёдушку* (былин.) *сдобную, гадай теперь: потянешь ли? Руки-ноги толком не выпростать* (освободить — уст.) , *вертлюги* (суставы — уст.) *солью стянуло, ни кисть, ни палец распрямить. Чуть протянешь — боль и хряск. Смолоду дороден был, справен, теперь в глаголь* (буква «Г» — уст.) *выгнуло, не выше отрока»*.

Речь вроде бы жалобная, но тоску не навевает. Отчего? Разбавленная остроумными метафорами и едким подшучиванием над самим собой, она рисует натуру недюжинную, хоть и стреноженную болезнью и возрастом, но не сломленную, а одинокую: поделиться не с кем — одна ворона слушает.

Текст Плотникова — ёмкий, внутренне динамичный при внешней статичности, словно *«водокрут»* (авт.) в глубине спокойно текущей реки: на поверхности гладко, а внутри — буря. Как это получается? Автор зачастую пропускает слова, как в разговорной речи: *«Руки-ноги толком не выпростать, ни кисть, ни палец не распрямить. Чуть протянешь — боль и хряск»*. Эллипсис заставляет читателя искать пропущенное слово и домысливать описываемую картину. В нашем случае с помощью этого приёма писатель создаёт противоречие между энергичным желанием героя встать, распрямиться и — невозможностью его исполнения. Это похоже на жалобу Ильи Муромца:

«Не могу отворить ворот широких,
сиднем сижу целых тридцать лет,
не владею ни руками, ни ногами».

Словосочетание *«смолоду дороден был, справен»* тоже относится к былинному. Слово *«справный»* означает — «хороший», «добротный», «добрый», то есть царь раньше был былинным «дородным добрым молодцем». К моменту описания его рост от сутулости согнулся до 179 сантиметров, хотя смолоду был 185. Сам был атлетически сложен, с широкими плечами и тонкой талией. На лицо — красив: *«ладен, хоть икону пиши, густогрив, брови — коромыслом, нос греческий, очи — две ладьи, кожа мёдом сочилась»*. И могуч: *«А ведь смолоду не легче наковаленки был* (метаф.). *Помнёшь, бывало, лошадку, та и ножки вприсядку* (поговорка)». Чисто былинный молодец. А теперь: *«пряди свалялись* (разг.), *плешь так и пляшет* (каламбур), *уши*

провисли, ведьмак (уст.), *да и только»*. Или древний волхв? Но в вере был крепок: *«Русь да вера — вот его иконы!»* — за что и ненавидят его враги земли русской до сих пор.

Кто бы мог быть прототипом Ивана Грозного в былинах? Владимир Красно Солнышко. Скажете: Грозный — грозен был, а Владимир на пирах хлебом-солью потчевал? А вспомните, как этот хлебосольный хозяин на Илью Муромца осерчал и засадил его *«во погреба во глубокии»*. Илья пострадал незаслуженно. *«А у славнаго да князя у Владимира была дочь да одинакая, она видит: это дело есть немалое, а что посадил Владимир да князь до стольно-киевской Илью Муромца в тот погреб во холодныи…»* И умер бы там наш богатырь от голода и от холода, если бы та дева не снесла ему подушечки пуховые и не дала бы ему хлеба и воды. Только вражеское нашествие заставило Владимира через три года выпустить богатыря на волю. Да и с другими богатырями он не всегда ласково и справедливо обходился. На то и княжья воля…

Иван Грозный тоже гневался на своих воевод и бояр, но много раз и прощал, например, бывшего опричника Георга Штадена, который бежал из Москвы, предложил европейским дворам план покорения и уничтожения русских, покаялся, попросился вновь на московскую службу, и царь простил его.

Да и хлебосолен Иван Грозный был не хуже Владимира Красно Солнышко, например: *«Отпахнул шторку на дверке поставца* (шкафчик — уст.)… *Бельского поманил. — В этом романея* (итальянское виноградное вино — ист.), — *засмеялся сыто: — А ты вишнёвочки* (разг.) *товарищам плесни. Слугам верным, славным детушкам* (*былин*.). *Прошка волховал* (ист.). *Нет на свете слаще!*

Стольники было занекали (разг.): *как можно, царь, не того мы ж что ж? Но самодержец в одномижье* (авт.) *оборотился ласковым целовальником* (продавец вина — уст.): *как родных, час битый потчевал. Выставил в одно мание* (мановение — уст.): *«Брысь»*.

Чем не радушный хозяин? Но строгий: «Делу — время, потехе — час!»

Что тут из былинного? Былинная параллель: *«Слугам верным, славным детушкам»*. А также — *«оборотился»*: в былинах — *«ясным соколом»*, *«серым волком»*, *«ловким горностале́м»,* а наш — целовальником.

Какова была цель совета? Как и у князя Владимира:

Как было то ко князю ко Владимиру
князья-бояре собиралися,
собирались, низко кланялись,
становилися в победный круг,
Речи слушали княженецкие.
Молвил слово Володимир-князь;
князья-бояре вы мои верные,
а и головы у вас разумные,
изберите вы молодца промеж себя…

На думском совете решено было послать в Рим лёгким гончиком молодого *«паробка»* (*былин.*) из детей боярских Истому Леонтия Шевригина. Истома Шевригин силён и могуч, как Илья Муромец; из Рязани, как и Добрыня Никитич; Леонтьевич, как Алёша Попович. В Истоме Плотников воплотил черты главных богатырей русского эпоса. Он наделил его:

талантом-участью в Илью Муромца,
силой в Святогора да богатыря,
смелостью во смелого Алёшу во Поповича,
походкою щапливою (красивою — уст.*)*
во того Чурилу во Пленковича,
вежеством (учёностью — уст.*)*
в Добрыню во Никитича…
(былина «Добрыня и Алёша Попович»)

При всём своём отличии, как пишет Вадим Кожинов в «Русском героическом эпосе», *«они едины в том, что объединены одним чувством, одним стремлением: они не знают более высокого служения, чем служение своей Родине, за неё всегда готовы отдать свою жизнь».*

Надо сказать, что и в народном сознании герои часто соединялись в одно целое: между собою они крестовые братья, часто выступают вместе и выручают друг друга.

Добрыня воспитан (*«очеслив»*), образован, знает грамоту, воинское искусство, играет в шахматы и на лютне, ездит *«латынскою дорогой»* послом в зарубежные страны:

Ещё ездил Добрынюшка во всей земли,
ещё ездил Добрынюшка во все страны.
ещё ездил Добрынюшка за сине море.

Алёша Попович *«напуском смел»*, *«ухватчив»* и отличается красотой, хитростью и неистощимым юмором. Илья Муромец — могуч и храбр, опытен и зрел. Но основной его чертой является беззаветная, не знающая пределов любовь к Родине, которая подчиняет всё остальное. У него нет никакой личной

жизни вне служения Руси. Все эти черты богатырей мы видим в портрете и характеристике Истомы Шевригина.

Так же как и Добрыня, он рано потерял отца (погиб при штурме Вендена, когда Истоме было семнадцать лет) и его воспитанием и образованием занималась одна матушка, отдав в монастырь к старцу Олимпию. Единственное поместье, маленькую деревеньку Истомку в лесной глуши, герой получил за Венденское сражение, когда на себе пронёс пятисотфунтовую (225 кг.!) *«громобощу»* — пушку с часовым механизмом (былинные богатыри носили трёхсотфунтовые палицы). Хитростью проникнув в осаждённую крепость, он взорвал крепостную стену вместе с гарнизоном, что и предопределило исход сражения. Кроме того, ранее, вместе с отцом Истома выполнил опасное поручение Ивана Грозного, сопровождая московскую казну в Великий Новгород, чтобы сберечь её от осадившего Москву хана Девлет-Гирея. Всё это мы узнаём на ближней Думе от доверенных лиц царя: Щелкалова, Бельского и Годунова.

Андрей Щелкалов даёт будущему *«гончику»* краткую, деловую характеристику: *«В Приказе на все руки от скуки. Сам бумаги пишет, споро и грамотно, по разряду и по назначению. Кренделя не хуже златописца выводит. Мыслью борз. Наружно не огорчён. Цены такому нет на поприще посольском. Схватчив и горяч. Правда «в языках несведущ, но по ходу достигнет».*

Интересно сравнить эту характеристику со впечатлением германского императора Рудольфа II при встрече с русским гонцом: *«Лик-то ренессансный…И кажимая тучность шубы ничего не значила. Под пышными мехами намётанный глаз безошибочно угадывал античность форм. Искомая стать для Скопаса и Поликлета, лепи хоть Ромула, хоть Прометея, хоть Ахилла. Одухотворённый лик. Аристократ, бесспорно! О такой модели для Геракла не мечтает редкий автор. Вот бы кому попозировать Шпрангеру».*

В характеристике Андрея Щелкалова сочетается деловой стиль: «сам бумаги пишет, споро и грамотно, по разряду и по назначению». Разговорный: поговорка — *«на все руки от скуки», «кренделя выводит»* (пишет с узорной вязью-орнаментом), *«наружно не огорчён»* (метаф.), *«потом догонит»* — (научится — разг.). Словесный ряд с устаревшими словами: *«несведущ», «мыслью борз»* (скор, резв), *«схватчив»* (понятлив), *«златописец»* (мастер, который в рукописных книгах покры-

вает золотом заставки), фраза, образованная литературным языком: *«цены такому нет на поприще посольском»*, — в которой спрятана метафора: *«цены такому нет»*. Такое сочетание стилей показывает нам неформальный разговор в неофициальной обстановке, а не доклад чиновника начальнику; кроме того, свидетельствует, что с последним его связывают, если не дружеские, то достаточно близкие отношения. Доклад краток, но всеобъемлющ. Это говорит не только о незаурядном уме Андрея Щелкалова, но и о его аналитических способностях и психологическом чутье.

Во впечатлении Рудольфа II — практически всё — литературный язык, кроме слов *«лик»* (уст. *книжн.*) и *«кажимая»* (уст.), да и то они относятся к авторской речи. Мысли Рудольфа II — это мнение образованного, начитанного, европейски культурного человека, но, препарированная от разговорных слов, она близка к деловому стилю искусствоведа в художественной галерее. Толика восхищения по поводу *«античности форм и ренессансного лика»* визави пробивает брешь в его королевском панцире скуки и говорит о наметившейся заинтересованности русским послом. Далее он отмечает, что *«голос Шевригина был силён и благозвучен — разливистый в ковке булат. Речь выразительная, модулированная — с вкрадчивыми проминками и уместными подскоками»*. Вслед за этим он замечает *«живой ум и техническую память»* собеседника.

Новые эмоциональные нотки: *«силён и благозвучен»*, *«разливистый в ковке булат», «живой ум»* — показывают оттепель и доброжелательность, которые появились в отношении к Шевригину, а *«техническая память»* говорит об оценке его деловых способностей.

Можно сказать, что обе характеристики отмечают, что Истома умён, как Добрыня Никитич, и красив, как Алёша Попович. Следует добавить, что силён и могуч, как Илья Муромец.

Это подтверждает мнение людей, встретившихся с ним: *«русский овцебык»; «кирпичные шевригинские кулаки»; «каменные кулаки»; «мосластый пятипудень Истомы»*, если *«русский кулак достанет шею, то это будет равнозначно её встрече с пущенным жерновом»*. Это же подтверждают его многочисленные схватки с врагами.

Например, в драке с преобладающим противником в мюнхенской пивной посланник ловко обезоружил тучного поляка Маджича, давно идущего за ним по следу и чинившего коз-

ни. Подняв поляка над головой, Истома хватил им о стену плашмя (*«взял за шкирку и за пояс и проломил башкой ставни»*). В руке дальнего всадника что-то блеснуло. Вспышка прорезала темноту. Шевригин бросился вперёд, в сложном сальто пролетел пол-улицы и с немыслимой прытью помчался к всаднику. Конь вздыбился, едва не уронив ездока. Чудом удержавшись, тот вонзил шпоры и был таков.

То есть Истома имеет такую силу, что может легко поднять тучного человека над головой и ударить им о стену. Несмотря на свои достаточно солидные пропорции, он обладает гимнастической гибкостью (в сложном сальто перелетает пол-улицы), знает боевые приёмы и так стремителен и грозен, что его пугается даже лошадь.

Его силу и мощь подтверждает римская история с железным хомутом на шее гонфалоньера — герцога Сорского. Когда за приватным ужином герцог сказал Шевригину: *«Я слышал, московиты крепко обнимают не только сестёр, но и братьев. А мы, итальянцы, делаем это не-э-эжно»*, — и попытался обнять его, гонец *«степенно прошагал к камину, где изучающе и промедлительно взялся за прут. Чуть потомив, он вернулся, вывел забавный чмок, а в следующий миг кочерга обвязала шею Бонкомпаньи… Под вздувшимся зобом с тихим скрежетом скрестились концы»*.

Здесь автор принимает позицию стороннего наблюдателя, отстраняясь от своих героев и предлагая читателю пережить самому всю гамму ощущений от происходящего. Он никак не отыгрывает эмоциональное состояние своих героев, хладнокровно описывая их действия и жесты. Сначала действие замедлено вплоть до стоп-кадра: *«степенно прошагал к камину, промедлительно взялся за прут, потомив, вернулся»*. Напряжение постепенно возрастает. Затем *«вывел забавный чмок, и — кочерга обвязала шею»* — кульминация.

Ни слова. В тишине с лица Сорского *«…густо сыпались белила. Ящерки пота пропахивали пудру, та шелушилась «чешуёй»*. Действие кончилось, осталась картина, где герои неподвижны, как две скульптуры, но в игру вступают краски, которые осыпаются с одной из них: белила, *«ящерки пота»* и чешуя пудры. Эти характерные детали показывают момент обнажения змеиной сущности герцога Сорского (аналогия — «Добрыня Никитич и Змей»).

И, наконец, появляется мимика: *«В тон изгибающейся стали, улыбка герцога тихо дохла и… оживала на каменном лике*

гонца». Мгновенная трата энергии у Сорского — *«улыбка тихо дохла»*, исчезая, как змея (извивающаяся сталь), и параллельно *«оживала на каменном лике гонца»* (как на древнегреческой статуе). Анимация впечатляющая! Тем более, что: *«напряжённо улыбающийся Истома уже разводил «хомут»*. Свидетелями его усилия *«срывались капли с подрагивающих бровей. Разгиб давался едва-едва»*. И, наконец, развязка: *«дуга отлетела к камину. Со звяком надкололся мрамор. Взметнулась тучкою зола»*.

Силу, с которой отлетела кочерга, показывает надколотый ею мрамор. Маленькая деталь *«со звяком»* красноречиво оживляет немой мрамор, как бы тщетно взывая о помощи, и, треснутый, он покрывается мимическими морщинами придушенного крика.

«Мы вот так, — радушно оскалились русские зубы, — нежней никак», — эта тихая фраза впечатляет больше многочисленных угроз. Метаморфоза улыбок — удивительна — от маски смерти к улыбке статуи и оскалу русских зубов.

Авторский оксюморон: *«радушно оскалились русские зубы»* — говорит о моментальной готовности русского богатыря сменить гнев на милость (характерная русская черта, кстати!).

Следует отдать должное тому, как быстро герцог Сорский это почувствовал и пришёл в себя: *«Милый мой дружок, мне так жалко, что мой дивный шейный бант так испортился»*.

Истома хмыкнул, нагнулся. И искорёженный прут «*превратился в овал с ажурным узелком»*, который остался герцогу на память об этой встрече. С кочергой тоже случилась метаморфоза: из домашней утвари она стала петлёю на шее, а затем — шейным бантом с ажурным узелком. Так Истома превратил неприятный инцидент в дипломатическую шутку.

Далее в пражской пивной, вербуя ландскнехта Каспара в царские осведомители, говорит ему: *«Ты вот чего: прознай, что надобно, — гонец тронул кружкой грудь, — а мы найдём и наградим. Но — без изъяна и обмана чтоб! За ложь же, — Шевригин* ***поднял вилку и между рожек трижды пальцем-указком провернул стволок. Блямц — бронзовый закрутыш упал у плошки гостя»***. Каспар попробовал развернуть вилку обратно, но у него ничего не получилось. Он был так потрясён, что согласился на предложение (тем более что посулили хорошую награду!).

Это напоминает историю с ещё одним русским богатырём —царём Александром III. Поговаривали, что в образе

Ильи Муромца на своём знаменитом полотне «Богатыри» художник Виктор Васнецов изобразил именно его. Лица разные, но комплекция очень похожа.

Однажды на приёме в Зимнем дворце с послом Австро-Венгрии зашла речь о балканском кризисе. Посол очень горячился и дерзко заявил, что Россия не оставляет его стране выбора и, возможно, уже на днях будет принято решение о мобилизации двух-трёх корпусов и их выдвижении к границам.

Государь в ответ, молча и невозмутимо, **взял в руки вилку, без видимых усилий согнул её в узел и бросил на стол перед послом**, добавив: *«Вот что я сделаю с вашими корпусами»*.

Да, русские богатыри не любят длинных рассуждений — их объяснение чаще бывает нагляднее и доходчивее слов. А как это показано в былинах?

Былина «Алёша Попович и Тугарин»:

Да уж тут-то Тугарину за беду пришло,
за великую досаду показалося,
Алёшу ***стрелил он вилочкой серебряной****.*
Да на ту на пору Алёшенька ухватчив был,
да ухватил-то он вилочку серебряну*.*

Чтобы победить более сильного противника, Алёша применяет хитрость. Он говорит, что за плечами у Змея якобы стоит полк, а когда тот оглядывается, отрубает ему голову. Но о хитрости Истомы позднее.

Впервые с ним мы встречаемся в его деревне Истомке, где он восстанавливается после ранения под Венденом, делая ежедневные пробежки до речки Ухтомки и занимаясь оздоровительной гимнастикой по методу старца Олимпия:

У Добрынюшки двор был неогромистый,
Ай подворьице-то было необширное…(былин.)

Там и застаёт его весть о призвании в Москву на новое дело. Он испрашивает благословение у матери (как и все богатыри), прощается с наречённой невестой — *«красной девицей Малашей»* (чисто былина), и выезжает «в путь-дорогу» (*былин.*).

Он, как былинный богатырь, останавливается на перепутье трёх дорог, где расположен кабак «Распутная белка», знатно перекусывает и нарывается на провокацию разбойников: Савва Покляп, Пронька Шелепуга и человек с присвистом заманили его в ловушку. Клички знатные: Покляп (в былине — «у той у берёзы у покляпыя», то есть — «наклонной, горбатой»). Шелепуга (былин.) — плеть со свинцовы-

ми наконечниками (кстати, Пронька Шелепуга и ходил всё время с плетью, начинённой дробными свинцовыми оплётышами). Человек с присвистом — Соловей-разбойник — один из завсегдатаев разбойничьего притона, от свиста которого закладывало уши у всех его обитателей, как и от свиста его былинного прототипа.

Неизвестно, как выбрался бы Истома из этой переделки, если бы не встретил *«двух плечистых молодцов в чёрных подрясниках»*, поющих духовные стихи (по-былинному, двух калик-перехожих), оказавшихся олимпиевыми учениками: Степаном Тихуном и Поликарпом Молчуном, вместе с которыми они разметали всю разбойничью братию, подобно трём богатырям:

По праву руку махнут — лежат улицей,
во леву повернут — переулками.

Потом отправились к старцу Олимпию испросить благословения.

Во дворе обители автор загадывает читателям загадки, описав нескольких людей: *«Первый козу вёл-вёл и за оградку увёл, второй дрова таскал, то явится, то пропадёт. Один лишь не пропадал — всё топорничал»*. Из атмосферы реальности мы попадаем в былину (хитромудрые загадки загадывает Маринка в «Глебе Володьевиче»), где обыденные вещи приобретают чудесный характер. Кроме того, авторский юмор погружает нас в атмосферу игры и позволяет героям и читателю расслабиться после энергичной стычки с разбойниками.

Далее характеристика русского монастыря: *«сам пахарь, сам знахарь, сам сторож, сам келарь, сам стряпчий, сам воин»* — в форме загадки отражает его самостоятельность, ценность и уникальность, как твердыни русского духа, ковавшего его на протяжении многих веков. Монах благословляет своих бывших учеников и просит взять «братьев» с собой в столицу, ибо им *«ночами бранные забавы видятся: Георгий Победоносец, Дмитрий Солунский, Илейка Муромец, Васка Буслаич»* (сплошь — богатыри!). Олимпий говорит, что Молчок и Тихун в науках превзошли Истому: *«Пишут чисто, числа слагают, законы чтут и веру в обиду не дадут! Бери, не заплачешь. Не возьмёшь — наплачешься»*. За шуткой-прибауткой стоит высокая оценка их качеств и потенциала. Впоследствии они становятся верными помощниками Истомы: *«Гонцу пришлись по вкусу усвоистость* (авт. форма от глагола «усваивать»— былинное словообразование) *и любознательность парней, их*

расторопность и сноровка. Не в пример ему, «братья всё хватали слёту, с первого дня уже зная, как у них (за границей) *«покушать, попить, переночевать»*, да и к чужим языкам были восприимчивы.

На двоих им было 45 лет. Несмотря на то, что Истоме Шевригину в романе 28 лет, они вскоре стали называть его *«батей»*.

