

Какова рыба — такова и сеть

В 2025 году вышел роман Захара Прилепина «Тума» (*Тума: роман / Захар Прилепин. — Москва : Издательство АСТ : Neoclassic, 2025. — 686, [2] с. — (Захар Прилепин: лучшее).*)

«Тума» уже натворил столько шума, что сделать вид, будто роман представляет собой всего лишь очередной раскрученный опус, — ну, вышел и вышел, и что с того? — просто невозможно. Это не тот случай, когда много шума из ничего и ни про что. Книга Прилепина определенно стала литературным событием: ее читают, обсуждают, восхваляют, — причем, порой настолько неумеренно, азартно ставя на кон свою репутацию, что не слишком уверенные в себе читатели растерянно помалкивают.

Создается ажиотаж: уж с чем с чем, а с медиатехнологиями у нас все в порядке. Они работают. В подобной ситуации, хотим мы того или нет, книга становится вызовом, становится своего рода меркой или реперной точкой — точкой отсчета в нашем, слава богу, начинающем бурлить литературном процессе, который мы хотим превратить в «Большой стиль» (во всяком случае, лично мне этого хотелось бы).

Однако ажиотаж ажиотажу рознь. Искусственное раздувание несуществующих «феноменальных» достоинств книги неизбежно и быстро спадет, как много раз уже бывало в подобных случаях. Было — и сплыло. Кто сегодня помнит «шедевры», еще вчера шумно мозолившие всем глаза?

«Тума», на мой взгляд, по своим достоинствам заслуживает ажиотажа. Открытый разговор на повышенных (то есть не вполне еще объективных) тонах к лицу этому роману, этой яркой косматой комете, ворвавшейся в русский литературный мир.

Время, безусловно, все расставит на свои места (хотя иногда, увы, с большим опозданием). Но ажиотажное начало — это уже в биографии книги.

Что такое «Тума»? Откуда она взялась? Как ее прикажете понимать? И что вообще происходит? Что нам «Тума», что мы «Туме»?

У меня нет намерений «задать повестку» в обсуждении книги; все проще и прозаичнее: я постараюсь быть максимально объективным (в соответствии со своим субъективным ресурсом). Ибо: зачем анализировать явление, если не стремишься к объективности?

Стремление к объективности, на мой взгляд, начинается с наведения порядка в информационной технологии. Объективности не бывает без внятных критериев, без понятной «навигации». Важно выставить критерии, по которым оценивается произведение.

У критика и писателя критерии разные. Критик должен отдавать себе отчет в своих «изысканиях», должен быть методологически искушенным; писателя же собственный замысел и его реализация волнуют больше, чем критическое к ним отношение. Если воспользоваться метафорами, инструментом писателя, то критик — «ихтиолог» (исследователь, который изучает природу и способы жизнедеятельности рыб); писатель — «рыба».

Соответствие «методологии» критика и «замысла» писателя в известной степени можно считать критерием объективности. Какова рыба (писатель) — такова и сеть (методология). Если сеть мала или дырява, крупную рыбу не поймать. С другой стороны, с гарпуном на пескаря не ходят.

Итак, теперь о критериях с точки зрения критика. Их два.

1) Качество смысла (писатель обладает картиной мира, интересной, как минимум, его современникам; писателю есть, что сказать);

2) качество передачи смысла (писатель умеет писать, создавать стиль).

Первый критерий содержательный, ценностный, культурный. Писатель не может произвольно выставлять ценности культуры, подменять их, манипулировать ими, крутить-вертеть как ему заблагорассудится. Это критерий объективный. Писатель может соответствовать или не соответствовать этому критерию, но он не может подгонять его под себя или отменить его. Если писатель ориентируется в ценностях культуры, которые позволяют ему создать свою оригинальную картину мира, то он готов ею поделиться: писателю есть что сказать.