В столице Истома получает задание и попадает на пир к Ивану Грозному: *«Царь с возвышенного места смотрит на парубка, парубок смотрит на царя…Замедляя шаг, не пряча глаз, опустился на колени и лишь потом склонил голову. После третьего указа голова оторвалась от пола… Иван мизинцем повёл: подь-ко* (разг.). *Шевригин приблизился. — Встань, Истома! — молвил* (былин.) *Иван Васильевич так тихо, что услышал самый дальний застольник* (авт.*слово + оксюморон*). *Царь протянул руку, Шевригин припал губами».*

В вышеприведённом отрывке интересно то, что автор делает акцент на мимику и жесты героев, употребляя сначала практически одни глаголы: царь смотрит, парубок смотрит, опустился на колени, склонил голову, после третьего указа (жест) голова оторвалась от пола… Иван мизинцем повёл: подь-ко (жест), Шевригин приблизился. Здесь — только движения, жесты и взгляды, полные глубокого значения и смысла. Немое взаимопонимание и мысленное общение, как мы бы сейчас сказали — до телепатии. Лишь после слов: *«Встань, Истома!»* — протянул руку, Шевригин припал губами. Автор сжимает ситуацию до предела, а затем концентрирует её напряжение во внутреннее ощущение героя: *«Он не замечал ни старости лица, ни серости кожи. Перед ним был Отец Земли, за которого теперь хоть в пекло». «Отец Земли»* — прекрасно найденный образ, становится мощным центром, двигателем, вокруг которого разворачиваются действия.

Далее *«Иван поманил кравчего* (стольник, подающий еду и напитки — уст.), *что-то шепнул. Тот зычно* (громко — уст.) *воспроизвёл: «Сыну боярскому Шевригину Леонтью жаловано* (уст.) *место на третьей скамье. У Истомы горели уши, а в них хрустел и перекатывался жар* (метаф.). *По счастью, нашлось, кому указать и провести. Он, убей Бог, не вспомнил после, с кем сидел, но то, что «гуси» немелкого полёта* (метаф.), — *сомневаться не приходилось. Рязанский и тут не смешался* (метаф.+ разг.) — *стать позволяла, а вызову* (разг.) *сызмала* (разг.) *не боялся. Ел и пил не чуя* (метаф.), *а потому не много* (богатыри едят в меру). *Лишь временами от кравчего доносило: — Арсений-ста*

(уст. обращение — сокращ. «старый»), *великий государь жалует тебя чашей!.. —Дмитрий-ста выпил чашу государеву и государю челом бьёт! — Шевригин вздрогнул от «шила» в локоть (*метаф.*):— Леонтий-су* (уст. обращение — сокращ. «сударь»), *великий государь жалует тебя чаркой. — Чарка была невелика. Но Истома принял её в две руки и осушил (уважил!). Потом уже догнал* (метаф.), *сколь крепка бесовка* (метаф.), *—Леонтий-су выпил чарку государеву и государю челом бьёт! — После этого пришлось закусить по правде»*. Чем не Владимиров пир?

А и приходит он во гридню во столовую,
а глаза-то он крестит по-писаному,
а и поклон-то он ведёт да по-учёному,
на все стороны Добрыня поклоняется,
а и князю со княгинею в особину,
а и проводили-то Добрыню во большо место,
а за тыи за эти столы дубовые,
а за тыи лиества за сахарные,
а за тыи ли за питья за медвяные.
Наливали ему чару зелена вина.

После пира у Ивана Грозного Истома летел, как на крыльях.

А навстречу: *«Двое, ростом в избу, плечи в дверь. В руках? Протазаны* (холодное оружие — уст.). *Да нет же — посох»*. Здесь — гипербола, которая часто применяется в былинах:

У калики костыль — дорог рыбий зуб,
дорог рыбий зуб да в девяносто пуд.

И облегчённо вздохнул: *«Рязанские морды, кулаками твёрды!»* (поговорка — *ряз.*). Это были Тихун и Молчок. Он представил их в Посольском приказе Василию Щелкалову, который назначил парубков в посольскую миссию к папе римскому, взяв с них присягу с крестоцелованием, от себя добавив: *«Не будьте, други, беспригодны начальнику вашему, во всём его слушайтесь без прекословия, с угаданием* (формы от «прекословить» и «угадать»— былинное словообразование) *наперёд* (разг.) *мыслей его. Ведите себя не бросливо* (опрометчиво — уст.), *а с передней думкою* (метаф.). *Держите в сердце пользу отечеству, но помните: искусов и соблазнов за путь долгий много разыщется. Блюдите ж честь, достоинство и строгость русскую и в брани* (былин. — уст.), *и в брашне* (былин.— пир), *и в брачине* (былин. — свадьба). *—Умом перед Европой не бахвальтесь* (былин. разг.), *а вот «Андрона подпустить»* (прикидываться простачком — *ряз.*) *иной раз в самую пору. Пусть за бревно держат* (метаф.), *да, не обманув, сами обма-*

нутся. И помните: всякое ваше пятнышко — христианскому царю поруха (уст.)». Это — одновременно и отеческое напутствие старшего младшим, и деловая инструкция начальника подчинённым, которые входят в душу и память сильнее, чем канцелярский слог!

Толмачом Истома взял своего давнего попутчика в ратных делах немца Вильгельма Поплера, который знал Европу, как свою подошву, *«уходивши пять пар сапог железных, три износивши панциря и изломавши сабель семь»* (сказочная метафора долгого и трудного пути и надёжного опыта).

Посольство было немногочисленное и тайное, так как не должно было привлекать внимание врагов (Русь была обложена со всех сторон, и дипломатов туда и сюда задерживали польские и шведские агенты), поэтому до Германии ехали инкогнито, переодетые в немецкое платье. Надо сказать, что богатыри тоже часто переодеваются: в былине «Илья Муромец и Идолище» Илья переодевается в платье странника-пилигрима, чтобы победить врага, который не узнал богатыря в таком обличье. В былине «Добрыня Никитич и Алёша Попович» Добрыня переодевается в *«платье скоморошеское»*, чтобы его не узнали гости на свадьбе добрыниной жены и Алёши Поповича.

Вернёмся к посольской миссии. По причине противодействия Польши и Литвы прямой путь был заказан, поэтому Истома, Тихун, Молчок и Поплер, двадцать стрельцов (стрельцы сопровождали только до границы) да рыдван (ист.— «большая карета») с сундуками поминков (уст. — «подарки») поехали в Рим кружным путём через Ливонию, Данию и Германию.

Доехали до Пернова (Пярну), где Истома увидел в первый раз море: *«Вдоль небосклона — росная, дрожкая объярь* (ист. — дорогой персидский шёлк ручной выделки с поперечными рубчиками и струйчато-волнистым отливом).

…Море! Истома решил искупаться. Один раз сплавал шагов за двести: «Вода простудилась (обновление значения путём использования многозначного смысла слова), *но ему, свычному* (разг.) *к речным полыньям, в самый раз. Снова влез в воду, нырнул и пошёл-пошёл саженками. Долго… пока острый взгляд не уловил… Что? Замедлил ход. Брызги улеглись, глаза беспокойно вросли в окоём. Ага, у острова Кыхну чернеет точка. И не стоит: быстро набухая, она несётся к нему. Грудь оледенела, как будто наглотался октябрьской водицы…*

Уйдя под воду, вывернул назад. После длинного нырка погрёб к берегу, со всех сил. Когда оглянулся, точка вымахала в галку. Ещё оглянулся, галка вымахала в чарку с веткой. Судно с парусами. В две мачты! Много парусов, и все чёрные. А на чёрном флаге лупятся (разг. — смотрят) две кружки. *Белые, как зайцы. Вот вы какие, каперы шведские!»*

Здесь напрашивается ассоциация с купанием Добрыни Никитича во Пучай-реке (от «пучина») из былины «Добрыня Никитич и Змей»:

Начал тут Добрыня во Пучай-реки купатися.
а не тёмные ли темени затемнели,
а не чёрныя тут облаци попадали,
а летит ко Добрынюшке люта змея,
а лютая да змея да печёрския.
Увидал Добрыня поганую змею,
через первую струю да нырком пронырнул,
через другую струю да он повынырнул…

Плотников мастерски показывает стремительное приближение чего-то страшного и непонятного: чёрная точка, галка (видимо, «V»), затем чарка с веткой, затем на глазах вырастает корабль с чёрными парусами. Здесь автор применяет приём представления от неизвестного к известному, передавая картину в движении. А две кру́жки (или змеевидные кружки́?!) на флаге рисуют картину, которая от волнения расплывается в глазах героя. Что за страсть такая? Тут можно вообразить что угодно. Чёрный цвет и нырки под воду параллельны с былиной.

Далее у Плотникова: *«Вылетая из воды и влетая в штаны, он уже мог разглядеть светлые точки над тёмным бортом: лица. В штаны, однако, не влетел»*. Если в былине Добрыня не смог одеться, потому что его

млад-то слуга да был он торопок,
а угнал-то у Добрынюшки добра коня,
а увёз-то у Добрынюшки он тугой лук,
а увёз-то у Добрынюшки саблю вострую,
а увёз копьё да долгомерное,
а увёз-то он палицу военную,
стольки оставил одну шляпоньку,
одну шляпоньку оставил земли греческой…

то Истоме *«путь к платью отрезал чёрный пёс, дюжий* (уст. — крепкий, сильный), *поджарый, неистовый. Склонив клыкастую морду с запёкшейся пенкой, он невесело скалился. Глаза —*

бегучие, мутные и тупые. А человек гол и безоружен. Ни палки под рукой, ни булыжника под пяткой. Мелкая безобидная галька на плоских аршинных камнях. Кулаки сжались, правая пятка изготовилась саданутъ (простореч.) *под рёбра, чтобы дыхалку* (разг.) *перепахать. Одновременно кулак должен точно угадать в теменной раздвой — как кувалдой по горшку. Но опять же никакой поруки, что не тяпнет* (простореч.). *При таких клыках — прощай, и мышца, и сухая жила. А то как бешеный?!* (риторич. вопрос). *Тогда и без укуса: всего капля слюны — и поминай, как звали. Спасения не будет, и царской миссии — могила. Неужто так глупо, так нелепо? Из-за детского баловства — скупнуться* (разг.) *приспичило* (простореч.) — *подвёл царя-батюшку, а с ним и матушку Русь…»*

Внутри абзаца чередуются разные планы изображения — человека, пса и окружающего мира. Перечисление действий персонажа в форме парцелляции разбивается описанием внешней среды и мгновенной оценкой ситуации героем. Появляется внутренняя речь, и мы видим картину глазами героя: кажется, взгляд моментально переходит с пейзажа на пса и обратно. Неожиданно читатель соединяется с героем и видит происходящее его глазами, становясь действующим лицом — одним целым с героем. Это усиливает напряжение и драматизм ситуации.

Вкрапление разговорных слов, просторечия, умолчания; предложения без сказуемого — показывают взволнованность героя, опасение, что провалит миссию и — молниеносную оценку ситуации.

Затем речь незаметно, без перехода, переходит к автору: *«Не глядя в глаза, он не отрывался от пёсьих лап. И вдруг, против воли, выгнулся сам, присел, оскалился и низко-низко зарычал. Пёс лениво заворчал в ответ, но как-то глухо, нерешительно-сомлённо… И зверь не выдержал, глазами растерянно рыск-рыск, потом попятился, потом лениво подался влево и потрусил»*. Неожиданное разрешение ситуации. Противостояние внешне ничем не выделяется, одни глаголы: выгнулся, присел, оскалился и низко-низко зарычал. Но главное слово тут: *«против воли»*. Значит, это было спонтанно: инстинктивно Истома перешёл на общение со зверем на равных, а зверь — понял и подчинился.

Былины *«собакой»* называют Калина-царя, с которым бьётся Илья Муромец; в другой былине *«чудище пёс-Полканище»* дублирует Идолище Поганое: *«в Киеви людей поедает, по-туриному жвачку жуёт»*. Илья Муромец, обменявшись одеждой с каликой, является в Киев, застаёт Полкана за едой

и, посмеявшись над его обжорством, раскалывает надвое (Истома по аналогии тоже сначала хочет ударить в теменной раздвой, но решает проблему иначе). По другой версии, Илья Муромец побеждает пёсьеголовьго великана-Полкана, который становится его верным другом и служит кормчим на Соколе-корабле, которым русский богатырь командует.

Истома превозмог злобного пса своей внутренней силой. Зверь сдался ему как равному, но более сильному и умному противнику. Отошёл и *«шагов с десяти оборотился — исподлобья, капая пенкой. Истома метнулся к одежде и наперво* (разг.) *выхватил нож. Собака семенила вдоль берега, вдруг, в ужасе брызнув ушами* (метаф.), *присела»*.

Истома *«повернулся к морю. Впродоль* (разг.) *чёрного борта — ближе, гораздо ближе к берегу — резнула огневая сабля* (метаф.). *На каплю опоздав, рявкнул* (простореч.) *гром… В миг залпа Истома рухнул, как клевер под серпом* (сравн.). *Надевая шапку, провалил ноготь в свежую дыру — тёплый, тлеющий нитками, палёный след. Пуля! Били прицельно»*. Вот и шляпа ему пригодилась, так же как и Добрыне шляпа земли греческой. Но Добрыня ударил змея этой шляпой и победил, а Истоме время ещё не пришло. По-моему, на этом месте он практически пережил смерть и своё второе рождение. Из былины «Рождение Добрыни Никитича» известно, что его рождение свидетельствовал Скимен-зверь:

Наперёд-то выбегает лютый Скимен-зверь,
как на Скимене-то шёрсточка буланая,
не буланая-то шёрсточка булатная.
У того у Скимена рыло, как востро копьё,
у того-то у Скимена уши — калены стрелы.
Прибегает лютой Скимен ко Днепру-реке:
становился он, ***собака****, на задние лапы,*
*зашипел-то он, вор-****собака****, по-змеиному,*
*засвистал-то он, вор-****собака****, по-соловьему,*
*заревел-то он, вор-****собака****, по-звериному.*
От того было рёву от звериного
быстрый Днепр-река сколыбалася,
со песком вода возмутилася,
крупны каменья по дну катятся,
мелки камни по верху несёт.
Как заслышал Скимен-зверь невзгодушку:
уж как на небе родился светел месяц,
так на земле народился могуч богатырь.

Былинное свидетельство, что ни говори! Истома же народился для выполнения своей миссии. Тем более что далее Шевригин переходит границу русского царства и иноземного тридесятого государства.

Об этом говорит встреча Шевригина с кораблём, название которого «Кербер» — пёс Цербер, как известно, был свирепым и бдительным стражем Аида, входа в царство мёртвых из царства живых. Этот знак означает, что Истома вступает на трудную дорогу испытаний в чужеземной стороне.

Здесь «Кербер»-Цербер с норвежским капитаном Мартином Дитрихсом, лицо которого *«внушало некую угрозу»*, выступает не в роли мифического чудища, а в роли лодки с проводником Хароном через реку Стикс. Дитрихс удовлетворяет *«допытчивость»* (интерес — уст.) Истомы и его помощников к морскому делу: объясняет назначение корабельных устройств, навигационной карты, судовых приборов, скрытых военных орудий и почему на корабле главное достояние — пресная вода. Интересно сравнить корабль и его капитана с былинным кораблём «Соколом», который ходил по синему морю в достопамятные времена и кормчим на нём служил богатырь Полкан с пёсьей головой:

Хорошо Сокол-корабль изукрашен был:
нос, корма — по-звериному,
а бока зведены по-змеиному,
да ещё было на Соколе-корабле:
ещё вместо очей было вставлено
два камня, два яхонта,
ещё вместо бровей было повешено
два соболя, два борзыих;
ещё вместо очей было повешено
две куницы мамурские.
Ещё были на Соколе на корабле
три монастыря, три почестные;
три торговища немецкие,
ещё три кабака государевых,
три люди незнаемых,
промежду собой языка не ведали…

(Былина «Илья Муромец на Соколе-корабле»)

«Кербер», как и «Сокол», занимался торговлей, и капитан поделился с Истомой её секретами. Он просветил Шевригина в судовой бухгалтерии, работе на счётах, судовом дневнике и европейском письме, датской властной структуре и связях с

ней (к кому лучше обратиться за продлением проезжей грамоты). По пути снова встретилось пиратское судно с двумя кружками на флаге, и «Кербер» показал своё военное могущество с помощью русских пушек (оказалось, что отец Мартина Дитрихса служил Ивану Грозному, пока его не схватил и не посадил в тюрьму датский король Фредерик II).

На прощанье капитан подарил Истоме книжку в котиковом переплёте. До этого Шевригин вёл статейный список — отчёт Государю и Посольскому приказу о своей миссии, который сохранился до настоящего времени как исторический документ, опубликованный в огромном собрании дипломатических документов ещё в XIX веке.

Любопытна такая деталь: Шевригин писал там не столбцом, как было принято тогда в России, а по-европейски — справа-налево и на пронумерованных страницах. Очевидно, он оценил удобство европейской манеры письма и перенял её. Если учесть, что в России так стали писать только сто лет спустя, при Петре I, то это было новаторством.

«В заветную же книжку, Дитрихсом дарёную, записывал подробно, исповедно переживательное — для посольских отчётов негодное». Её герой назвал нестатейным подневником (чистый вымысел автора). И, если статейный список был написан реальным Шевригинским чётким деловым слогом, то текст подневника, стилизованный под XVI век, полон личных откровений и народной этимологии.

В этом подневнике Истома с восторгом описывает чернильницу, шарик которой *«при близком знакомстве оказался крошечным земным чревом с проступающим сухоземьем — «материками» и водами — «окиянами»*, а также тонкими нитками понятных одним мореходам дольных и поперечных резов-*«курдинатов»* (координат) — где *«пара Лели»* и *«мир Дианы»* (параллели-меридианы) — одни из многочисленных интерпретаций Истомы (Истома первый раз слышит некоторые слова и называет их по-своему, как и древний певец «очами-бровями» называет незнакомые ему предметы, а «кабаками-монастырями-торжищем» — неизвестные ему помещения на «Соколе»). Подобная народная этимология часто встречается в былинах (Индейское царство вместо Иудейского, Казаренин вместо Хазарянин).

Этот интересный авторский приём (введение подневника) стал дополнением и расшифровкой к статейному списку, удобной базой для забавных и метафорических ассоциаций

Шевригина по поводу непонятных ему иноземных слов, а также правдоподобных сюжетных фантазий…

Шевригин подарил Дитрихсу на память «ездовую русскую одежду прочного сукна», а тот ему — «свой морской двубортный немокнущий сюртук и широкую шляпу», которые потом пришлись ему как нельзя кстати.

В Дании, не застав на месте короля Фредерика, который был в рабочих разъездах, Истома заглянул в обсерваторию к датскому астроному, алхимику и астрологу Тихо Браге. Позднее сведения пригодились при встрече германским императором-мистиком Рудольфом II.

Получив наконец проезжую грамоту, русская миссия поехала далее. Переход из Дании в Германию был тяжёлым и полным опасностей: пришлось бежать из засады, устроенной в гостинице «Наркисс», и тащить на себе весь багаж, который до этого вёз рыдван (богатырская сила!).

Ожидая экипаж, чтобы продолжить путь, усталые беглецы остановились на поляне: *«кусты раздвинулись, страшно и огромно на них вылезла лошадиная морда, во влажных глазах плакали два утлых месяца.*

— Поздорову ли живёшь? — икнул Молчок, отвешивая поклон.

— Однова живём! — лошадиная морда поклонилась, мотнулась к земле. — Братцы, родненькие, уж не чаял я…

Теперь заикали все. Тихий, непотребный ужас, предательски скворча в паху, морозил кровь. Морда беспокойно стригла ушами, потом вдруг чихнула и обернулась шапчонкой — крохотной, кудлатой, но гораздо выше лошадиной. Народ, как был, так и пошатнулся на соломенных ногах. По счастью, мужичонка догадался спрыгнуть и появился весь — неказист и остролиц, но сразу видно, что шустёр. Тут и лошадиная голова вернулась — из густой и высокой травы».

Интересно, что в былине «Илья Муромец, Ермак и Калин-царь» у богатыря есть *«добрый конь да богатырский»*, который *«испровещился языком человеческим: «Ай же, славный богатырь святорусский!»* Этот конь подсказывает богатырю, как будет идти бой с Калиным-царём, какие опасности его поджидают и в чём он может помочь ему, а в чём не сможет.

Владимир Плотников юмористически обыгрывает эту сценку, снимая напряжение от побега. Юмор ситуации состоит в том, что беглецы испугались «говорящей лошади», которая неожиданно появилась из кустов, скрывших её вла-

дельца, не сдержавшего радостный возглас. Из-за того, что лошадиная морда опустилась к траве, она чудесным образом обернулась *«кудлатой шапчонкой»*, так как путники не заметили за ней лица наездника (видимо, маленького роста), шапка которого оказалась якобы надетой на голову лошади. Ситуация разъяснилась, когда мужичонка соскочил наземь, отделившись от своего скакуна.

Сколько я потратила слов, потеряв некстати весь юмор (ничего не поделаешь, надо же узнать, откуда он взялся!), чтобы описать ситуацию, на которую у Плотникова ушло всего несколько строк. Автор достигает этого при помощи оптической иллюзии за счёт смещении экспозиции картины в глазах зрителей и наложения одной картины на другую. Причём сделал это без метафор и сравнений, практически используя одни существительные и глаголы : *«кусты раздвинулись»*, *«вылезла лошадиная морда», «стригла ушами», «поклонилась, мотнулась к земле», «чихнула» и «обернулась кудлатой шапчонкой»*. Этот приём называется «безóбразная образность». Ёмко, динамично и в то же время — чудесно и смешно.

Вернёмся к посольской миссии. На аудиенции у германского императора Рудольфа II в Праге, где тогда находилась столица Германии, решалась судьба Шевригина как дипломата. Ему удалось расположить к себе монарха рассказом об обсерватории Тихо Браге и русскими соболями: *«Шевригин слабенько кивнул ребятам, и цесарь увидал, как за спиной квадратного здоровяка взорвалось лёгкое облако из жаркого снега, а потом — из тёплого, но чёрного… 10 белых, 30 чёрных. Русский рыцарь — шерстяной тюрбан, лисья шуба в аляпистых пристёжках, тиснёные сапоги — выстлал тронное изножье кипенной «периной». Всё делал небрежно — с достоинством князей… Рудольфу импонировали грация и гордость».*

Здесь много предметных деталей. Главная — *«лёгкое облако из жаркого снега, а потом — из тёплого, но чёрного»* — чудо, которое приковывает взгляд цесаря, как и неторопливые действия Истомы, которые завораживают его. Монарх заинтересован и с некоторым пренебрежением осматривает каждую деталь одежды на Шевригине: *«шерстяной тюрбан, лисью шубу в аляпистых пристёжках, тиснёные сапоги»*, — но после разговора про обсерваторию Тихо Браге (Рудольф II Габсбург — сам втайне астроном, астролог и алхимик) переходит к симпатии и эмпатии. Истома официально принят как посол, подтверждает свой статус и получает грамоту на

дальнейший проезд, после чего нет необходимости ехать инкогнито и московская миссия переодевается в русское платье и едет открыто.

В Праге Шевригину сказали, что по пути в Рим он обязательно должен проехать через Венецию, но у него не оказалось царской грамоты к венецианскому дожу. Однако Истома *«запросто мог подделать самую завитушную подпись и даже печать. Любую «гербовку», раз увидев, при нужде сумел бы через годы воспроизвести»*.

Недолго думая, он и подделал, взяв царскую печать от неиспользованной проезжей на имя курфюрста Саксонского. Эта хитрость в стиле Алёши Поповича потом ему аукнется в истории с иезуитом Антонио Поссевино, которого папа римский отправит в Москву с ответным посольством.

Истома при посещении венецианского дожа, *«когда вводили в зал, отвесил три поклона большим обычаем»*. Что это за «большой обычай»? Смотрим в былинах:

А и приходит он во гридню во столовую,
а глаза-то он крестит да по писаному,
а и поклон-то он ведёт да по-учёному,
на все стороны Добрыня поклоняется…

Во время приветственной речи Истома *«звал возить товар с обоюдной выгодой через наши земли и волжскими водами доставлять их в Персию»*. Мысль о торговле понравилась, и получилось, что Истома завязал переговоры, вести которые его никто не уполномачивал. В своём подневнике он хвастается, совсем как Алёша Попович, что в этих переговорах Господь его *«милостью не оставил: о чём ни спросят, про то в голове вся суть дивной радугой развиднеется»*, и сам дож ему сказал, что *«не допускал никак увидать в московите такой учёности, открытости и широты»*, добавив слова ему «неведомые, но милонравные: *«эродицеон»* (эрудиция) и *«инде-легенда»* (интеллигенция), а его помощники кричали: *«фуроре» и «триум-фа»* (триумф). И «скромно» добавляет: *«Ну, уж тут они лишку — про три ума-то…»* Простим ему великодушно эту милую похвальбу, тем более что *«инде-легенда»* и *«три-умфа»* звучит уморительно, но триумф-то, действительно, был, и Шевригину даже хотели устроить салют на обратном пути из Рима. Пушечный салют должен был состояться в Болонье, но этого не позволил сделать местный архитектор. В это время там шло активное строительство Palazzo del legato. По словам хрониста Аламанно Бьянкетти, бомбарды уже вытащили

из дворца на площадь, когда к папскому легату кардиналу Чези пришёл руководитель стройки и объяснил, что новые стены ещё не высохли и обязательно рухнут.

От такой славы и почёта у кого угодно могла проснуться «звёздная болезнь», и Шевригин брал себя за уши и повторял, как проклятый: *«Качественность посла в том, чтоб до самого конца не закружиться, не ослепнуть, не оглохнуть, не угореть»*. Помогло.

24 февраля 1581 года миссия Шевригина достигла Рима. Их встречала конная процессия — сотни полторы вооружённых конных воинов и ещё две сотни кавалеристов во главе с кардиналом Фердинандом Медичи, который сказал, что *«наместник Бога на римском столе с нетерпением ожидает высокого гостя от великого русского герцога и жалует ему для путевого удобства три лучших своих колымаги»*. Сочетание *«наместник Бога»* жалует *«три лучших своих колымаги»* звучит несколько юмористически, но колымага была как нельзя кстати.

Перед встречей с папой римским Истому очень заботил вопрос целования туфель, что было обязательным условием любой аудиенции и пришёл к выводу: *«Разве унижение — Папе туфлю облобызать* («поцеловать» — уст.), *если за этим кровавый чёбот* («сапог» — уст.) *Батура от Родины отзынет* («отстанет»— уст.)?» Но как это сделать, не умаляя своего достоинства и достоинства своей державы? Шевригин сделал. Пошёл вприсядку — помогла широченная, распашная шуба: «юбка колокольная». Когда приблизился к Папе, Истома легко присел, *«молнией поджал коленки и наклонился к красным туфлям»*. Герой явно «соскоморошничал» и превратил обряд целования туфли в цирк и театральное представление (совсем в духе Алёши Поповича).

Последняя ночь в Риме ознаменовалась происшествием. Возвращаясь от римских газетчиков «жёлтой прессы», которая там называлась «avissi». Истома встретился с римским разбойником, «истинным князем ночного Рима», медвежеподобным Паоло Орсини, который пригласил московита разделить с ним первую пробу шестидесятилетнего вина, возделанного его дедом. После выпитого кубка хозяин увлёк его в уединённую беседку, убранную живыми розами, тюльпанами и лилиями. Туда доставили бочонок вина. Но Орсини придумал забаву поинтереснее — перетягивание рук: *«Вашу руку, сеньор Моска!.. Сцепились. Шевригин отметил: невзирая на толщь мышцы, у герцога довольно изящная кисть. Просто она*

«из жести». Против жести подойдёт булат. Во вторую минуту прояснилось: да, сила есть, и всякому за честь! Бросило в пот. Обоих. На третьей он потомил маленечко и как бы с неохотой завалил». Богатырская схватка кончилась тем, что *«свирепо отсверкав зрачками, князь сглотнул ярость* (метаф.)» и предложил выпить. Затем он рассказал Шевригину о Венеции, республике, о Реформации и язовитах и подарил клетку с белым голубем — *«облако в перьях»*.

Этого голубя Истома должен выпустить в Венеции, чтобы связаться с человеком, *«от которого в будущем будут зависеть судьбы государств»*. Фактически Шевригин завязывает отношения с европейской оппозицией, которая противостоит иезуитам, и сам внедряется в их агентурную сеть в интересах своего государства.

В Венеции этот голубь приводит его к магу Паоло Сарпи, который погружает его в гипнотический сон под воздействием каннабиса. Этот сон похож на «Химическую свадьбу» Христиана Розенкрейца, третьего манифеста тайного братства рыцарей Розового Креста, или Креста, составленного из роз. Целью его был философский камень, с помощью которого посвящённый мог произвести трансмутацию своего духа, преобразиться, соединяясь с Богом, и получить выдающиеся способности. От этого тайного братства произошли все масонские общества Азии, Европы и России в XVIII-XIX веке.

Маг погрузил Истому в сон как неофита, посвящаемого в тайны братства. В этом сне он должен был пройти обряд духовной смерти, чтобы возродиться к новой жизни для великого делания (мечтой розенкрейцеров было с помощью своего учения, как по взмаху волшебной палочки, решить все проблемы мира, накопленные за века). Но с самого начала что-то пошло не так. У меня нет цели разобрать все элементы сходства сна Истомы с «Химической свадьбой» Розенкрейца: они есть, несомненно, так же как и отличия. У меня задача — найти сходство с былинами. Но всё по порядку.

Сначала Шевригин получил предупреждение. Выпустив голубя из окна гостиницы и проследив за его полётом, через некоторое время он увидел под своим окном человека, направившего на него подзорную трубу, от сверкающей линзы которой на Истому *«накатило обессиливающее чувство, как на перновском взморье, когда в него упёрся упырём* (каламбур), *отсасывая силы, смердящий зрак корабля — пречёрного и злоб-*

ного… А рядом, в двух шагах, — к прыжку готовый, как сажа чёрный, пёс с пенным бешенством в глазах и пасти». Ощущение смертельной опасности. Как это получилось?

Практически ямбические строфы: *«когда в него упёрся упырём, // отсасывая силы, // смердящий зрак…»; «а рядом, в двух шагах // к прыжку готовый // как сажа чёрный, пёс…»* — перемежаются прозаическими фрагментами и создают рваный ритм прозиметрии. Если количество стоп мы обозначим цифрами, а прозаические вставки «—» (тире), получается: — 5-3-2 — 3-2-3 — . Если цифры заменить высотой зубцов на кардиограмме, а прямую линию прозы — тире, то видно, как замедляется и учащается сердцебиение и как замирает сердце. Всплеск сердечной активности, выдающий волнение, и — волнообразное уменьшение её симптомов. Вернулся голубь, сел Истоме на плечо и *«нежный клюв подёргался у губ. Истома не удержался и ответил» — «почеломкался»* — поцеловался, как голубь с голубем, и успокоился.

В былине «Илья Муромец и Маринка»:

на тереме у «б… Маринки»
сидели два сизыих голубя,
носок-то к носку они целуются,
правильными крылами обнимаются…

Таким образом наши предки обозначали «дурной дом» (публичный). Истома был чист, как голубь, и поцелуй с голубем символично подсказывает, куда ему придётся идти и какое ему предстоит испытание.

Итак, Истома идёт к Сарпи и видит сон, в котором ему снится, что *«в лесу было сумрачно, но весёлые зайчики всё бойче проскакивали сквозь ветки, золотя листья и траву, а с неба как будто провисла огромная белая фата. Весна готова к свадьбе, а он заливается радостным смехом, а с языка срываются напевы:*

Ой, да шёл рекою-реченькой наш старый молодеченько,
Ой, да зачерпнул он три горсточки речной водицы,
А водица речная та сделалась кобыльим молоком,
А молоко то пьяным было да ушатало буйну головушку.
Но сказал той реченьке наш молодеченько:
— Нет, не быть тут лиху-лишеньку.
Я не просто так, невестушку ищу, мою Малашу-девушку.
Помоги мне, речка-реченька, до миленькой добратися
И колечко моей суженой да надети.
А не то я брошу сабельку да поперечь,
И водица твоя закиснет горше сусла-бражечки…

Эта песня, несомненно, стилизована под народную. Но сколько в ней элементов былины! В словах встречается много уменьшительных суффиксов: *«реченька», «молодеченько», «головушка», «водица», «горсточка», «лишенько», «невестушка», «миленькая», «сабелька», «бражечка»*. Сравним былины: *«Илюшенька», «Добрынюшка», «Алёшенька», «шапочка», «головушка»*, «рученька», *«сабелька»», «дубинушка»* и т.д., и т.п. Повторы также характерны для былин. У Плотникова: *«речка-реченька», «лихо-лишенько»* — и повтор синонимов: *«сусло-бражечка»*. В былинах:

Конь стоит наубел-белый,
Хвост-грива научерн-черна.

В одном двустишии повторы: *«наубел-белый», «научерн-черна»* и *«хвост-грива»* по аналогии с *«суслом-бражечкой»*.

Но вернёмся к анализу происходящих событий. Ох, неспроста водица речная сделалась кобыльим молоком! Это говорит о подлоге, о том, что не всё в этой картине так, как ему кажется. Что же ему помогает увидеть всё в реальном свете, а не в мороке? Русский дух. Недаром в этой песне он поёт: *«старый молодеченько»* (оксюморон): наверняка в нём проснулся дух Ильи Муромца и двух его товарищей (генная память?) и подсказал ему, как себя вести.

А идёт он во сне по дороге, которую ему указала *«Малаша»*, но вдруг *«ветер снёс ему шапку и стал стегать ветками по глазам* (голову снесло! И ослеп!). *Вокруг потемнело, лес стал гуще, перейдя в бурелом, хлынул ливень,* ***буквально по его следам гвоздили молнии****»*. Похожее место есть в былине «Добрыня Никитич и Маринка»:

Брала-то ли Маринка булатный нож,
она резала следочики Добрынюшкины*,*
сама крепкий приговор да приговаривала:
«Как я режу эти следики Добрынюшкины,
так горело бы у Добрыни ретиво сердце
по мне ли по Маринке по Игнатьевне».

Значит, Истома находится под действием магии, заговора и гипноза, которые ведут его якобы по пути-посвящению, где он должен стать послушным орудием своего наставника, фактически его гомункулом. По дороге он отдаёт стражам хлеб (волю) и соль (мышление). Но воду во фляге исконная русская река превратила в кобылье молоко, и он отдаёт стражу только прокисшее сусло, а не воду, которая символизирует чувство. Благодаря родной матушке-реке он не отдаёт во

власть Паоло Сарпи всего себя, как положено в обряде: чувства остаются при нём, и это спасает его.

Но *«за это время «Малаша» исчезла. Зато появился господин Сарпи и красавица с камышовыми локонами. Взяв его под руки, они отворили одну из дверок. Так он оказался в спальне. Он хотел прилечь на кровать передохнуть,* ***но кровать провалилась и рухнула с ним в подземелье».*** И этот момент есть в былине «Три поездки Ильи Муромца», где его встречает коварная королевична, которая, напоив и накормив его:

Привела его-де в ложни тёплые;
да стоит старый у кровати, головой качат,
головой-то качат, приговариват:
«Да я кольки по святой Руси не езживал,
такова-де чуда я не видывал:
да, видно, это кроватка подложная».
Да хватил королевну на белы руки,
да шибал её ко стены кирпичные…
Обвернулася кроватка тесовая
да увалилась королевна во глубок погрёб*…*

Видно, наши предки испытали на себе подобную процедуру, как и Истома Шевригин. Ничего удивительного в этом нет, так как потомки халдейских жрецов бежали в Венецию из Карфагена (после победы римлян в Третьей Пунической войне), а в Карфаген они попали из Вавилонского царства после его разрушения персами (в Вавилоне они появились вместе с шумерами — потомками атлантов, выживших в катастрофе). Эти мудрецы известны своей древней магией, астрологией и алхимией, которые передали посвящённым византийцам. Известно, что причерноморские скифы в VII–VI веках до нашей эры господствовали в Передней Азии и даже ходили в совместные походы с вавилонянами. Возможно, там они и познакомились с этими «кудесниками» и их колдовством, сведения о которых дошли до нас туманными намёками в былинах.

Сон Истомы продолжился: в погребе оказалось много богатых людей, *«раздался призывный звук охотничьего рога, и вся знать расселась за столами. Зазвенели бокалы, полилось вино, кальянные клубы замутили головы. И вот уже чинные господа превратились в развратниц и распутников. Тела свивались удавами в порочных объятиях. Но всё снова оборвалось от божественного звука хорала».*

Перед ним предстала ослепительная Малаша в драгоценностях, белых розах и золотых звёздочках, *«улыбнулась*

чужой улыбкой, лицо ужасно исказилось, а посиневшие руки в пепельных прожилках обвили его шею» (панночка?!)… Истома очнулся и яростно оттолкнул от себя… спутницу Паоло Сарпи, которая уже развязывала на нём пояс!

Преподобный Иоанн Лествичник писал о снах: *«Бесы многократно преобразуются в ангелов света и образ мучеников и представляют нам в сновидении, будто мы к ним приходим, а когда мы пробуждаемся, то исполняют нас радостью и возношением. Сиё да будет тебе да знаком прелести; ибо ангелы показывают нам муки, страшный суд и разлучения, а пробудившихся исполняют страха и сетования. Если станем покоряться бесам в сновидениях, то и во время бодрствования они будут ругаться над нами. Кто верит снам, тот вовсе не искусен; кто не имеет к ним никакой веры, тот любомудр. Итак, верь только тем сновидениям, которые тебе возвещают муку и суд; а если приводят в отчаяние, то и они от бесов».*

Значит, этот сон — искушение, которое Истома с честью выдержал. Великолепная «Малаша» не могла быть *«красной девицей Малашей»*, носившей русский сарафан и не знающей никаких драгоценностей. Чувство к ней не подвело его, и он опознал «оборотня», готового совратить его, взять в плен его душу и завладеть волей и мыслями. Шевригин не покорился бесам во сне и сохранил свою самостоятельность в бодрствовании.

Паоло Сарпи оценил по достоинству его волю и стойкость: *«Успокойтесь, сеньор. Это была проверка вашей воли — она прочнее кремня»*. И далее продолжил: *«Наша беседа может обрести великое значение для вашего государя, моей Венеции и остальной Италии»*. После чего показал ему мощный для того времени телескоп, сделанный по чертежам Леонардо да Винчи..

«Этой штуке, оптинке, цены нет на войне или в море», — только и молвил гонец». Сарпи предложил свои услуги царю, даже обещал построить флот и поставить Венецию в один ряд с Россией и ещё много чего. Короче, вербовка агента прямым текстом, если не получилось под гипно-каннабисом.

Шевригин понял, что *«в беседе с венецианцами, как и иезуитами, нужно держать ушко востро, мёд пить, на ус наматывать, но словами да обетами не бросаться»*. На обольщение ни во сне, ни наяву не пошёл, но принял к сведению, что можно использовать. Следует отметить, что небольшое изменение сказочной концовки: *«Мёд-пиво пил, по усам текло, да в*

рот не попало» — на: *«Мёд пить, на ус наматывать, но словами и обетами не разбрасываться»* — разворачивает мысль от пышного пира на мыслительную работу разведчика без томов разъяснительной информации.

Попутно в подневнике он делает экономический анализ ростовщичества, которое легло в основу венецианских банков, приносящих баснословную прибыль Венеции; описал паутину, которой они покрыли Европу и Азию; и к чему приводит такая зависимость государства, попавшие в их сети (оценил генезис капитализма — достойная работа для Добрыни Никитича в условиях XVI века).

Кроме того, сделал вывод, что всегда *«пользительно учитывать непривычные нашему уму хитрости и коварства. За что и благодарен Орсини с Сарпи, что устроили эту встречу»*. Эта наука помогла ему выдержать следующее испытание.

На обратном пути в Московию, в Праге, на аудиенции с германским императором Рудольфом II Истома познакомился с ещё одним магом, алхимиком и астрологом Джеронимо Скотто и стал искать с ним встречи. Имя Скотто при жизни было окружено множеством легенд. Его сравнивали с Фаустом Гёте. Говорят, что однажды Скотто в одно и то же время позвали к себе обедать папа римский и кардинал Борромео, и мага видели обедающим с каждым из них в двух разных местах одновременно. Требник под одеждой одного из кардиналов колдун превратил в колоду карт. Рассказывали о том, как 27 июня 1580 года Скотто чудесным образом потушил пожар под стенами гродненского замка, где в это время находился король Стефан Баторий. Сохранилась история о том, как этот маг показал в зеркале одному архиепископу самую красивую из женщин Италии Агнессу фон Мансфельд. Архиепископ потерял голову, отказался от сана и женился на ней. Говорили, что Скотто являлся шпионом императора и папы римского (и не только их!) одновременно. Развлекая князей и придворных своими фокусами, он исполнял множество дипломатических поручений, получая неплохую плату из нескольких источников. Есть сведения, что германский император Рудольф II тайно послал его к «послу Московита», видимо, для того чтобы прочитать его мысли, так как у Скотто была репутация колдуна, умеющего читать чужие мысли. Но, очевидно, у него был к московиту и свой личный интерес. Итак, встреча.

В доме не было «никаких образов или распятий. Но Истома нашёл поклонный угол и перекрестился». Хозяин усадил

гостей за овальный стол, который *«был уставлен кувшинами и бутылями с вином»*. Истома осмотрелся и увидел: *«в комнате небольшой уютный камин, на нём стояли мраморные часы в виде древних развалин с парой столпов по бокам. На правом сидела бронзовая сова, на левом — медный пеликан. Стрелка-алебарда указывала на цифру X»*. Сова была символом тайного общества иллюминатов, пеликан — один из символов тайного братства розенкрейцеров. Скотто, значит, являлся руководителем союза иллюминатов с розенкрейцерами (цифра X означает десять ступеней посвящения, то есть «посвящённого», и обозначает главу ордена). Что означает «пара столпов по бокам»? Цифру II? Но единицы разобщены, значит, получается: I+X+I.

На IX-й ступени давали понятия о сексуальной магии (химическая свадьба у Паоло Сарпи), заимствованные из тантры. Затем был разработан ритуал XI-й степени как перевёрнутой IX-й. На этой стадии изучались гомосексуальные практики, открывающие более сильные энергии, которые дают страшную власть.

Одним из этапов посвящения у розенкрейцеров является заключение неофита в гроб. Мастер оставляет ученика там на несколько часов (от 6-и до 24-х), объявляя, что уходит совещаться с членами Совета о том, готов ли неофит к высокому званию. Если недостоин — он остаётся в гробу (саркофаге) навеки. Оставаясь в неведении о времени обсуждения и его результате, инициируемый претерпевает большие духовные муки и прозревает либо умирает.

Это напомнило мне былину «Илья Муромец и Святогор»:

Ездил-то стар да по чисту полю,
въехал стар да на Святые горы,
да наехал стар да на богатыря…

«Святы горы» — это Кавказские горы. Во времена Ильи Муромца там был Хазарский каганат, в котором вершину власти захватили венецианцы, бежавшие из Византии в результате гонений на ростовщичество. Изощрённые в мудрости египетских жрецов, халдейской и персидской магии, связанные между собой тайным обществом, они основали тайные ордена по всей Европе и Азии. В Евангелии от Матфея сказано: *«По плодам их узнаете их. Собирают ли с терновника виноград или с репейника — смоквы? Так всякое дерево доброе приносит и плоды добрые, а худое дерево приносит плоды худые»*. Под руководством тайных обществ прошли европейские революции XVIII-XIX веков, декабристское вос-

стание в России 1825 года, российские революции в XX веке, африканские и азиатские — в XXI веке. Завершим небольшое отступление и вернёмся к былинам.

Помирившись после небольшой стычки, два богатыря

Увидели чудо-чудное,
чудо-чудное да диво-дивное:
как состроен стоит да ведь белый гроб…

Илья Муромец спрашивает: *«Для кого ж этот гроб состроен есть?»* — и ложится в этот гроб. А Святогор ему отвечает:

Не для тебя этот гроб состроен есть,
дай-ко я ведь лягу да во сей-то гроб…

И попросил закрыть его *«дощечками дубовыми»*, а потом попросил открыть те *«дощечки дубовые»*. Но Илья Муромец не смог оторвать ни одной доски.

Тут Святогор и помирать он стал,
да пошла из него да пена вон,
говорит Святогор да таково слово:
«Ты послушай-ко, крестовый ты мой брателко!
Да лижи ты возьми ведь пену мою,
дак ты будешь ездить по святым горам,
а не будешь ты бояться богатырей,
никакого сильного, могучего богатыря».

Если это была та пена, из которой вышла Афродита, то понятно, почему Илья Муромец отказался её лизать, сказав, что ему не нужна такая большая сила, которая к земле гнёт, и что ему хватит своей силы.

Тут Святогор и помер. Что же это означает? Инициация? Очень интересную историю рассказывают нам былины, являя нам отголоски древних, языческих и колдовских мистерий, которые вынуждены были проходить наши предки, общаясь с внешним миром. Есть чему поучиться.

Поэтому сказать, что перед Шевригиным оказалась очень непростая фигура, это — ничего не сказать… Общение со Скотто получилось без посредников — толмач уснул.�то-ма всё понимал без слов, не зная языка.Чтобы завязать разговор и заинтересовать необычного собеседника, Шевригин вспомнил о Тихо Браге, посещении его обсерватории и спросил колдуна: *«Так отчего же столь знатные чародеи, как ты и Брагов, не могут справиться со злом мира, не могут исцелить больных и вразумить безумных?»*

Джеронимо Скотто ответил: *«Если всевышний когда-либо спит, то он проспал именно последние пять тысяч лет. Либо*

же, как знать, всё, что есть, вместе с нами и нашим сегодняшним диалогом, — всего лишь его сон. Страшный сон Бога».

Это относит нас к шекспировской «Буре»: *«Мы сотканы из вещества того же, что наши сны, и сном окружена вся наша маленькая жизнь».* Шекспир был розенкрейцером? Таких данных нет, но он мог быть знаком с ними, так как имел широкий круг общения.

Как же просто, но убедительно разбивает Шевригин мистический флёр этого лукавого, тайного учения: *«Если бы Бог спал, то сон был страшен только для нас. Будь сон так страшен Ему, Он бы проснулся. Поэтому никакого сна нет. Есть мы, и есть Господь наш, — он твёрдой рукой перекрестился. — Вот вы все тут, как я погляжу, сомневаетесь, сомневаетесь. У нас на Руси такого нет. И Бог с нами».*

И ответить адепту розенкрейцерства было нечего, кроме как повторить: *«Бог с вами…»* Далее он поведал, что молодое общество самых просвещённых людей Европы преследуют иезуиты, и оно хотело бы укрыться от гонений в России (кстати, позднее они, действительно, там и укрылись). Чтобы доказать свои способности, он явил Истоме волшебное зеркало и исполнил три желания: показал царя Ивана Грозного, затем избу Истомы, клубы дыма от пожарища. В волшебном зеркале Истома не понял, что видит гибель своей деревни, сожжённой ногайским чамбулом (летучим отрядом) во время набега. Сколько таких набегов пережила матушка-Русь! Былина «Князь-Роман и братья Ливики»:

Ехали оны ко третьему селу самолучшему,
самолучшему селу Переславскому:
во том селе было девять церквей:
оны то село огнём сожгли,
разорили те церви соборние,
чёрных мужиков повырубили,
полонили они полоняночку
молоду Настасью Митриевичну…

Ради сохранения интриги мы не будем говорить о том, чьим прототипом стала *«молода Настасья Митриевична»* и что с ней случилось далее. Тем более что это достойно отдельного исследования.

Третий том заканчивается на том, что русское войско после Великих Лук сосредотачивается возле Смоленска. Царь собирает все силы, зовёт на помощь казаков, назначает главным воеводой Дмитрия Хворостинина, бывшего монаха,

бывшего опричника, талантливого военачальника, героя осады Полоцка (1565 год), разгромившего татар при Молодях (1572 год). Иван Грозный называет его *«князем Невским и Донским в едином лике»*. Он был не из родовитых бояр, но служил Отчизне верой и правдой и позднее был признан одним из лучших русских полководцев XVI века.

Автор описывает, какую зависть вызывают ратные успехи Хворостинина у бояр, которые были много родовитее его и не могли смириться с его превосходством и первенством. Верной подмогой ему были казаки и князья, которые пробивали себе дорогу, как и он: своим умом, старанием и способностями.

Хвастовство бояр в его присутствии было беспредельным, а умаление его достоинств и уничижение побед граничило с хамством.

Несмотря на царский указ, они не желали подчиняться ему, потому что подчиняться *«худородному выскочке»* для их спесивого самолюбия было оскорблением. Это имеет аналогию с былинным хвастовством столбовых дворян. В былине «Соломан и Василий Окульевич» можно прочитать:

Все на пиру порасхвастались,
кто чем хвастает, кто чем похваляется:
иной хвастат несчётной золотой казной,
иной хвастат чистым серебром,
иной хвастат скатным жемчугом,
иной хвастат добрым конём,
иной хвастат шёлковым портом,
иной хвастат сёлами да присёлками,
иной хвастат городами да пригородками,
а иной хвастат домом, высоким теремом
иной хвастат молодым молодечеством,
умный-разумный старым батюшкой,
безумный дурак хвастат молодой женой.

Не о них ли тужил Иван Грозный: *«Эх, мне б ишо пяток годков на полный мах, да чтоб десяток смрадных семеек стравить. Иль бы хоть семёрочку… Шуйские, Мстиславские, Шереметевы, Голицыны, Трубецкие, Лыковы-Оболенские, Романовы, мгм, Воротынские… Ну, не всех — через ситечко. От скольких бед бы Русь отвёл. Сидят свиные ноздри и древу корни роют, всех славных делом и резвых разумом клыками точат, в хлам дерут, к кормилу не подпускают. Да кабы следовал я месту ихнему, то никогда бы Воротынского с Хворостининым под Молодь не приставил. Сколько пени я боярам уплатил по местническим спо-*

рам, лишь бы свежу поросль продвинуть. А будь бояры старые, квакши прыщавые по верху, как впредь, и вам бы всем в трясине сгинуть, ни побед, ни свобод не знаючи… Вот мой смысл и крест, и терновая шапка: проказу местническую вывести, ибо я Святой Руси броздодержатель, Веры Православной и Третьего Рима утвердитель на прахе блудни вавилонской…»

А что же его выдвиженец Хворостинин? *«Князь Дмитрий отступил на третий шаг, по плечам себя ударил перекрёстно, состроил боярам рожу и губами крякву спустил»*. Подурковал с ними и подсел у костра к одному из казаков: *«Поздорову ли живёшь, атаман?»* В дружеской беседе Ермак (а это был он!) приободрил князя: *«Хе-хе, князь Дмитрий. Без бояк* (простореч.)! *Ляшком* (простореч.) *смердит-то, и вонько-о-о* (простореч). *Но время, время дорого, покуда вороньё моё* (метаф.) *при силе*». После боярского злословья зазвучало просторечье, и на душе стало легче: выдюжим.

Воевода отдал распоряжения о скрытом наступлении, *«ступил в тень, в груди отмяк и улетучился пузырь волнений: «Хорошо, Господи! А жалобу о месте? Пусть её, закинут! Они в суд, я на поле. На поле первенства не отсудят и не остудят. Никому не удалось. А государь прикроет. Прикроет аль нет?»* (Риск был! А без него — куда?).

Он весело глянул на угрюмого ворона, похаживающего у костра. Птица навела правый глаз — пустой, но умный — стрельнула месяцем да как ухватит кусмень козлятинки. Ширк, ширк, ширк — пошла, пошла и поминай, как звали… Добрый знак, добыча будет…» Не чета этот ворон той вороне, что царю гадала. Вестник, сродни былинному… А ведь верно указал! Вот и не верь после этого приметам…

«…В такой вот огненной ночи на Днепре и воспрянул свет Руси богатырской» — на этой былинной, оптимистической ноте заканчивает автор третий том «Московита и язовита».

Связь с былинными мотивами наделяет сюжет романа мощными корнями, и он ветвится вверх, обрастая ветками-сюжетами, и кроной достаёт до современности, отражаясь в реке жизни, в которой появляются всё новые и новые притоки со своими особенностями, образующими новые течения. Они взаимопроникают друг в друга, оказывая влияние на общее течение. А роман, как плот, плывёт из Руси прошлой через Русь настоящую в Русь будущую.

Автор сообщает, что когда он написал и напечатал в журнале «Русское эхо» первую книгу романа «Московит и язовит»,

он *«не ведал, что скоро случатся майданные события на Украине»*, иезуитские предпосылки которых разобраны в этой книге.

Когда написал и напечатал в журнале вторую книгу *«со «стамбульским сюжетом», то никак не мог предполагать, что скоро случится «замятня» с Турцией»*.

И никак не мог предугадать *«в 2012 году, начиная работу, что папа римский встретится с нашим патриархом»*. Следует добавить, что автор, заканчивая третий том, не знал о СВО, которая началась 24 февраля 2022 года, но в романе описаны предпосылки войны с русской Литвой XVI века, которые оказались такими же, как и на Украине в XXI веке. В романе показано, как в Литовской Руси произошла замена православия на католичество и русского языка — на польский; как русские литвины отказались от своих корней — то же самое происходит и на Украине в настоящее время.

Удивительно, что генезис этих конфликтов можно проследить и по нашим былинам. Эта связь романа с событиями «старины глубокой» и послужило темой для этого эссе.

Язовит

Текст романа Владимира Плотникова «Московит и язовит» — для нас не просто текст, а сложнейший лабиринт, созданный из многочисленных загадок истории; вход, в который, с одной стороны, находится на площади Петра в Ватикане, построенной в форме замочной скважины, а с другой стороны — на Красной площади в Москве (в форме прямоугольника). Дверь, которую приоткрыл Иван Грозный, вставив в замочную скважину свой ключ к решению проблемы перемирия с Польшей в Ливонской войне, впустила поток новых проблем. У римского папы Григория XIII — два ключа: золотой и серебряный (герб Ватикана). Одним ключом он проворачивает перемирие, другим — посылает иезуита Антонио Поссевино с разведывательной миссией узнать возможности присоединения православной Руси к католичеству.

Согласно древним традициям, числом полноты является цифра «четыре» (Красная площадь имеет форму прямоугольника — 4 угла). Четвёртый угол в индийских храмах часто оставляли недостроенным, подразумевая новые факторы, возникающие в развитии, без проработки которых последнее невозможно. Четвёртый угол нашей картины, 4 том «Московита и язовита», который ещё пишется, — пространство для нерешённых вопросов, исследований и открытий. Политиче-

ский детектив Владимира Плотникова, наполненный приключениями, мистикой и скрупулёзным анализом исторической действительности XVI века, как резьба замочной скважины, проворачивает ключ времени в XXI век. Строгость мысли, которой всегда придерживается автор, является путеводной нитью, без которой можно затеряться в этом лабиринте борьбы жизненных интересов и высокомерных амбиций, насущной необходимости и едва угадываемой возможности, в бутылочном горлышке которой находится выход в будущее из тупика прошлого.

Московит против язовитов. Среди иезуитов, представленных в романе: Фрэнсис Уолсингем (1 министр Елизаветы I, член Тайного совета, начальник разведки и контрразведки Англии); Стефан Баторий — польский король; Ян Замойский — польский государственный и военный деятель, дипломат; Антонио Поссевино — римский секретарь генерала Ордена иезуитов, папский легат в Европе в Московии. Все они — выпускники Падуанского университета, который был организован и существовал под покровительством Венецианской республики, давал прекрасное, всестороннее образование и готовил кадры для иезуитов. По словам Владимира Плотникова, из его недр выходили лучшие проповедники: *«ибо ни один из дружинников Христова ордена не погнушается войти в чужой дом, чтобы «запросто посудачить» на любом наречии и жаргоне, и только ради того, чтобы укрепить дух последнего из нищих. Братья во Христе не ленятся в оттачивании и совершенствовании своего красноречия вплоть до просторечия и даже косноязычия… Помимо благородной латыни, дружинник не брезгует знанием самых тарабарских, варварских языков, будь то норманнский, литовский или речь московита. С адским терпением он найдёт ключ к сердцу блудницы и очарует ум дурака. Он с превеликим усердием отпустит грех негодяю и искренне укрепит дух подвижника новыми примерами святости, он легко одобрит козни авантюриста и восхитится доводами еретика (ведь всё это опять же на пользу дела Христа)».*

Генерал Ордена Клаудио Аквавива говорит Антонио Поссевино: *«В том и превосходство нашей организации перед другими католическими орденами с их тупой нетерпимостью, что мы участвуем в Божьем предопределении ниспосланным нам правом творить Произвол Его всей мощью нашей Дружины, тогда как францисканцы или бенедиктианцы не смеют пре-*

ступить черту пресловутого греха. В своём фанатизме они никогда не снизойдут до интимной беседы с еретиком и гугенотом. Одни лишь мы милостиво обнимем хоть сатану, только бы войти в его душу и взорвать его изнутри верой. И пусть нам достанется только душа». Любое преступление иезуиты оправдывают тем, что *«насилие неизбежно для всякого, чей жребий — Крест. Весть Божья только въезжает на осле, разносят её стальные кони».*

Каждый из таких проповедников был шпионом генерала Христового братства.

Номинально оно было под началом папы римского. Под его крылом они начали контрреформацию в Европе, но фактически, спаянные военной дисциплиной, подчинялись так называемому «чёрному папе» — генералу своего Ордена, как его собственный спецназ, и отстаивали интересы Венецианской республики, золотой лев которой в XVI веке в силу исторической необходимости прыгнул из Венеции в Нидерланды, а потом в Англию. Чтобы обеспечить безопасность Англии, иезуиты разделяли и стравливали Европу, организовывая её многочисленные войны. Работая одновременно против протестанских стран и за них, они держали папский престол в зависимости от своего Ордена. Ввергнув Европу в противостояние, они направили свою миссионерскую деятельность в Южную и Северную Америку, Африку, Азию, Тибет, Китай и Японию. В сфере их интересов находилась и Россия. Накопив опыт в испанских колониях Америки и согнав индейцев в резервации, иезуиты хотели уготовить такую же участь России, сделав её колонией Англии.

Лозунг иезуитов «Цель оправдывает средства» приводил к тому, что они не гнушались никакими преступлениями и в вопросах веры были амбивалентны: Уолсингем стал английским протестантом; Стефан Баторий — католиком — королём, не знающим польский язык своих подданных; и связующим звеном между ним и польской шляхтой был кальвинист Ян Замойский, впоследствии принявший католичество; Антонио Поссевино был католиком. Это не мешало генералу Ордена осуществлять взаимодействие различных адептов веры в интересах Ордена. Это не веротерпимость, а манипуляция верой в своих интересах. Об этом говорит донесение тайного агента об «утрёхтских корзинщиках», которое оформило заговор Испании и Швеции против Англии и оказалось одновременно в руках «чёрного папы», Стефана Батория и Елизаветы I.

Особый интерес представляет патер Антонио Поссевино, про которого его современник, литовский нунций Болоньетти в донесении папе римскому писал: *«Платит клеветой за дружбу… проявляет жадность к деньгам и подаркам. Страшно любопытен и пронырлив, всюду стараясь пронюхать чужие дела, умело влезет в чужую душу».*

Ян Замойский говорит о нём: *«Я ни разу не обольщался по поводу персоны Поссевина. Это хитрый лис. На словах он разносит Макиавелли и его приёмы как богомерзкие…»* У самого же *«слишком много лукавых речей, льстивых экивоков и лживых софизмов, цель которых — запутав всех, стравить и — остаться хорошеньким. Для всех и при любом раскладе».*

Портрет Поссевино, описанный в романе Плотникова: *«Крепкая фигура, кузнечные меха внутри атлетически вздымаемой груди. Открытое и правильное лицо — моложавое, с хорошим, сельским румянцем. Римский нос, сочно нарисованные губы, острые и озорные глаза, а в них приборы точного, мгновенного замера… И трудно было поверить, что за внешним лоском прячется не дамский угодник и гурман, а философ и аскет. Но факт остаётся фактом; в Ордене не найти ходока выносливей, писца плодовитей и дипломата хитрее, чем патер Поссевино».*

Такой портрет мог быть портретом и брачного афериста, и мошенника, и авантюриста. Но Поссевино был шпионом, проповедником, дипломатом и церковным писателем. Побывав в мятежной Савойе в 1560 году, он стал тайным духовником карательной акции католиков против протестантов. В докладе герцогу Филиберту о положении дел в неспокойной области он, подобно Катону, требует: *«Пока у католического вождя есть молот, а мятежники подобны куче разрозненных глиняных чашек, их надо немедленно и безжалостно разбить, разбить, разбить…»* Его книга «Христианский воин» имела решающее влияние на фанатиков Варфоломеевской ночи 1572 года. В ней он писал, что *«каждый сражающийся с еретиками солдат — герой, погибший в этой борьбе — мученик, а малейшая пощада — преступление».* Это послужило призывом к гугенотской резне. Одновременно Поссевино выступал в защиту жертв погрома, обещая вернуть их *«в лоно католической церкви»*, но озверевшие погромщики их не пощадили, убив в общей сложности около тридцати тысяч «еретиков». Такая двойственность и лицемерие является основной чертой иезуитов.

Этот человек в 1582 году был отправлен в Россию с миссией присоединения православной схизмы к католической унии. Проникновение в чужую страну иезуиты называли «открытием новой лавочки». Это проникновение сравнимо с внедрением вируса в клетку, которое заменяет её прежнюю программу на свою собственную и вызывает раковую опухоль, ведущую к гибели организма. Валентин Пикуль в своей миниатюре «Закрытие русской «лавочки»» писал: *«…имя Поссевино три столетья подряд тянется через всю Европу, оставляя нечистый след в летописи нашего многострадального государства»*. После посещения России иезуит написал книгу «Московия», полную клеветы на Россию и Ивана Грозного, которая стала одним из источников, вдохновивших Наполеона и Гитлера в нападении на нашу страну, и которую до сих пор используют враги в пропаганде против неё.

Пережив поражение в московской миссии, Поссевино, захваченный мыслью, что в стране тирана вера может быть изменена монархом сверху, начал готовить новое наступление на «московскую схизму». В начале XVII века в Венеции издавалось «Повествование о замечательном, почти чудесном завоевании отцовской империи юношей Дмитрием». Книгу мгновенно перевели практически на все европейские языки и молниеносно распространили рекордными для того времени тиражами. Написал сочинение о юноше Дмитрии, который чудом спасся от наёмных убийц в Угличе и по праву наследства занял московский престол, патер Антонио Поссевино, принимавший деятельное участие в подготовке Лжедмитрия I и его преемников, а также лжесвященников, которые сопровождали их, ряженные в православных. Так замаскированные иезуиты начали проводить свою политику. Эта книга послужила основным источником для исторической драмы Лопе де Вега «Великий князь Московский, или Преследуемый император». То есть Поссевино был тайным инициатором русской смуты начала XVII века. И начала многовековой, клеветнической кампании против России.

Таков был противник русского гончика Истомы Шевригина. Чтобы сохранить интригу, я не буду перечислять козни, которые устраивал патер нашему посланцу. Скажу только, что шпионская деятельность и кража государственных документов знаменитого в XVIII веке французского дипломата, тайного агента-иезуита шевалье д'Эона де Бомона, описанного в книге Валентина Пикуля «Пером и шпагой», а также

многочисленные государственные измены и противоправная деятельность шевалье д'Эрбле (Арамиса), одного из главных героев трилогии Александра Дюма «Д'Артаньян и три мушкетёра», ставшего, как известно, генералом Ордена иезуитов, бледнеют по сравнению с «подвигами» Антонио Поссевино.

Основными инструментами, которыми пользовались иезуиты в достижении своих целей, были католические семинарии, коллегии, колледжи и университеты, которые они открывали в странах своей ментальной интервенции и в которых *«из местного железа ковали свои подковы и мечи»*, обучая местную знать *«на свой персональный вкус»*. Одновременно эти школы являлись центрами разведывательной деятельности и координации, какими в настоящее время являются посольства иностранных государств. Эти учебные заведения давали не только прекрасное профессиональное образование, но преподавали неофитам актёрское мастерство и организовывали для местного населения театральные представления — «драмотки», подобно гродненской, описанной Плотниковым, на которой издевательски высмеивались православные святыни и насаждались чуждые ценности: *«наших детей язовиты брезговать всем отцовским учат, русскую веру холопскою обзывают, а римскую — вселенской. У них одна коллегия зараз наше цельное княжество в Рим обращает… А наши все сорок одной нос не утрут. Потому как мы по правде и чести, а они по лжи и лести»*.

Таким образом окатоличили Польшу и русскую Литву. Кроме того, навыки актёрского мастерства и гримирования использовались впоследствии «миссионерами» в своей разведывательной деятельности по всему миру.

В России Орден иезуитов официально был запрещён в 1814 году Александром I. Но свой негативный след в истории России он оставил. Западничество, сложившееся в 1830-х — 1850-х годах, — направление общественной и философской мысли в Российской Империи, перекочевавшее в Российскую Республику, РСФСР, СССР и Российскую Федерацию, черпает свои корни в семенах, посеянных именно Орденом святого Игнатия.

Деятельность Ордена иезуитов прослеживается в России вплоть до 1936 года, пока не была официально прекращена религиозной разведкой Сталина. Но разве можно вырвать иезуитов с корнем? Этого не смогла сделать Европа и, скорее всего, не смогла сделать и Россия (доказательство — Украина). Дело в том, что они оставляют споры своих «грибов»

на долгие годы, не гнушаясь никаким статусом: горничные, дворники, проститутки, бандиты — кто угодно, лишь бы была выполнена их задача: в своё время — *«так завести винтики и пружины, чтоб они сработали в нужный момент, пребывая в полной уверенности, что делают это самостоятельно, а не по злой воле и чужому заводу. Если сочтут, что это вышло случайно, — хорошо. Гордятся, что это они такие герои, — ещё лучше. Мы не тщеславны».*

В 1992 году в Москве, после того как в стране была провозглашена всеобщая демократия и свобода, было зарегистрировано «Общество Иисуса» — подразделение Ордена иезуитов. По состоянию на 2010 год в нём состояли 10 человек. Интересно, чем они занимаются?

Русский поэт и талантливый дипломат, сподвижник и друг великого дипломата и последнего русского канцлера Александра Горчакова, который участвовал вместе с ним в дипломатическом нивелировании позорных последствий Крымской войны 1853-1856 годов, Фёдор Тютчев писал:

Давно на почве европейской,
Где ложь так пышно разрослась,
Давно наукой фарисейской
Двойная правда создалась.

Значит, нам ещё предстоит борьба с этими семенами и их ядовитыми всходами, и в этом нам поможет роман Владимира Плотникова «Московит и язовит».

Этому будет способствовать и пророчество Тютчева: *«Истинный защитник России — это история, в течение трёх столетий неустанно разрешающая в пользу России все испытания, которым подвергает она свою таинственную судьбу».*

Стилистические особенности романа «Московит и язовит»

Рассматривать стилистические особенности романа Владимира Плотникова «Московит и язовит» также интересно, как и читать сам текст.

Возьмём отрывок, описывающий помещение, где царь Иван Грозный проводит некоторые деловые встречи со своими приближёнными:

«За дверью скрипнуло. Царь откачнулся от оконца в цветных заморских изразцах. Малая сия палата пользовалась им для тайных встреч и доверительных бесед с избранными «удельцами». Здесь решались вчерне большие дела, разбирались тяжбы, подписывались приговоры. Белёные стены в образах, три глубо-

ких киота, два поставца с посудой, свечами, златой чернильницей, перьями, стопой бумаг, с книгами и рукописьмами, стол да узорная скрыня.

Поверх книг желтел свиток с любимою стихирой, писанной смолоду на преставление Петра, митрополита московского и всея Руси. Того самого, что митрополичью кафедру в Москву перенёс. Хоровые творения царя в ходу долго были. При храме Александровской слободы он даже певческую станицу завёл с великим распевщиком Федором Крестьянином, Ваней Носом и Стенькой Голышом. Покуда горло позволяло, «сам и всенощное бдение слушал и первую статию сам пел, и божественную литургию слушал, и красным пением пел на заутрени и на литургии». Кроме Петровской, славилась стихира в честь Сретения иконы Владимирской Богоматери, спасшей Русь от Темир-Аксака (эмира Тамерлана). Осмогласие, как на Руси звали ноты, Иван украшал фитой в середине строк — там, где нужно было выделить напевные обороты…»

Словесный ряд устаревших слов (архаизмов): ***сия*** (эта), ***златая*** (золотая), ***рукописьмо*** (рукопись), ***поставец*** *и* ***скрыня*** (шкафчик или столик на ножках с ящичками и сундук, ларь для вещей*)*, ***фита*** **(**предпоследняя буква старо- и церковнославянской кириллиц), ***осмогласие*** (ноты) — переносят нас в исторический контекст XVI века, позволяет оценить красоту русского языка в его историческом развитии и придаёт описываемой картине непередаваемый уют домашнего очага. Последнее говорит о том, что деловые встречи в этом помещении проводились в неформальной обстановке, на которой участники могли сказать больше, чем на официальной, протокольной встрече, так как вели себя более раскованно и непринуждённо.

Словесный ряд церковно-славянских слов: ***Преставление*** (смерть, кончина), ***Киот*** (рама или ковчег со стеклом, обычно деревянный, для хранения иконы либо икон в церкви), ***Всенощное бдение*** (торжественная храмовая служба в православной церкви в течение целой ночи до рассвета), ***Первая статия*** (греч. στάσις — стояние), или «слава» — одна из трёх частей, на которые делится каждая из 20 частей (кафизм) Псалтири), **Красное пение** (вид богослужебного пения XV–XVI веков на Руси, украшенное пышностью, торжественностью и величавостью), ***Божественная литургия*** (главное богослужение православной церкви, во время которого совершается Таинство Евхаристии — превращение хлеба и вина в Тело и Кровь Господню и Причащение верующих), ***Сретение иконы***

Владимирской Божьей Матери (Сретение — встреча. В 1395 году войско Тамерлана отступило от Москвы после того, как туда привезли икону Владимирской Божьей матери), ***Стихира*** (православное произведение для духовного пения) — переносят нас в православный уклад средневековой Руси. Этим автор сказал больше, чем написал. Именно в то время образовалось выражение «святая Русь». Подбором таких деталей автор обрисовал мировоззрение русского средневековья и показал, что Иван Грозный — православный царь, истово верующий, хранитель веры предков, был к тому же талантливым автором и исполнителем церковно-славянских произведений.

Словесный ряд разговорных слов: ***Покуда*** (пока), ***смолоду***; ***Фёдор Крестьянин, Ваня Нос и Стенька Голыш*** — показывают, что царь общался не только с боярской знатью, но и с простыми людьми: об этом говорят их прозвища (не фамилии).

Употребление разговорных слов показывает, что царь был знаком с просторечием.

Словесный ряд делового стиля: ***решались вчерне большие дела, разбирались тяжбы, подписывались приговоры*** — говорит о деловом назначении описываемого помещения и деловых переговорах царя.

Рассмотрим идущий за описанным отрывок: *«Следующий поставец — навесной — к стене пригвождён. Сверху — масляная парсуна с ликом любезной царицы Анастасьи, но не по святому деланная, а голландской росписью — как живая. За стеклёными дверками в шторках склянки с чужеземным питием: мушкатель, романея, кагор, ренское, мальвазия, — на верхней полочке. Ниже крытые жбанчики с бабкиными брагами-мёдами да настойками-наливками. Хмельным хозяйством заправлял спальник Прошка Ключарь, обретавшийся в крохотной каморе за переборкой. Нынче за ягодой спозаранку ушёл: не доверяя поставщикам, сырьё сам подбирал в проверенных местечках.*

Третий месяц царь трезвичал, и на округлённом дубовом столе поверх злато-битьевой скатерти накиданы были корзиночки с орешками, клюквой, калиновою пастилой, пряниками, сушками и «варяжской фигой» — сливой в уксусе. Тут же слива хунгарская (венгерская) — сушёная и тягучая. Из напитков: серебряные и бронзовые ендовы с квасом, сбитнем и морошковым морсом».

Устаревшие слова: *парсуна*, *лик, питиё, ендовы* (пировальный приземистый сосуд с узким горлышком), *сбитень, зла-*

то-битьевая скатерть, варяжская фига, хунгарская слива — переносят нас в атмосферу XVI века. Кроме того, *парсуна* (исторический портрет, который появился в России именно в XVI веке, не ранее и не позднее) с *ликом* царицы Анастасии говорит об особо бережном отношении к ней царя. *«Злато-битьевая скатерть»* (скатерть, выбитая золотым шитьём), где авторский эпитет, построенный былинным поэтическим языком при помощи соединения двух слов в одно, сравните: «столики белодубовые», «палаты белокаменные», «шатёр белополотняный» (русский) или «чёрнобархатный» (татарский) — сразу переносит нас в эпоху старинных гуслей, народных сказаний и былин.

Сочетание слов, близких по значению: *«браги-мёды», «настойки*-наливки» — также характерны для эпоса — сравним: «путь-дорожка», «без стыда — без сорому», «знаю-ведаю», «в тую пору-времечко» и другие.

Одновременно заметно увеличивается количество разговорных слов: *склянки, жбанчики, бабкины, Прошка-ключарь, спозаранку, заправлял, нынче, трезвичал, накиданы.*

Перечень вин и настоек: *мушкатель, романея, кагор, ренское, мальвазия* — близок к народному произношению и говорит о том, что деловое обсуждение проводилось неформально, за накрытым столом и зачастую развязывало языки.

Речь Ивана Грозного отличается остроумием, язвительностью, насмешливостью и употреблением многочисленных ругательных слов по отношению к своим противникам, которые, правда, по сравнению с современными ругательствами выглядят несколько бледновато: «*вор», «пёс смердящий, «тать злобесный», «выползень поганый», «христопродавец»* и т.д., хотя и более красноречиво.

Владимир Плотников пишет: *«Среди владык земных не было ровни Ивану Васильевичу в остроте и язвенности речи»*. Например: *«Знаю речи ваши. Луки Великие никак про…ли, — выпек словцо государь необеденное, — Луки пролукавили, блуки луком смазали? Ы-ы-ы… — «всплакнув» дурашливо и круто оборвавшись, строганул очами чёрными, стеганул бровями ёжкими».* Оставим разбор «необеденного словца» на совести автора, посмотрим, какой каламбур следом получился: *«Луки пролукавили, блуки луком смазали»*! «Блуки» — уст. простореч. — «глаза». Здесь не только каламбур, но и скороговорка, которую не каждый произнесёт без репетиции; четырёхкратное повторение слога «лу», аллитерация «л», ассонанс «у». Вдоба-

вок ко всему это — практически «крылатое выражение». В ситуации взятия Великих Лук такая издёвка (об этом говорит последующее «нытьё»: *«Ы-ы-ы…»)* сообщает о том, что царь не сломлен горечью поражения (блуки луком смазали!), наоборот, вызывающе зол, насмешлив, готов к сопротивлению и поднимает дух своих подчинённых.

Каковы были причины такой остроты речи? Известно, что Иван IV создал особый потешный двор, который стал прообразом придворного театра. Во время его правления количество московских скоморохов увеличилось, самых талантливых артистов отбирали из Новгорода и других городов. Некоторые упоминания в исторических документах свидетельствуют о личном участии Ивана Грозного в скоморошьих забавах: он так искренне веселился, что становился не похож на себя, полностью меняя своё поведение: мог плясать со скоморохами, петь шуточные песни и вести себя как один из них.

Поэтому речь Ивана Грозного свидетельствует не столько о литературной традиции (таковой тогда и не было — она ещё только формировалась и не без его участия), сколько о древнерусской, скоморошеской, которая объединяла высокое и низкое, шутки, пословицы и поговорки, а личный вклад царя добавил к этому цитаты из Священного Писания. Например, его реплика при выборе кандидата на лёгкого гончика к папе римскому: *«С бору по сосенке выйдет забор, с Думы по чёсанке — русский собор! Кого кто назовёт, а там — кто больше наберёт. С Божьей помощью. Начнём!», «Да возглаголем о людех Твоих по воле Твоих»*.

«Язвенность» царской речи происходила от бессилия перед некоторыми обстоятельствами (например, взятие Великих Лук и другие неудачи); из-за недовольства своими подчинёнными вследствие их глупости, нерасторопности или предательства. В общем, причин могло быть много, но его язвительность была не банальна, а оригинальна, что многих сбивало с толку. Например, обращение к думцу Зюзину: *«А что, почешем в пузе и сделаем по Зюзе!»*; или: *«Ну, Думка у меня — что репа с грядки, ботву задел — рви без оглядки»*; или: *«Я не Курбский — слюни в дёготь разводить, чтоб по вратам отцовским мазать»*.

Следует отметить, что многие из употреблённых шуток-прибауток, пословиц и поговорок — авторские, придуманные, кажется, только что. Это говорит о том, что автор артистически сливается со своим персонажем, говорит его

языком, живёт им, поэтому получается такой живой, разговорный язык и вызывает эффект непосредственного присутствия читателя в сценах произведения.

Деловые распоряжения царя были не просто краткие, а ёмкие: *«Велю звать думу. Малую. Завтра. Третьим часом. Звать всех, кто близко. Без «не могу»»*.Чёткий настрой автору помогает передать такой стилистический приём, как «парцелляция» — намеренное расчленение текста на отрезки, которые позволяют выделить главное в распоряжении, без двусмысленного истолкования.

Иными словами, автор вывел образ царя, подтверждённый историческими документами: это был образованный, развитый человек с литературными и артистическими способностями — с одной стороны, и талантливый государственный деятель своего времени — с другой. Его репрессии следует рассматривать в связи со средневековой практикой, которая была не уникальна для других европейских правителей, запятнавших себя гораздо более, нежели он. Сам о себе словами Плотникова Грозный говорит так: *«Я ить знаю, чего мне сказать-то робеют. Зарвался с опричниной, мол, недоуздок перетянул. А без неё бы как? То в Европиях у них, слышь, грамоте знают, на домах кирпич и по дорогам щебень. Как же!*

Вот только вся ихняя дорога короче, нежели у нас от Коломны до Мытищ. Им, вишь, легко с немецкой колокольни нас рядить да мерить. А ты попади на моё, посиди с моё, хлебани дитятей глины, подыши гузном в болоте, растолкай князей удельных, спесь боярскую уйми, угадай предателей из верных, а верных из израдцев, схорони пять жён, — тогда и равняй, кто злее».

За всё время правления Ивана Грозного было репрессировано около трёх-четырёх тысяч человек. Известно, что царь несколько раз прилюдно каялся и отпускал в монастыри большие деньги для «поминовения невинно убиенных», то есть в современном понятии — занимался реабилитацией. Это было непривычно для западных королей: после Савойской резни и Варфоломеевской ночи, унёсших жизни десятки тысяч «еретиков», в Нидерландах с 1647 по 1584 год жертвами инквизиции стало до ста тысяч человек, в Англии Генриха VIII за бродяжничество было повешено 72 тысячи бродяг и нищих (овцы съели людей) — в общей сложности в Европе за всё время правления Ивана Грозного было казнено до 300

тысяч человек, но никому из правителей в голову не приходило заниматься покаянием. Наоборот, папа римский после известия о Варфоломеевской ночи приказал устроить в Риме большой праздник с фейерверком и салютом, выбил медаль в честь такого богоугодного дела и отправил в Париж кардинала Орсини для поздравления инициаторов — Карла IX и Екатерины Медичи.

Это отличие русского менталитета от западного. Подтверждением служит донесение шведского агента королю Юхану III: *«Царь Иван на коленях вымаливал прощения у собравшейся в Кремле черни, и отходчивые москвичи со слезами простили бесноватого своего самодержца. После чего тот взял с них присягу о верности»*. Фраза *«отходчивые москвичи со слезами простили бесноватого своего самодержца»* говорит о том, что агенту показалось смешным и неприемлемым такое поведение русского царя.

Современники Ивану Грозному прощали, а потомки на памятнике Тысячелетия Руси в Новгороде (1862 год), где воссозданы облики 109 русских деятелей, не нашли места царю, при котором территория России увеличилась в два раза, были проведены военная, судебная и земская реформы, впервые был созван Земский собор. Земская реформа имела неоценимое значение в Смутное время, когда именно местное самоуправление не позволило покорить полякам всю Россию — Москва пала из-за предательства элиты, а гражданин Кузьма Минин и князь Дмитрий Пожарский, по сути собрав земское войско, вышвырнули всех интервентов вон.

Вадим Кожинов в своей работе «История Руси и русского слова» писал: « Говоря об отечественной истории, необходимо различать две принципиально разные вещи: реальное содержание и значение той или иной эпохи, того или иного явления и, с другой стороны, русское *нравственное отношение* к этим эпохам и явлениям, нашу этическую «оценку» их. Ничто не заставит русских людей «отменить» нравственный приговор тому же Ивану Грозному, но, изучая историю его времени, необходимо всё же видеть в ней одно из (и не столь чудовищное на фоне деяний его западноевропейских современников) *проявлений всемирного зла*, а не нечто исключительно «чрезвычайное» и — что особенно возмутительно! — *присущее именно и только русской истории»*. Именно так подходит к изображению истории Владимир Плотников.

Но вернёмся к стилистическому анализу.

Олимпиева гимнастика

«Раз — два. Вперёд — назад. Влево — вправо. Вниз — вверх… Прямку на скрутку, скрутку на выверт…

Бодренькое солнышко разбрызгивает медь. Щедро, весело, горстями. Румяная блесть мягонько сползает с горочки поверх дерев и, не путаясь в ветвях, радостно ухает в речку Ерахтурку. Лад. Тишина. Благодать.

И — буль-буль-блямц — из позябившейся васильковой глади выныривает ладный парубок. Стряхнул с бороды капель, литые расправил плечи и влетел на ивовый взлобок. Накрыв траву с турецкою поджимкой икр, посидел, точь-в-точь завзятый курбаши, потом с подскоком кувырнулся через темя в рост, и вот уж снова на ногах. Вдохнул три ветра, мельницей руками маханул и, провернувшись уже с места вверх ногами, туркой уселся.

Недолгий роздых — прянул животом. Без прогиба крестца дюжину раз отжался с переменкой — левою и правою руками. Затем толкнулся ими в кочку и дал пробежку на ладонях кругалём, распинывая облака. Теперь лишь, подустав чуток, откинулся на спину, зажмурил очи и задышал глубоко и жадно, всласть. Хорошо… Лежал недолго. Настороживши́сь, вскинулся на левый локоть, у рта ладони соединил и тоненько пропел «квирк-квирк», после чего — как свистнет!

Шир-рр…

От корней к ветлужной маковке метнулся горностай. А из кустов облезлый русачок хвостишком чиркнул и, прядая ушами, вобравшими всю заячью опаску, по ивняку учесал. Не тронь пичужку, совьёт кормушку».

РАЗБОР. Неожиданное начало: *«Раз — два. Вперёд — назад. Влево — вправо. Вниз — вверх… Прямку на скрутку, скрутку на выверт…»* Это не авторская речь, не речь рассказчика, это несобственно-прямая речь героя. Без перехода и подготовки автор погружает нас в его внутренний мир, и мы поневоле начинаем жить его внутренней жизнью: примерять на себя ту зарядку, которую делает он, невольно проникаясь восхищением. Зарядка непростая. Но автор описывает её так просто, что хочется повторить, но без физической подготовки не каждый сможет. Вот так предки! Какими они были! Такова монастырская выучка.

Лишних слов автор не использует. Одна только «скрутка» чего стоит. Вроде бы первый раз слышишь, а без наглядного показа сразу представляешь, что это такое!

А дальше вообще — фантастика: в воду ухнуло *«бодренькое солнышко»*, а из *«зябкой, васильковой глади»* вынырнул *«ладный парень»*! Вот какая сказка получилась. И пошло-поехало: *«вдохнул три ветра»* — будто богатырскую силу вдохнул, *«дал пробежку кругалём, распинывая облака»* — вносит стихию весёлой детской игры. Всего две метафоры: *«вдохнул три ветра», «распинывая облака»*, озорное разговорное *«кругалём»*, а какое ощущение радости, гармонии и счастья!

Далее, *«подустав чуток, откинулся на спину, зажмурил очи и задышал глубоко и жадно, всласть. Хорошо…»* Опять автор переводит нас в сферу чувств своего героя. А он, счастливый хозяин своей земли, *«лежал недолго. Насторожившись, вскинулся на левый локоть, у рта ладони соединил и тоненько пропел «квирк-квирк», после чего как свистнет!»* Эх, русская удаль! И… всполошились лесные обитатели: *«Шир-рр… От корней к ветлужной маковке метнулся горностай. А из кустов облезлый русачок хвостишком чиркнул и, прядая ушами, вобравшими всю заячью опаску, по ивняку учесал»*. Такая динамика: *«от корней к ветлужной маковке метнулся горностай»*; метафоры: *«хвостишком чиркнул»*, *«уши, вобравшие всю заячью опаску»* — передают нам картину природы буквально в двух словах. Вроде нехитрая картинка, а сколько в ней доброты, мягкого юмора (*«по ивняку учесал»*) и такого знакомого чувства, которое будто знал всю жизнь или жил только для того, чтобы почувствовать то, что позабыть уже не сможешь… *«Не тронь пичужку, совьёт кормушку»* — это своё, ничем не заменимое, родное… родина!

Встреча с разбойниками Драного переулка

«Ускорив шаг, Шевригин прикидывал: куда?» — авторская речь после мысленного вопроса «Куда?» с помощью несобственно-прямой речи смещается в сторону шестого чувства героя — спиной и собственным нутром чует дорогу: *«Можно напрямик — сквозь лотки, к постоялому двору, где Метка. Но кто поручится, что в спину не вопьётся литой ножик Червемяса иль свинцовая пуговка от дяденьки с присвистом? Походя, нащупал пистоль, саблю»*. Затем текст полностью субъективируется во внутреннюю речь героя, практически переходя на рассуждение от первого лица — можно подставить местоимение «я»: *«Кое-что: с двух на раз смету. Потом одна сабля. Хотя при умелом замахе пистоль обушку не уступит. Ещё, выходит, два. А остатние двое, если не трое, с трёх краёв просквозят. И самая беззащитная — спина»*.

При переходе в точку видения героя повышается достоверность повествования: читатель как бы чувствует себя в коже героя, думает вместе с ним. Далее эпизод объективизируется, переходя на авторское повествование от третьего лица, объясняя, откуда главный герой знает местность: «*Ещё в прежние годы Истома приметил*» — затем читатель снова входит в пространство, видимое героем, которое подчёркивается риторическим вопросом и восклицанием, а также возможностью подставить после неопределённой формы глагола «нырнуть» личное местоимение «ты» к последующим глаголам в будущем времени»: *«коль нырнуть от лотков влево — попадёшь в глубокий овражек с не просыхающей лужей, за ним перелесь. А там?! Там есть, куда хотя бы спину притулить. Уже неплохо!»*

Далее опять авторская речь: *«В перелеси волновались золотые блики — решечёное солнышко пуляло в глаза»*: антонимически построенное предложение — безмятежная первая часть просто взрывается фразой: «пуляло в глаза». Даже солнышко не даёт расслабиться. Далее автор объективирует рассказ путём перевода на авторскую точку видения: *«Ещё полсотни шагов, и Шевригин вдруг резко уходит под землю. Овражек оказался глубже: чтоб выбраться, сажени полторы по крутизне карабкаться надо. Только и «охотники за зерном» не свинцом подкованы. Лихие, шибкие, они ссыпались вниз, обложив его, как волка. И не успел вырвать пистоль, как кто-то всего водой окатил»*. Далее диалог без лишних слов и без обращений — понятно кто к кому:

— Саблю скинь!

— Савелий, решить? — целя из самострела Истоме в живот, весело хохотнул картавый — длиннючий лысак в залатанном зелёном полукафтанье.

— На счёт три, ежели резалку не кинет, — просвистел карла. — Раз, два…

Стервой визгнула сабля, а Истома безмятежно улыбался.

— Теперь вяжи его, Фофан, — скрипнул Савелий.

— И наподдай, Драный, — задорили из толпы, — наподдай…

Далее текст переходит к автору: *«С глумливым торжеством Фофан шагнул. Зря: намоченный пистоль угодил детине ровно между глаз. После чего, прикрывшись мосластым пятипудьем, Истома подался к ближнему, распечатал его макушку фофановым лбом и в один припрыг вскарабкался на гребень яра. Руки сграбастали толстенный сук. У уха просвистел шип из самострела»*.

Здесь переход на точку видения Истомы: об этом говорит риторическое восклицание: *«Воля! Истома поднатужился, сук треснул, а ноги елознули по склизкому краю. Упав, переворотился, как учил Олимпий, и сук обернулся дубинкой. Один против шестерых»*.

Здесь применён монтажный приём изображения, когда оно строится практически в соответствии со взглядом персонажа и, самое главное, в непрерывном движении. Динамика просто кинематографическая. Картина мгновенно трансформируется и изменяется на глазах читателя. Авторское отстранение даёт лишь мгновенную передышку и вновь погружает в перипетии стычки с разбойниками. Их диалог и авторские ремарки стилизованы под разговорную речь вперемешку с просторечием: *«смету на раз», «остатние», «карабкаться», «елознули», «переворотился», «склизкий», «наподдай», «резалка», «длиннючий лысак», «шибкие», «приметил», «скинь», «обушок», «хохотнул», «карла»*… То, что Истома находится посреди разбойничьей шайки, говорят лишь клички: *Червемяс, Фофан, Драный* — и метафора: *«лихие «охотники за зерном» не свинцом подкованы»,* — но от этого напряжение только возрастает, не отвлекаясь на расшифровку жаргона: разговорная речь понимается с наивысшей быстротой. Нелегко пришлось Истоме.

Обращает на себя внимание авторский каламбур: макушку разбойника Фофана Истома «*распечатал своим фофановым лбом»*.

Москва

«Свёл «близнецов» в Кремль. Парни шли и диву давались. Стеня Тихун, на что покоен, и тот задышал часто. А Поликашка Молчок, не стыдясь, челюсти расщёлкнул: избы в три-четыре кровли, палаты каменные, храм на храме, а мостовая бревном сложена! Где такое увидишь! Москва походила на великанский блин, окружённый рвом и укреплённый стенами. Внутри «блина» — «лукошко» Земляного города: строения попроще с капустниками и вертоградами. Тут же — слободы, которым в городе селиться заказано, за пожарную опасность.

«Корзина лукошка» по юго-западу простёрлась до Москвы-реки, а «ручка» широкой дугой обвод давала по северу. С запада в Москву-реку впадала речка Самотёка, она же Неглинка, огибая разделённые рвом Кремль и Китай-город. Но если с запада Кремль естественно ограждала Самотёка, то Ки-

тайский городок с востока прикрывался искусственным рвом, слившим Неглинку с Москвой-рекой. Стены Китая пониже, но шире кремлёвских, из громадных прорех-бойниц грознели пушки. Таким образом, речки и восточный ров превращали Кремль и Китай-город в остров. За Неглинкой по северо-востоку — до самой ручки «лукошка» Земляного города — широкою подковой выгнулся Белый город, вовне утыканный белёным частоколом над ещё одним, северным, водяным рвом. Белый город вдвое больше «острова», но не тесно сотами утыкан, а вольными гнёздами: усадьбы, терема, просторные сады. Здесь же раскинулись два двора: царский загородный и Пушечный — краснокирпичная крепость с пузатой башней».

РАЗБОР. Изображение Московского Кремля и Москвы очень походит на словесное описание схемы «Годунова чертежа» (видимо, послужившей фабулой этого эпизода), где эскизно нарисована Москва конца XVI века с попыткой передать черты городского рельефа и городских стен, зданий, объектов, улиц с элементами перспективы (одна из первых русских географических карт, составленная Фёдором Борисовичем Годуновым). Описание произведено с помощью приёма «остранения» (от слова «странный»), когда знакомый, привычный нам предмет показывается как странный. Молчок с Тихуном первый раз в городе, да ещё столице, которая изображается их глазами: «*избы в три-четыре кровли* (многоэтажные дома)*, палаты каменные, храм на храме* (высокие, величественные храмы)*, а мостовая бревном сложена* (каменной ещё не было)*!*

«Москва походила на великанский блин, окружённый рвом и укреплённый стенами. Внутри «блина» — «лукошко» Земляного города: строения попроще с капустниками и вертоградами. Тут же — слободы, которым в городе селиться заказано, за пожарную опасность», — изображение, увиденное с высоты птичьего полёта и описанное при помощи деревенских предметов (блин, лукошко), знакомых героям с детства. На «Годуновом чертеже» были схематично обрисованы огороды, и у Плотникова здесь — *«капустники и вертограды»* (сады), а далее — *«слободы»*.

«Корзина лукошка» по юго-западу простёрлась до Москвы-реки, а «ручка» широкой дугой обвод давала по северу» — метафоричная *«корзина лукошка»* с *«ручкой»* как нельзя лучше описывают уклон плацдарма в восточной части Белого города из-за русла ручья Черторыя (в западной части плацдарма

Белого города), реки Неглинной, Москвы-реки в Замоскворечье и реки Яузы.

Далее «*белёный частокол над ещё одним, северным, водяным рвом. Белый город не тесно сотами утыкан, а вольными гнёздами: усадьбы, терема, просторные сады. Здесь же раскинулись два двора: царский загородный и Пушечный — краснокирпичная крепость с пузатой башней*».

«Соты», «вольные гнёзда» — метафорическое описание отдельных зданий и их скоплений с птичьего полёта (на схеме «Годунова чертежа»). Остроумный авторский приём, который позволил нам увидеть средневековую Москву воочию, а не схематично. Под пером автора схема превратилась в наглядную картину, объёмный город, который мы увидели вместе с героями произведения и прогулялись вместе с ними.

В гостиничной ловушке

«С двух стен голоса, да так отчётливо, словно клеть нарочно обустроена для прослушки. Шевригин шарил на ощупь. Повсюду ворохи старья. Разнося мешки и тюки, он вдруг упёрся в приземистую дверку на задвижке. «Тюк» мизинцем — она и отворись. Пригнувшись, нырнул. Как в прорубь! Увиденное охолонуло, но отступать уже поздно. На широкой постели, хрипловато мурлыча, валялась никакая не старуха, а полуголая и весьма соблазнительная девка. В руке, то прикрывая, то открывая перси, поныривала корчажка. Приглядевшись, едва не ахнул: девка в упор лупилась на него и тоже не ахала. Брр… Зажмурившись, встряхнулся. Не меняя выражения, девка пялилась, как сквозь туман. Ба, да мы никак мертвецки пьяны. Шевригин осмелел и осмотрелся. Луна сюда заглядывала робко, мешала смятая, худая занавесь. Она кромсала и швыряла дымчатые лучики всё больше по углам, чем на кровать. Неровный утлый свет всё же позволил разглядеть, что комната невелика, а гадкий кислый запах быстро подсказал и назначение известных всем утех. Девка из дурных. В Москве он видывал таких: у Балчуга, в Наливке — слободе немецкой. Перловка этакого рода одна в любом краю: и чёрт не разберёт, где тут елецкая, а где немецкая. Ещё малость помозолив, вздрогнул. Да это ж как бы не та, что давеча едва его не погубила. Как же нас меняет платье. В этом голеньком комочке с поджатыми лучинками есть разве что-нибудь от той наглой, властной бабы, что завалилась, повязав его свободу? Маленькая, хрупкая и беззащитная — ощипанный цыплёнок с хохолком».

РАЗБОР. В этом эпизоде автор использует приём представления, которое ведёт от неизвестного к известному. «*Справа — пьяное старушечье пение, слева — беззаветная мужская брань. Знать бы — о чём!*» Истома неожиданно оказался в замкнутом пространстве гостиничной кладовки, где за стенкой слышны чьи-то голоса, но не видны люди, которым они принадлежат. Найдя выход, Истома видит вместо старухи «*полуголую и весьма соблазнительную девку*» на постели, которая *«пялится на него»,* а Истоме нужно проскользнуть незамеченным. Он понял, что незнакомка пьяна, но в полутьме не может толком её рассмотреть. Помогает луна: «*Неровный утлый свет всё же позволил разглядеть, что комната невелика, а гадкий кислый запах быстро подсказал и назначение известных всем утех. Девка из дурных».* Вздрогнул, он узнал девку из таверны, но «*дымчатые лучики*» луны изменили образ, и Шевригин удивился*: «В этом голеньком комочке с поджатыми лучинками есть разве что-нибудь от той наглой, властной бабы?»* Лучики и лучинки позволили разглядеть *«маленькую, хрупкую и беззащитную»* девушку — *«ощипанного цыплёнка с хохолком»* вместо развязной и наглой бабы.

Итак, словесный ряд: чьи-то голоса, девка, девка из дурных, наглая баба, беззащитный цыплёнок с хохолком волос и с лучинками вместо ног… Невероятная метаморфоза образа на наших глазах, в которой прочитывается исковерканная судьба этой женщины и показывается психологическая чуткость, сочувствие и гуманность Истомы.

История дипломатии (размышления Антонио Поссевино)

«История дипломатии скупа на факты. Ей безразлична фабула. Единственное, что её волнует, это финал — перемирие или договор. Всё, что предшествовало им, — пот и слёзы, здоровье и жизнь послов, — навсегда уходит в тень. Забываются, за редким исключением, и сами дипломаты.

В хрониках сияют имена владык, милостиво скрепивших подписью и печатью бумагу, за которые отданы жизнь и силы многих. И кто подсчитает теперь, сколько кануло в Лету миссий, не закончившихся ничем? Ибо кому какое дело до безымянных героев — гонцов и послов? Даже ты не знаешь про них, брат Антонио. Ты, проделавший дюжину опасных путешествий по всей Европе, должен сознаться, что такие приключения, какие выпали на долю посольства Шевригина, — удел немногих.

Да, велики ставки игроков, что сошлись у кончика пера, которое либо чернильно изольётся в грамоте о мире, либо подмажет кровью скорбный приговор и этому незаурядному московлянину. Верней всего, Фома Заверинген, Истома Шевригин, лёгкий гончик царя Ивана Васильевича, боярский сын из неведомой и далёкой Рязани, вернее всего, ты обречён. Даже если почин твой обласкает фортуна, вряд ли тебе дадут вернуться с головой на плечах. Слишком много ты знаешь.

Но ещё больше ты, мелкая русская вошь, порушил в великой конструкции Нашего порядка. Такое не прощают даже принцам крови. А ты кто? Имя твоё Фома… И у тебя осталась лишь одна спасительная отсрочка — стань Моим…»

РАЗБОР. Внутренняя речь Антонио Поссевино написана книжным и деловым языком в форме размышления. Здесь предмет исследования описывается, объясняется, анализируется, логически определяется. Преобладают предметно-логические структуры. Круг связанных определений: *«история дипломатии», «факты», «фабула», «финал», «перемирие», «договор», «хроника», «подпись», «печать», «бумага», «миссия», «гонец», «посол», «грамота», «приговор», «конструкция»* — относится к деловому стилю. Но это не документ. Это внутреннее размышление. Поэтому в предметно-логический словесный ряд вмешивается экспрессивная окраска: «*скупа на факты», «ей безразлична фабула», «единственное, что её волнует», «пот и слёзы, здоровье и жизнь», «безымянный герой», «опасное путешествие», «незаурядный московлянин», «неведомая и далёкая Рязань», «мелкая русская вошь», «Наш порядок», «спасительная отсрочка», «стань Моим»* — в этом проявляется личная, эмоциональная оценка Поссевино того, о чём он размышляет.

Книжные выражения: «*имена владык, милостиво скрепивших подписью и печатью бумагу», «навсегда уходит в тень», «удел немногих», «ставки игроков», «сошлись у кончика пера»*, метафоры: *«чернильно изольётся в грамоте о мире»* и *«подмажет кровью скорбный приговор», «обласкает фортуна», «вернуться с головой на плечах», «принц крови»* — и особенно библейское: *«канул в Лету» и «Имя твоё Фома»…* — говорит о высокой образованности патера, его литературных способностях и эрудиции. Но выражение: *«Кому какое дело до безымянных героев — гонцов и послов? Даже ты не знаешь про них, брат Антонио?»* — выявляет некоторый язъян в его мировоззрении. Дипломаты работают ради славы или радеют об интересах Отечества? Для Поссевино ответ очевиден.

Он работает на благо Ордена, который оценивает его по заслугам. Отсюда безжалостный вывод: «*Даже если почин твой обласкает фортуна, вряд ли тебе дадут вернуться с головой на плечах. Слишком много ты знаешь.*

Но ещё больше ты, мелкая русская вошь, порушил в великой конструкции Нашего порядка. Такое не прощают даже принцам крови. А ты кто? Имя твоё Фома… И у тебя осталась лишь одна спасительная отсрочка — стань Моим…»

Здесь проявляется высокомерие и пренебрежение Поссевино по отношению к Шевригину и уверенность в том, что первый может решить судьбу последнего, играя с ним, как кот с мышью. Это исходит из убеждения — *«цель оправдывает средства»,* которое, в свою очередь, сыграет с иезуитом злую шутку, но это ещё впереди… А пока папский нунций наслаждается своим всемогуществом, величием и мечтами об уничтожении «мелкой русской воши», метафора которой обратит в ноль все глубоко продуманные планы великого стратега…

Медвежьи тешки

«В рядах стихло. И только с помоста…

— Потапка! Потапкина взяла. Хороший ты мой, Потапушка!

Тонким паром веяло из червячковых голубеньких губ. Фёдор Иванович ликовал. Ему победы Мыки и Потапа всегда были к душе…

Бурое тулово вдруг кувыркнулось и — к помосту. Взмокревшие стрельцы — за три гаковницы. Младшие ловчие, побросав рогатьё, сломя голову, по зубьям лесенок — на стены. За стенами ёжились, сутулились, затыкали уши.

— Не тронь! Потапушка, милый!

Никто и моргнуть не успел, как снулый царевич серной сиганул к краю и перекинул через балясник зовущую десницу.

Бурой молнией снизу Потап клацнул зубами и так проворно сгорстил когти, что рука Фёдора осталась между ними.

— А-а-ах!!! — тыщеглотно выдохнул Арбат.

«Нешто доступит?» — пронеслось в голове Годунова, а следом — картины взыска для всех учинителей, буде завершись забава сия кровью царской.

Зверь рванул добычу. Кисть в лёготку оторвалась.

Весь Арбат сковало дурманным падымком. Завеяло, свело позёмкой руки, ноги, дух и сердце. Лишь Фёдор качнулся дедом-столетом. Ужас замедлился, и все увидали, как разъ-

ярённый хищник смял кисть и распустил её на ленточки. Это было так жутко, что не сразу и домекали: хоть бы капелька крови.

— Ффу-у… — шумно вырвалось из одной груди, трепетавшей сильнее всех взятых.

За Годуновым, один за другим, облегчённо отрыгнули, задышали, загоготали, закрякали, заикали, засморкались, забожились и даже запуржили ветрами. Восторг чохом скакал по медвежьему кругу. Кувыркались, слипшись, фёдоровы карлы. Рукавка! То была лишь царская рукавка…»

РАЗБОР. В XVI-XVII веках московские государи регулярно развлекались по праздникам «медвежьей потехою» — медвежьим боем. Для царского двора отлавливали диких медведей в лесу. Бойцы, выходившие на поединок, были вооружены рогатинами или деревянными вилами. Надо было успеть воткнуть их в брюхо медведя, пока он стоял на задних лапах. Забава была жестокая и опасная, нередко кончающаяся гибелью зверя или человека. Царевич Фёдор любил такие «тешки», и Плотников изображает одну из них.

«*Тонким паром веяло из червячковых голубеньких губ»,* — показывает, что дело происходит поздней осенью или ранней зимой: на улице достаточно морозно, и изо рта идёт пар. Кроме того, *«червячковые голубенькие губы»* царевича свидетельствует о том, что он подмёрз и губы съёжились, но эпитет *«червячковые»* говорит, что губы съёжились не только от внешнего холода, но и от внутреннего: «*Фёдор Иванович ликовал. Ему победы Мыки и Потапа всегда были к душе».* То, что перед этим зверь насмерть забил человека, своего противника, царевича не волновало; он беспокоился за любимца-медведя.

На зычный окрик «б*урое тулово вдруг кувыркнулось и — к помосту. Взмокревшие стрельцы — за три гаковницы. Младшие ловчие, побросав рогатьё, сломя голову, по зубьям лесенок — на стены. За стенами ёжились, сутулились, затыкали уши».* С точки видения царевича рассказ перемещается на общее видение группы лиц, которые пытались унять разбушевавшегося, ослеплённого пролитой кровью медведя. Они разлетелись кто-куда, во все стороны — так страшен был зверь. Показать это помогает трёхкратное применение эллипсиса, которое заменяет опущенный глагол и усиливает динамику действия, выступая в качестве стрел, указывающих, куда врассыпную разлетелись бойцы, побросав рогатьё: *к помосту, за гаковицы, по зубьям лесенок.*

В общей сумятице косолапый подбежал к *«зовущей деснице царевича»*, которую тот выкинул ему навстречу, неожиданно для всех подлетев к баллюстраде. Далее точка видения переходит на толпу: они видят, что «*Потап клацнул зубами и так проворно сгорстил когти, что рука Фёдора осталась между ними»*. Об этом говорит тысячеглотное *«А-а-ах!»,* которое единым духом выдохнул Арбат, и кажется, что взмок до пяток организатор этой потехи Борис Годунов.

Далее показано коллективное сознание толпы: «*все увидали, как разъярённый хищник смял кисть и распустил её на ленточки. Это было так жутко, что не сразу и домекали: хоть бы капелька крови».*

Кажется, ужас охватил всех, а потом — *«Ффу-у…»* — вырвалось, как будто из одной груди всех зрителей, а не только из одной груди Бориса Годунова: «*Рукавка! То была лишь царская рукавка…»*

Здесь использован приём представления, идущего от неправильно понятого предмета к хорошо увиденному: *десница царевича — рука Фёдора — смятая кисть, распущенная на ленточки, — рукавка!* Приём, когда точка видения перемещается от персонажа к группе лиц и обратно, когда нечётко видимое зрелище распаляет воображение, — развивает напряжение в картине до высшей точки, после которого резко падает вниз, вызывая всеобщее ликование и такое расслабление, что «*даже запуржили ветрами».*

Подданные оказались гуманнее будущего правителя: они переживали за него, а не за медведя.

Начало и конец 2-го тома

«Солнышко татарского блюда высеребрило луною. Луна бледнела, проступили лоб, нос, рот. И лиловая молния взрезала левый глаз, вспахала щёку.

Ты ли это, Малаша?

Сознание смерклось, луну заволокло, а память перевернулась.

Солнышко татарского блюда сглотнуло дремотным дурманом. И в нём осталась только мёртвая луна — серебряный блин без черт и теней. Луна бледно росла, уже проступили лоб, нос, рот. Потом лиловая молния вспорола глаз, щёку и умерла на коже.

Малаша отвела блюдо, по бугристой тропе с левого глаза протёк тёплый щипучий ручеёк…

Зря она думала, что разучилась плакать».

РАЗБОР. Эти два текста, хоть и расположены в начале и в конце 2-го тома романа, но связаны между собой и представляют собой практически единый текст, который является одним из самых трогательных в произведении и представляет одну из самых ярких деталей в романе. Это — сплошное иносказание, в котором аллегории и перифразы передают трагедию героини романа Малаши — невесты Истомы, попавшей в плен при ногайском набеге и проданной в гарем турецкому султану. Что такое *«солнышко татарского блюда»*? Зеркало. *«Солнышко татарского блюда высеребрило луною»* — появление размытого лица без ясно различимых черт, в виде луны.

«Луна бледнела» — отражение становится всё более ясным: *«проступили лоб, нос, рот»*. Девушка. И дальше — страшное: *«лиловая молния взрезалась в левый глаз, вспахала щёку»*. Выжженное бельмо на левом глазу и шрам от него.

Риторический вопрос: *«Ты ли это, Малаша?»* — переносит нас во внутренний мир девушки, у которой от боли и переживаний «сознание смерклось, а память перевернулась».

Во второй половине текста: *«Солнышко татарского блюда сглотнуло дремотным дурманом»* — означает не то, что оно исчезло, а то, что у героини от боли и страданий померкло сознание. Малаша фактически умерла: в зеркале «осталась только мёртвая луна». Затем сознание начинает медленно возвращаться: «*Луна бледно росла, уже проступили лоб, нос, рот». Изображение становится чётче, яснее: «Лиловая молния вспорола глаз, щёку и умерла на коже».* Умерла прежняя Малаша, появилась другая: она *«отвела блюдо, по бугристой тропе с левого глаза протёк тёплый щипучий ручеёк».*

По шраму стекла слеза: «Зря она думала, что разучилась плакать».

Деликатность, такт и этичность при описании трагедии Малаши в турецком серале (не только в этом эпизоде) — поразительны! Что случилось с ней?

Мешок на голову и — в воду

«Сильные руки осторожно подняли её и просунули в чистый белый мешок. Прямо саван. И всё разом потемнело. Когда же дырку над темечком тугим завязали узлом, Малаша впервые обеспокоилась.

Руки скользнули по холстине и быстро нащупали ворсистую кручёную нить.

Слева зашуршали половицы. Шаги! Без голосов. Всё свершалось молча и тихо.

Её подняли и понесли.
Недолго.
Скрипнула калитка.
Калитка Птичника!
За ней бесновалась Неволя.
Всё…
Гарем закончился.
Дальше задышало свободой.
Вопрос: для кого?
И от чего?
Топ-топ, тяжесть, потяг, напряг
и тряск при каждом шаге.
И ещё что-то, еле уловимое.
Будто плеск.
Её спускают по ступеням.
Всё различимей, ближе, алчней плеск.
Всё прочее угадывала по звукам.
Уминая мозговую вялость, воля резко острила чувства.
Куда девалось давешнее отупение?
И заскакали мысли…

РАЗБОР. Этот эпизод показывает, как провинившихся обитательниц гарема турецкого султана, завязав в мешок, передают садовнику. Садовник садится в маленькую лодку, а за собою тянет на верёвке другую, дырявую лодку, гружёную камнями, где находится жертва. Выплыв на глубину, он дёргает за верёвку, сдвигающую пробку в днище, и, наполнившись водой, лодка с тяжёлыми мешками медленно идёт на дно.

Событие описывается с помощью версэ, в котором повествование окутано некой тайной, недосказанностью, но через призму событий можно увидеть происходящее, сопереживая героям. Особенностью версэ является то, что в нём предложения короткие и напоминают стихотворные, хотя и без рифмы.

С помощью этого приёма автор передаёт ощущение героини, которая в мешке ничего не видит, а может только чувствовать и слышать то, что происходит вокруг неё, а читатель вынужден догадываться обо всём через её ощущения. Это тоже приём субъективации, когда происходящее начинает переживаться читателем как своё собственное.

Беседа Уолсингема с юным Фрэнсисом Бэконом

— Что-что? — Уолсингем встряхнулся. — Повторите-ка, и покороче.

— Низший уровень потребностей — отечество, средний — человечество, высший — Вселенная.

— Всевышний, — поправил нестрого старый педант.

— Если Вселенной… если Всевышнему безразлично отечество, они могут ускорить его конец, — без сбоя подтвердил юноша.

— Или, если оперировать вашими категориями: то всего лишь прикончить уровень потребностей, ограниченный интересами столь глупого отечества, не так ли? — усмехнулся лорд.

— Или всего лишь увеличить потребности умного отечества, приблизив его к совершенству…

Уолсингем уже не слушал, хотя и слышал.

…Англия — одна, тут… Венеция — везде… Генуя — со всеми и одновременно против всех, чтоб — над всеми… И если мы выстроим отношения и связи так, что мир просядет под нашими чреслами, то, в самом деле, что такое какие-то Габсбурги? И что такое мрачный Мадрид? Тем более растленный Париж? Миром правит Лондон. Весь мир — колония Англии… Подумать только, как удачно всё сходится».

РАЗБОР. Что это? О чём они? Два единомышленника, нашедшие друг друга в огромном мире. Юный Фрэнсис Бэкон вложил последний кирпичик в стройную систему мировоззрения, которую в черновом варианте чувствует лорд Уолсингем и которая потом охватит всю Англию, а впоследствии будет называться «англосаксонским глобализмом».

Владимир Плотников показывает генезис этой теории, описывая, чем, кем и как она подпитывалась. А то, во что она вылилась, мы можем наблюдать сейчас вместе с вами.

Интересы Отечества заменяются уровнем потребностей. Если последние не устраивают (кого? элиту?), можно «*прикончить уровень потребностей, ограниченный интересами столь глупого отечества, или всего лишь увеличить потребности умного отечества, приблизив его к совершенству*».

Безразличие к Отечеству оправдывается безразличием к нему Бога. Но если Бог безразличен, значит, Бог умер. Отечество можно уничтожить вместе с его потребностями, если они не устраивают его демиургов, которые появляются вместо Бога: *«свято место пусто не бывает»*. Появляется Человеко-

бог *(недалеко и до «белокурой бестии»!)* и заполняет весь мир своими потребностями, которые мир должен и обязан удовлетворить! Не больше и не меньше…

Тайное письмо

Золотоволосая красавица Катарина Гродинска, шпионка трёх государств: Польши, Швеции и Венеции — не совсем честным путём добывает секретные документы и понимает, что *«из расшитых документов наибольшую ценность представляло письмо некоего «кузена Эразма», который величал себя «погонщиком баранов у большого севильского дядюшки».* В последнем она узнаёт Франсиско де Эразо, назначенного Филиппом Габсбургом послом в Швецию.

Опытная, хитрая и умная, она применяет все навыки дешифровки, тайно полученные ею от бывшего французского любовника, а теперь шведского генерала Делагарди (письмо обращено к нему), и изучает текст:

«Но более всего вдохновляет нас, дорогой друг, то, что Вам удалось даже припадочному ржавому куманьку внушить симпатию к нашему севильскому дядюшке, ибо это является безусловной предпосылкой для заключения взаимовыгодного контракта, который позволит сокрушить спекулянтские проделки лисоньки кумы и утрёхтских корзинщиков. Мы отлично понимаем, что бесноватый ржавый куманёк никак не может открыто признать новых компаньонских договорённостей, поскольку это чревато его изгнанием из Гильдии Зондских каперов… А там, Бог даст, и варшавский пекарь откажет в поставках хлеба утрёхтским корзинщикам».

Чтобы расшифровать это послание надо было не только знать язык Арго и понимать иносказание, но и иметь опыт политического и экономического анализа. Катарина Гродинска в этом отношении оказалась достойной Миледи, главной героини романа Александра Дюма «Д'Артаньян и три мушкетёра», и *«насчёт «торгашливых» персон гадала недолго. Она всего-навсего допустила, что «большой севильский дядюшка» — это, вероятнее всего, его католическое величество испанский король Филипп II. Выстраивая образные аналогии, девушка ни капельки уже не сомневалась, что «утрёхтские корзинщики» — это мятежные Нидерланды; «лисонька кума» — Елизавета Тюдор с её Англией; «зондские каперы» — датчане и их Фредерик II; «варшавский пекарь» — польский король Баторий. Ну а «пастух рыжей козочки» — это Пабло Серрато, иезуит*

и духовник Катарины Ягеллонки, супруги шведского монарха Юхана III, уваженного званием «ржавый куманёк».

Из текста письма вырисовывался политический и экономический заговор Испании и Швеции против Англии, который плетётся за спиной шведского короля под патронажем его жены посредством её духовника-иезуита. Это письмо попадёт потом в руки лорда Уолсингема, и английская королева Елизавета о нём узнает. Поскольку Катарина Ягеллонка послала это письмо по двум адресам: в Польшу и Швецию, от кого попало это письмо в руки лорда Уолсингема? Читайте книгу.

Весенний дождь

«Весенний вечер, первый дождь», — строка, построенная 4-хстопным ямбом. Далее идёт проза, построенная с помощью аллегории, поэтому пройти мимо её поэтичности просто невозможно.

«Изнывающее небо тянет серо-влажные губы к ещё не оттаявшей земле», — что это? — предвкушение страстного, поцелуя (б-р-р!) или ожидание «*отпрянувши-прилипших к окнам куртизанок»?* И далее звукопись, подражающая бомбарде: «*Гррах-ба-бабах-х-х!!!*» — расшифровывается подобием фехтовального боя в средневековой Италии, ранее подробно описанного Плотниковым: «*Ломко лопаясь и злобно змеясь, трехмильные, ослепшие от собственного свечения косы гвоздили кровли и кроны. А потом затюкали, срываясь и крестясь, биллионы шпаг — пыряя зяблую кожу, будя в стылой груди тёплую кровь».* Настоящая сабельная битва! Фраза, построенная параллельно: *«Весна растапливала Рим, вода затапливала Тибр»,* — переходит в стиховой размер: «*И не было ни спору, ни разбору (дольник)// в манере ретирады (ямб).// Трусил ли под крыльцо палаццо куцый цуцик (ямб)… // Иль куцапо подгибал (анапест) // облипшие конечности светлейший кардинал (дольник), // по-бабьи вздёргивая (акцент) полу скользкой ризы (хорей) // — точь-в-точь почтенная матрона в намокшем кринолине (ямб), // что делало её двойняшкой нищенки (ямб)— // вон той, что в саржевой тунике(ямб)// с совком залатанного фартука меж ног (дольник).*

Прошло чуть-чуть, и город вымер (ямб).// Сгущалась тьма, а ливень был (ямб), уй ухажёром(дактиль), // неверным, правда: (ямб) // нет-нет да выбелит полнеба (дольник) — и далее без перехода проза: «*бесовским кресалом. И вместо жизни*

кругом лишь бульканье, журчанье, пузыри, зарницы, водокрут». Это — полноценный *прозиметр* — сочетание прозы и стихотворного размера в одном тексте. Поскольку это в романе встречается не единожды, можно говорить о неслучайности такого построения фраз, то есть о наличии прозиметрических композиций в тексте. Использование этого художественного метода является одним из инструментов автора при описании действительности и является признаком его художественного стиля.

Русский язык иностранцев

Среди героев романа много иностранцев, которые говорят на русском языке с акцентом. Каждый акцент стилизован Плотниковым под национальный акцент своего персонажа. Например, так звучит речь итальянца Тедальди, который несколько десятилетий вёл торговые дела в России и был близко знаком с Иваном Грозным: *«О, с этим не изволь, великий царь, печаловать. Уже в городе Любек наш торговый дом иметь филиал, э-э, контора или, как там у тебя, э-эм-м… свой изба, там непременно поискать и найти всегда наш человек. Он почему не проводить твой человек?»* Его речь уже приближена к русской, и акцент едва заметен.

Не так обстоит дело проводником, Индриком Гримом из Нарвы, который знает русский язык хуже: *«И скинуль с коня. Меня вырудчай только моя длинный нога, а норовистый лощадка не пустиль на седло ихний вожак. Но мой дух у горла уже не тот, и мешок тяжоль, я надчаль сдаваль, и тут я вижу мой русский спасай, и понимай: это Фома Леон Зеверинхен, мой добрый надчальник. И голову даю на отодратий, не простой это разбойник, а шведен морской капер. Их бы убиль меня, не моргая глазами».*

Шведский капер Мартин Дитрихс говорит с собственным акцентом: «Stor! (со швед. — *Здорово!*). *Фаренсбаха нет, он мотает по большая земля с польский войска. А этих дядя Дитрихс уломаеть на счёт раз-два».*

Речь обрусевшего немца Вильгельма Поплера звучит уже со знанием просторечия и разговорных слов: *«Там лядина — кустарная дебря, из которой два пути: на далний дорога в Германию. Это прямо. И вдоль гнилов ручей — ещё час до входа в этот же квартал. Это влево. Туда зашёл Грим. Нам — прямо».*

Речь итальянца Франческо Паллавичино цветиста и имеет окончания на итальянский манер: *«Ви мне, конечно, не доверял-*

ли, и я это понималли. Но я скрывалли язик, боялли, что ви будете подозревалли».

Речь польского императора Стефана Батория дана на латинском языке: *«Accommodatam atque iucunde Hetman, cum victoria, quam mundus invidet»* (с лат. — *Любезный Гетман и милый мой друг, с победой, которой позавидует мир*) — или: *«Optime olere occisum hostem»* — эту чудовищную фразу («Труп врага всегда хорошо пахнет») Стефан Баторий проронил вслед за римским императором Вителлием (15-69 н.э.) по поводу разлагающегося трупа своего противника Отона.

Я не говорю уже про постоянно встречающиеся латинские крылатые выражения и отдельные слова при описании внутренней речи Стефана Батория, лорда Уолсингема и Антонио Поссевино: *«In loco sancto, nunquam vacuum»* (с латыни — свято место пусто не бывает); *«bello ad victoriam»* (с лат. — война до победного конца); *«seditio»* (с лат. — крамола); *«nobilis и generalis»* (с лат. — *аристокарт и военачальник*); *«ergo»* (с лат. — как следствие) и т.п.

Это придаёт повествованию красочность, живость и достоверность, заставляет переключать внимание, замедлить чтение и вдуматься в прочтение. Кроме того, показывает охват действующих лиц, их менталитет и уровень развития, а во многих случаях придаёт юмор описываемому диалогу.

Мы рассмотрели некоторые нити, связывающие текст романа Владимира Плотникова в неразрывную ткань повествования, которая отражает прошлое как изнанку нашего настоящего, ткущего материал для будущего. В этом непреходящая ценность этого произведения, которое будет востребовано ещё очень долгое время.

АЛЕКСЕЙ СЫРОМЯТНИКОВ

по роману «ЖЕСТОКАЯ АКАДЕМИЯ»

Алексей Андреевич Сыромятников — родился в 1982 году в городе Куйбышеве. Окончил Самарский государственный университет, факультет филологии. Писатель-прозаик. Участник творческого объединения «Лабиринт». Публиковался в журналах «Русское эхо», «Молодёжная волна». Лауреат премии журнала «Русское эхо» (2010 г.). Выпустил 2 книги: «Счастливый билет» (2012 г., «Русское эхо») и «Жестокая академия» (2021 г., Самарская областная писательская организация).

* * *

Роман «Жестокая академия», по мнению автора, выдержан в духе магического реализма, где «явь подобна старому чехлу, натянутому на бездну и поистёршемуся на многих местах».

Магический реализм — художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира. Магия — действия, связанные с верой в способность человека влиять на силы природы, предметы, животных, судьбу людей, подчиняя себе сверхъестественные силы с помощью заклинаний, амулетов и определённых обрядов.

Несмотря на то, что магический реализм принято соотносить в основном с Латинской Америкой (Г.Б. Маркес, «Сто лет одиночества»), в XIX веке появилась тенденция выхода направления за рамки привычного региона.

Первое упоминание о европейском магическом реализме было в 1925 году в статье «Замечания о постэкспрессионизме» немецкого искусствоведа и критика Франца Роо, кото-

рый предложил заменить данное понятие «магическим реализмом». К его взглядам был близок итальянский писатель Массимо Бантемпелли.

Впервые понятие «магический реализм» было сформировано в изобразительном искусстве, графике и архитектуре, откуда перешло в терминологию литературы. Поэтому взаимодействие изображения и слова является типичной чертой магического реализма.

Европейский магический реализм развивался под большим влиянием латиноамериканского, но модифицировал его под свои условия и во многом является наследником художественного метода Франца Кафки.

Свой вклад в концепцию магического реализма сделали русские исследователи. Первым упоминанием магического реализма в России можно считать статью С.И. Шаршуна «Магический реализм», опубликованную в журнале «Числа» в 1932 г., в которой указывал на то, что новый термин характеризует не только европейскую литературу XX века, но и всю мировую. К отечественным «магическим реалистам» исследователь причисляет Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева и Н.С. Лескова.

Не менее значимым трудом является книга художника, искусствоведа и сценографа В.А. Фаворского «Магический реализм», изданная в 1962 году. По мнению ученого, магический реализм возник ещё в Древней Греции и применялся в архитектуре и живописи. А Ф. Кофман находит тесную связь между магическим реализмом и народной традицией, подчёркивая, что «в произведениях магического реализма народные верования трактуются не как экзотический фольклор, но как достоверное знание», а в основе направления лежит «устная культурная традиция с её магически-суеверным отношением к миру».

В 1980 году советский критик и литературовед И.М. Фрадкин дополнил элементы магического реализма фантасмагорическими сновидениями, в которых нарушалась логика реальности, изображаемой через налагаемую на неё сеть мифов.

В магическом реализме разнообразные верования, традиции и обряды осмысляются не как низовые, а как имеющие высшую ценность и главное значение для создания произведения искусства. Это происходит при помощи приёма карнавализации с использованием гротеска. Фольклорные элементы смешиваются с верхними слоями профессиональной культуры, а потом возвращаются назад, взаимообогащаясь и

выводя общую культуру на новый уровень. В этом преуспели В. Маяковский («Клоп», «Мистерия-Буфф), М. Булгаков («Собачье сердце», «Театральный роман», «Зойкина квартира», «Мастер и Маргарита»), В. Ерофеев («Москва-Петушки»), роман-мениппея «Открылась бездна звёзд полна» Михаила Анищенко и другие.

Ещё одной чертой магического реализма является его склонность к параболе — иносказанию, которое ставит проблему и отвечает на неё в форме притчи, мораль которой выражена в подтексте.

Философия является едва ли не главной составляющей магического реализма, а вся потусторонняя атрибутика является её антуражем.

«Жестокая академия» рассказывает о подростках 13-18 лет, которые растут в основном в неполных семьях и, вступая в мир взрослых, испытывают не только одиночество в освоении нового мира, но и влияние его механического катка, стремящегося уничтожить любую индивидуальность. Действие происходит в городе, где самая большая площадь Европы давит на сознание не только своим размером, но и каблуком тяжёлого сапога *«гранитного монумента творящегося дня»*, олицетворённого в памятнике главного устроителя этого миропорядка, чья *«безобразная мясистая голова медленно скользит в тоскливом, ноябрьском небе, огромной мокрицей переползая с облака на облако»*. Этот памятник один из главных героев книги — Джерри — сравнивает с Горгульей Соборной площади. Горгулья — это мифическое чудовище, которое обладает чертами животного и человека. Согласно средневековым мифам горгульи были потомками людей и демонов и имели не только устрашающую функцию, но были ещё и дисциплинированными стражниками. Выполнив поручение хозяина, они возвращалась на свои места и обретали вид каменных статуй. Архитекторы устанавливали их на углах и водостоках зданий. Эти химеры обозначали битву между добром и злом и были предостережением против искушения и греха. Таким образом, главный памятник самой большой площади Европы чудесным образом превратился в мифическое чудовище, которое имеет двойную функцию: устрашения и оберега.

История взросления ребят напоминает инициацию посвящения подростков в половую зрелость, практикуемую при родовом строе первобытного общества, которая сначала стала мифом, а потом вошла в основу любой волшебной сказ-

ки. Владимир Пропп в своей работе «Исторические корни волшебной сказки» писал: *«Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это — так называемая временная смерть. Смерть и воскресение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. Он как бы проглатывался этим животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, то есть выхаркивался или извергался. Для совершения этого обряда иногда выстраивались специальные дома или шалаши, имеющие форму животного, причём дверь представляла собой пасть. Обряд всегда совершался в глубине леса или кустарника, в строгой тайне. Он сопровождался телесными истязаниями и повреждениями. Воскресший получал новое имя, на кожу наносились клейма и другие знаки пройденного обряда. Мальчик проходил более или менее длительную и строгую школу. Его обучали приёмам охоты, ему сообщались тайны религиозного характера, исторические сведения, правила и требования быта и т.д. Он проходил школу охотника и члена общества, школу плясок, песен и всего, что казалось необходимым в жизни».*

В романе Алексея Сыромятникова такую функцию инициирующего подростков животного принимает город. Олицетворяет его памятник «Борцам за установление советской власти», прозванный в народе Горынычем, постамент которого — *«рваная, болезненная загогулина, отдалённо напоминающая бородку ключа. Три жутких головы, выросших на закорюке, были перекошены ненавистью»*. Для этого *«злобно раскорячившегося чудовища»* эпитет *«ещё не придумало человечество»*.

Переваривание и поглощение мифическим чудовищем прямо выражается в мироощущении подростков. Даже встреча друзей обставлена таким образом: *«Едва Джеррина нога цокнула казаком по первой ступеньке крыльца, двери школы распахнулись, и из них выскочило нечто кричащее, слюнявое, да к тому же в очках, и хищно набросилось на Джерри, и давай мять, и давай душить его в объятиях. А потом, не дав проговорить ни слова, затащило, как крокодил несчастную жертву — под воду, внутрь здания»*.

Подземный переход предстаёт в виде кишечника гигантского змея, переваривающего в себе всех идущих по нему: *«Подземный переход втянул Джека в себя, поволок длинно и извилисто среди неповоротливых человекобрёвен и всяческого*

мусора. Промозглый, перекрученный тоннель тянулся и тянулся никак не раскладывающимся пасьянсом. «Ленточный червь всё не кончается…» — вспомнил Джек переделанную песню «Машины времени» и выпрыгнул *«из смертельно надоевшего подземелья в судорожную прохладу весеннего вечера, с облегчением проглотив всё, что накопилось во рту — «отправил в личное подземелье, не забыв потерзать кусочек бумажки зубами»*. Фактически он сам превращается в ленточного мини-червя, то есть уподобляется только что пройденному подземному переходу. У ребят появляется чувство, что *«чудовищное змеище жадно проглатывает человеческие судьбы целиком, не разжёвывая, переваривая их вместе со всеми самыми смелыми планами и робкими надеждами. Даже косточек от выдуманного наперёд будущего не остаётся…»* Чем не ощущение неофитов, подвергающихся инициации?

Какие же этапы инициации предлагает нам автор? Первый обряд, который совершают герои романа, — обряд ряжения. На заснеженном, пустующем футбольном поле подростки (Том, Джерри и Кострома) переодеваются в одежду друг друга и решают прокатиться на метро. Какой смысл у обряда ряжения? Наши предки надевали на себя «личины» во время колядок и иванокупальских празднеств, во время свадебных церемоний, чтобы нечистая сила признала их «за своих» и не трогала. Считалось, как человек не видит духов, так и духи не видят людей, пока люди не наденут маски. Надев маску, человек становится видимым для духов и может общаться с ними и просить о помощи. Но с «нечистой силой» игры плохи: «коли коготок увяз, всей птичке пропасть». Поэтому наши предки смывали грех общения с нею крещенской водой, купанием на Ивана Купала и баней после свадебных плясок. А Шаляпин даже постился и молился после исполнения роли Мефистофеля.

Алексей Сыромятников применяет приём карнавализации, чтобы обнажить внутренний мир своих героев. У наших ребят была только одна цель — получить новые впечатления и перебить свою скуку. Что случилось с ними после переодевания? *«Джерри перехватил пальто Тома. Внутри драпового гиганта он почувствовал себя раздробленным: тело охватила смута и сепаратистские настроения: кисти рук превратились в отдалённые уголки государства, стремящиеся обрести независимость, плечи, потыкавшись туда-сюда, совсем сникли, оплыв воском»* (перемалывание и разбрасывание костей в

инициации). Переодевшись, они понеслись по городу *«этаким великолепным оранжевым сгустком, обжигающих всех встречных и поперечных возмутительной, раздражающей непохожестью, карнавальной развязностью, режущим глаза сверканием, словно солнце спустилось с небес и катится по улицам огненным шаром»*. Чудесное преображение! Но, увы! Спешащие мимо прохожие *«едва удостаивали их тусклыми, пренебрежительными взглядами»*. То есть ощущение подростков было субъективным. Первым следствием ряжения было то, что Кострома без очков при входе в подземку со всего размаха врезался *«в богатырского телосложения старую-престарую бабку в огромной меховой шапке и с деревянной клюкой, на сгибе которой была грубо вырезанная воронья голова»*. Впоследствии окажется, что эта бабка была доброй волшебницей, которую никто не мог видеть, а ряженый Кострома увидел (чудеса начинаются!). Эта бабка *«сыпанула ему в спину горсть проклятий»*. После этого ребята вошли в подземку, как в пасть доисторического чудовища.

Время изменило своё течение. Сначала оно пошло непривычно медленно, затем получило ускорение, *«словно неведомая сила вытолкнула ребят из горлышка реальности бурливым шампанским потоком в иное измерение»*.

В вагоне поезда Том видит цветущие яблоневые сады: *«не за стеклом, а вместо стекла»* (такие же яблоневые сады видит во сне и его будущая возлюбленная. Влюблённые видят одинаковые сны). Джерри переносится *«в салон старого, переполненного уставшими и потными людьми автобуса»,* который несётся по ямам и выбоинам, и мальчик не решается выйти на своей остановке. На конечной станции автобус не останавливается, а начинает ездить по кругу. Джерри решает сначала разобраться с водителем, но столбенеет при виде его угрожающего облика и ненавидит сам себя за трусость.

Кострома замечает среди пассажиров двух странных типов, которые идут сквозь людей, как сквозь тени, и никто их не видит, кроме него. *«Может, они не узнают меня?»* — робко думает подросток. Но они подходят к нему, и один из них (карлик) со злобным торжеством вскидывает палец и кричит: *«Вот он!»* Это происходит таким же образом, как в «Вие» Гоголя (потом окажется, с тем же результатом). Когда ребята очнулись от своих грёз, *«веселье улетучилось. Джерри был мрачен. Кострома — расстроен, и только Том улыбался краешками губ»*.

Итак, завязка сюжета состоялась. Том — положительный герой, Джерри — трус, Кострома — жертва. Действие нечистой силы продолжается. В их жизнь врывается мистический персонаж — злобный Манул (в переводе «дикий кот»), который украл талисман — огненную Луну у покойного огненноглазого Судии потустороннего мира, которая является атрибутом его верховной власти и приносит удачу хозяину. Но так как Манул не достоин этого дара (ворованное жжёт ладонь), то он ищет человека, который может обезвредить талисман и сделать доступным для него. Манул — прозвище в потустороннем мире, в этом мире его зовут Сергей Ефимович Беленький. Обратная аббревиатура С.Е.Б. — Б.Е.С. звучит красноречиво и не требует расшифровки. В нашем мире он — криминальный бизнесмен, который держит в своём кулаке весь город и покровительствует андеграунду. Автор применяет приём гротеска, описывая новое направление абстрактного искусства — *«изнутризм»*, который состоит в писании картин с завязанными глазами, на ощупь, наугад. Единственным представителем его был Валентин Борисович Зворыкин, лучшие картины которого «Вагина Венеры» и «Вязаный дрозд» выглядели так, как будто в стакане смешали краски всех цветов и с размаху вылили на холст. Этот представитель богемы был отцом ещё одного героя романа — Джека, — но свою семью он оставил, когда ребёнку не было и года.

Джек, похожий на Курта Кобейна — рок-музыканта, кумира молодёжи девяностых годов прошлого века, увлекается панк-роком, как и главные герои книги. Он учится с девочкой, которая будет играть главную роль в романе — Олей Князевой, отец которой в молодости был связан с демонами, но потом стал жить обычной человеческой жизнью, и за трудолюбие его прозвали Мулом. Оля тоже проходит инициацию. Обряд инициации девочек в родовом обществе проходил в ещё более раннее время, чем инициация мальчиков, и это тоже отразилось в народных сказках. Оля проходит два обряда: обряд посвящения в ведьму и обряд перед вступлением в брак.

Обряд посвящения в ведьму ей организуют её бабушки в прадедовском доме, который окружён, кроме забора, ещё и живой изгородью из деревьев (именно таким образом огораживали дома для инициации подростков). Ей окрашивают волосы в рыжий цвет, глаза на время приобретают красноватый оттенок, как у ведьмы, и она получает от самой стар-

шей бабушки заговор, который должен спасти ей жизнь. Этот заговор — паллиндром-абракадабра: *«Луна-морок — судия, я иду скоро, Манул!»* — может сразить любого с ног, если прочитать его не только справа-налево, но и слева-направо.

Летом Оля едет с родителями на Чёрное море, где попадает на празднование дня рождения криминального авторитета Манула, у которого её отец служит непонятно кем. Манул устраивает пышное застолье, подобное тому, какие устраивали разбойники в волшебных сказках. Одновременно он выполняет функцию Циклопа из древнегреческих мифов, который всегда откармливает тех, кто к нему приходит, перед тем, как их съесть, если герои чудесным образом не избавляются от него.

Сказка современная. Поэтому Оля встречает здесь панк-рок-группу подростков, которые вовсю эпатируют публику до тех пор, пока распорядитель не вырывает из рук инструменты и не выгоняет с подиума. Барабанная палочка долговязого барабанщика вылетает из его рук и попадает в лицо Оле. Прямая аналогия стрелы Ивана-царевича, которой он выбирает себе невесту.

Оля знакомится со своим суженым, и тот дарит ей эту палочку на память. В их отношения вмешивается Манул с двусмысленными намёками (Оле на тот момент 13 лет!). Отец уводит дочь с праздника и уезжает с отдыха. По дороге его убивают.

Дети чудесным образом вырастают мгновенно до восемнадцати лет. Мать не выпускает Олю из дома, так же как и детей из сказки, которых, если они ослушаются, уносят в тридесятое царство гуси-лебеди, серый волк или злая колдунья Гингема из «Волшебника Изумрудного города». Ребята переделали песню из одноимённого мультфильма на свой лад и часто поют: *«Идём дорогой трудной мы в город Долгопрудный!»*

Надо полагать, Элли — это Оля; верный Тотошка, охраняющий Олю, — Том; трусливый лев — Джерри; железный дровосек, который ищет себе сердце, — Джек; Страшила, который идёт просить себе мозги, — Кострома.

По дороге им два раза встречается осовремененная Баба-яга. Яга охраняет тридесятое царство от живых. Н.Е. Ончуков в «Северной сказке» так описывает её образ: *«Яга-Ягишна, Авдотья Кузьминишна, нос в потолок, титьки через порог, сопли через грядку, языком сажу загребает»*. В. Пропп отмечает основным, обязательным признаком — тра-

вестизм Яги, то есть женские атрибуты на мужчинах, превращение мужчин во время языческих обрядов в женщин (шаманы до сих пор при посвящении приобретают женские черты — недаром в советских сказках Бабу-ягу прекрасно воплотил замечательный актёр Георгий Милляр). У Сыромятникова встречаются два сторожа, оба дяди Вити, оба — охранники — несомненно, обладают её некоторыми, характерными чертами. Одного из них он подробно описал: *«За ночную двенадцатичасовую смену, не щадя себя, он выпивал поллитровку водки и поллитровку дурного, разливного коньяка. К утру ходил вдоль стен, отталкиваясь от них руками»* (Баба-яга, как вы помните, тоже не может ходить из-за костяной ноги: она либо лежит, либо сидит, либо летает на ступе, а если ходит, то видимо, только, как сторож дядя Витя). И, наконец, самый главный признак, доказывающий сходство со сказочной Бабой-ягой: однажды на работе застали его *«в интересном положении — спящего, с непотушенной сигаретой, да ещё с длинной-предлинной соплёй, свисающей из носа. Дядя Витя безмятежно посапывал, то втягивая эту ужасную соплю обратно в ноздрю, то снова вытягивая почти до пола»*. Респект автору — он красочно и незабываемо перелицевал сильно поблёкший ныне образ Бабы-яги.

После встречи с ней — с ним (бабой-дедом-Ягой) Манул снова приглашает ребят на роскошный праздник весны 30 апреля в загородный дом, где их встречает у ворот рыжеволосая распорядительница бала, направляет идти по прямой аллее, чудесным образом обгоняет их и вновь встречает у входа в здание с подносом фужеров с шампанским (так же как Эмилия встречала Шекспира в романе-мениппее Михаила Анищенко «Открылась бедна звёзд полна»).

На балу Манула ребят ожидает катарсис. Драка с убийством двух хамоватых бандитов, бегство от преследователей, которые, в свою очередь, убивают двоих из друзей (Кострому и Лешего), отвлекающих погоню и пожертвовавших собой ради остальных. Но приводит ли этот катарсис к очищению их духа и просветлению сердец? Правда, у них появляется слабенькая мысль сойти с прежней колеи. Но они продолжают рефлексировать, употреблять крепкие спиртные напитки, кокаин и сигареты с наркотиками (кроме Тома и Оли).

Том предлагает Оле руку и сердце и побег из дома матери, так как она маниакально никуда не хочет выпускать дочь. Оля соглашается, но завтра. В ситуацию вмешивается Манул,

который крадёт невесту из-под носа жениха, и 30 апреля уносит её на Лысую гору, ставит шатёр и разжигает громадный костёр. Двукратно повторённая дата 30 апреля и название «Лысая гора», должно быть, аллюзии к булгаковским «Мастеру и Маргарите». Как и этот роман, роман «Жестокая академия» залит лунным светом, полон лунных столбов и дорог, и кульминация такая же — *«бал весеннего полнолуния»*.

Ребята готовы *«мчать, стучать, пыхтеть, свистеть, парить, лететь по дорожке — той самой, одной-единственной, бегущей в лунном свете»*, по которой шли Иешуа и Пилат с Бангой. Кроме того, это перечисление наводит мысль на эпиграф Саши Соколова к «Школе для дураков»: *«Гнать, держать, бежать, обидеть, слышать, видеть и вертеть, и дышать, и ненавидеть, и зависеть, и терпеть»*. Так же как в «Школе для дураков», перечисление в «Жестокой академии» не только вводит новые мотивы, но и раскрывает фабулу романа. *«Гнать»* — это погоня и преследование; *«стучать»* — импровизации рок-панк-группы; *«пыхтеть»* — мэш-танец; *«свистеть»* — реакция фанатов на выступление панк-рок-группы; ну а *«лететь по лунной дорожке»* — это преображение.

Но до этого ещё далеко. Манул убеждает погибшего Олиного отца, который бродит неприкаянным призраком по планете, обезвредить тяжёлую лунную монету, шантажируя его жизнью дочери. Тот выполняет его приказ, но Манул обманывает, убивает его ещё раз, переносит тело в преисподнюю, а Олю связывает и требует, чтобы она провела с ним брачную ночь (а вот здесь прямая аналогия с инициацией девушек при родовом строе перед замужеством. Их дефлорацию производил жрец или маг в лесу в специальном доме, сопровождая этот процесс истязаниями). Ольга отказывается. Ей на помощь приходят ребята, но их связывают магические помощники Манула, которых он приобретает вместе с прирученной монетой.

При виде демонов-помощников обычная, человеческая стража Манула от испуга начинает беспорядочную стрельбу, и ребят спасает только защитный купол, раскинутый над ними призраком Костромы, убитого охранниками Манула на прошлогодней, достопримечательной вечеринке 30 апреля. Пуленепробиваемое облако образуется над ними подобно тому, как над Гарри Поттером, атакуемым дементорами из Азкабана, был раскинут защитный купол его двойником.

В это время Манул тащит Ольгу в шатёр, но она наконец кричит свою абракадабру, которой научила её бабушка-ведьма — добрая волшебница. Павел Флоренский в работе «Общечеловеческие корни идеализма» писал: *«Всю силу своей воли сосредотачивая на одном желании, заклинатель наполняется этим желанием, сам становится воплощением единого акта воли. И потому слово кудесника само по себе новое творение, мощное, дробящее скалы… и двигающее горою, низводящее Луну на Землю, останавливающее облаки… Магическое миросозерцание не укладывается в рассудочной плоскости».* Заклинание Ольги возрождает прежнего хозяина монеты-Луны, и тот лишает Манула жизни, увлекая его в одно из чистилищ ада.

Но прежде, чем попасть туда, Манулу снится непонятный сон, *«удивительный и страшный, в коем всё меняло форму и находилось в безостановочном движении, мельтешило, перевоплощалось, ускользало от взгляда и притягивало его одновременно, фонтанировало разнообразнейшими оттенками цветов, то замирая хамелеоном, угодившим внутрь калейдоскопа, то сметая всё на своём пути обезумевшим вихрем красок. Манул готов был полюбить этот мир, если бы только не омерзительное чудище, что обитало в нём…»*

Сон напоминает одно из чистилищ по Даниилу Андрееву («Роза мира»), которое *«являет собой поток, движущийся по невыразимо мрачному миру. Тело куда-то влечёт, как бы вниз и вкось, и само оно из точки превращается в вытянутую фигуру, устремлённую книзу. Отсутствие всяких ориентиров не даёт понять, падает ли оно медленно или низвергается с большой высоты. Вот внизу обозначилось уже и розоватое пространство. Несколько мгновений этот цвет может казаться падающему даже радостным».* Но затем его пронизывает леденящий страх: *«он порождается наличием других существ демонической породы».* Быть пожранным таким существом значит умереть, чтобы возникнуть в более нижних и более плотных слоях чистилища.

Потоки, в которые попадают грешники, у обоих писателей описаны практически параллельно и напоминают седьмой круг ада в «Божественной комедии» Данте, где *«мощно дрогнул пасмурный провал, // что я подумал, // мир любовь объяла, // которая, как некто полагал, // его и прежде в хаос обращала. // Тогда и этот рушился утёс // и не одна скала упала, // вот, окаймив откос, // течёт поток кровавый, сожигая // тех, кто насилье ближнему принёс»* (Песнь двенадцатая).

Но действительность для Манула оказалась ещё ужаснее, чем во сне: ему казалось, что он *«брёл по раскалённому песку так давно, что уже и не помнил, как и когда очутился в этой раскалённой духовке. Мысли, не успевая толком сформироваться, лопались волдырями ожогов и растекались по озябшему телу вместе с клейкими ручьями пота: в этой пустыне опасно! Опасно! Опасно! Манул озирается и видит крадущееся к нему чудище: вот уж воистину — обло, озорно, стозевно и лаяй… Пасть… вернее, пасти чудища заслоняют собой всё вокруг»*. Последнее определение даёт ассоциацию с «Телемахидой» Фенелона в переводе Василия Тредиаковского. Фраза означает: *«Чудовище тучное, гнусное (либо грубое), огромное, со ста пастями и лающее»*. Тредиаковский описал ею Цербера. Цербер — персонаж древнегреческой мифологии, трёхголовый пёс, страж Аида. Цербер не позволял умершим возвращаться в мир живых, а живым — посещать мёртвых. Вместо поглощения неофитов при древней инициации чудовище в сказке, как и положено, наказывает демона и насильника.

Правда Манул ещё пытался сопротивляться, но у него украли ключ от тайной дверцы, где ожидали спасение и свобода, и он ничего не смог сделать, как и Карабас Барабас в «Приключениях Буратино» Алексея Толстого.

Демоны исчезли, костёр потух, ребята возвращаются к обычной жизни. Радует то, что они всё-таки ощутили духовный подъём и некоторое просветление, иначе в этом катарсисе не было бы никакого смысла. Джек начинает видеть, как на его родной город наплывает сверху другой, призрачный Белый город: *«Он никогда не задумывался всерьёз, почему город — Белый: ничего, даже отдалённо созвучного с белым, у настоящего имени города не было. Но город был — белым. Белое пришло откуда-то извне, не имело ни чёткости, ни постоянства и таяло, лишь прикоснись к нему задумчивым взором»*. Это мне напомнило эмблематический образ небесной России в «Розе мира» Даниила Андреева»: *«многохрамный, розово-белый город на высоком берегу над синей излучиной»* (Самарской?!).

К недостаткам романа относится употребление автором нецензурных слов в лексике подростков. Эвфемизмы всё-таки привычнее в устах филолога. Но поскольку такая брань — повседневная реальность жизни, то приходится только скорбеть об этом. Хотя, мне кажется, литература может обойтись без слепого подражания повседневным реалиям современной жизни.

Кроме того, описание одной эротической сцены напоминает инструкцию, а литература должна показывать чувства, а не схемы. Она не должна уподобляться анатомии. Возможно, автор в этом случае хотел сознательно избежать художественности. Надо сказать, в данном конкретном месте у него это получилось.

И — самое душетрепещущее! Как может автор посылать своих главных героев в совместную жизнь такой неуместной шуткой? Горько! В смысле тоста для новобрачных в самый светлый праздник на страницах книги жизни! Пусть они построят свой Дом, в котором все будут счастливы и который не смогут разрушить никакие жизненные бури и ураганы. Надо только очень этого захотеть, а у них уже появилась такая мечта (в этом подтекст и философия романа)… Так не будем же её разрушать своими взрослыми, циничными сомнениями! Пусть у них всё получится!

Содержание

От автора 3

ДМИТРИЙ АХМЕТШИН
по роману «Туда, где седой монгол…» *4*

ЖЕНЯ БАБУШКИН
по роману «КАРУСЕЛЬ ЛЮБВИ» *29*

ИВАН НИКУЛЬШИН
ПРОЗА *45*
по повести «КОВЧЕГ БЛАГОДЕНСТВИЯ» (Песнь совка) ..*48*
по повести «ПУСТЫРЬ» *57*
по повести «УСТАЛОСТЬ МЕТАЛЛА».....*69*
по поэтическому сборнику «ПОД ОСЕННЕЙ ЛУНОЙ» *78*

ВЛАДИМИР ПЛОТНИКОВ
по роману «МОСКОВИТ И ЯЗОВИТ».....*103*

АЛЕКСЕЙ СЫРОМЯТНИКОВ
по роману «ЖЕСТОКАЯ АКАДЕМИЯ».....*176*

Ирина Шуленина

СЕМЕЧКО-КРЫЛАТКА

Литературоведение

Компьютерная вёрстка — *Александр Громов*

Корректура — *Алексей Сыромятников*

Издание подготовлено
Самарской областной писательской организацией
Адрес: 443001, г. Самара, ул. Самарская, 179,
телефон: (846) 333-48-01; e-mail: litsamara@yandex.ru

Подписано в печать 25.09.2025 г.
Формат 84x108/32. Усл. п.л. 9,66.
Печать офсетная. Тираж 100 экз. Цена свободная.

Отпечатано в типографии АМИРИТ,
г. Саратов, ул. Чернышевского, 88У, тел.: +7-8452-24-85-33.