Но не картина мира сама по себе создает писателя (хотя без нее писателем стать невозможно). Вторым критерий стилевой — формальный, если так понятнее. Здесь, так сказать, начинается царство творческой свободы писателя. Здесь он волен творить чудеса (если может, если ему дано). Это критерий субъективный. Стиль действительно обладает потенциалом самоценности, и даже если по меркам культуры писателю нечего сказать, по меркам стилевым он имеет шанс сохранить за собой статус феномена литературы. Стиль, обладая «лицом необщим выраженьем» (блестящая формула Боратынского), и делает писателя писателем (не смысл сам по себе, не картина мира как таковая).

На яркости стиля, на способности творить «завитки вокруг пустоты», по точному и образному выражению Блока, специализируется целый пласт литературы, которую условно можно назвать *игровой литературой*, *гейм-литературой* (от англ. Game — игра). На другом полюсе — литература, пытающаяся познать природу человека и весьма серьезно относящаяся к той своей миссии.

Таким образом, литература существует в диапазоне возможностей, располагающих между полюсами «умеет писать, создавать стиль, «завитки», не обладая глубокой картиной мира», и «обладает глубокой картиной мира, не владея искусством создавать стиль». При этом количество умеющих писать многократно превышает количество мыслящих, но не умеющих писать. Отсюда кажущийся «очевидным» эффект литературы: главное стиль, «необщее выражение» твоей музыки, все остальное от лукавого.

На самом деле главное «стиль как способ существования содержания», а все остальное действительно от лукавого.

Сказанное нами, вроде бы, просто, почти общее место; но почему-то понимают это немногие, а усваивают и того меньше. Не удивительно: в общих местах всегда кроется глубина — идеологическая глубина.

Писатели, умеющие создавать стиль на основе понимания, оказывают влияние на наш культурный код, *на качество картины мира*. Это великие писатели, авторы великих произведений, список которых чрезвычайно краток. Десяток, полтора десятка имен, не более. При этом по длине списка (по «индексу величия») русская литература не имеет себе равных в мире. Так, на всякий случай. Чтобы не писать иллюзий. Во главе списка — Пушкин, создатель романа в стихах «Евгений Онегин», возглавляющего список шедевров мировой литературы. (Если краткость — сестра таланта, то допускаемая мною категоричность — двоюродная сестра краткости. Хочешь быть кратким — приходится быть категоричным. Это я себя не хвалю, а утешаю, если что.)

Писатели, формирующие нашу *матрицу* (идеологическую среду обитания), нужны, важны, необходимы, хотя к пантеону великих их не причислишь. Список их достаточно длинный, порядка нескольких десятков.

А есть просто хорошие писатели, актуальные и интересные в той ли иной степени. Их счет идет уже на сотни. Это «гумус» нашей литературы, бесценный плодородный слой культуры, без которого не случится ничего великого. Такова наша литература — многослойная, многоуровневая, противоречивая и цельная в своей противоречивости.

Теперь мы готовы к тому, чтобы содержательно поговорить о «Туме».

Хвост виляет собакой. Что тут поделаешь?

Что является безусловно сильной стороной романа (издательство обозначило жанр «Тумы» именно как «роман»)?

Стиль. Дар изобразительности и выразительности явно превалирует над даром концептуальным, *хотя кажется, что наоборот*. В свое время А. Ахматова очень точно охарактеризовала роман в стихах А.С. Пушкина как «воздушную громаду». «Евгений Онегин», невероятно сложный по концепции (философско-антропологической и социальной), производит впечатление легкости и воздушности, кажется невесомым и парящим, «легкомысленным», не заульным, а остроумным — и все благодаря изящности и бездонной глубине формулировок. Тяжеловесность философии обманчиво завуалирована стилем (хотя на самом деле «ажур» стиля является формой существования «громады»).

Так вот роман Захара Прилепина — сразу, без обиняков — хочется назвать «громадной воздушностью», то есть «воздушной громадой» наоборот. Кажется, что идейная конструкция многомерна, противоречива и глубока, а на самом деле все ровно наоборот: мыслей, перетекающих (или замерших в моменте перетекания) в идеи, много, а концептуальность, в литературе всегда связанная с персоноцентрическим началом, не тянет на громадность и универсальность.

«Воздушная громада», в моем понимании, это не оценочное суждение; это указание на «родовую особенность дискурса», а вовсе не на недостаток романа. Трудно сказать, какое место займет «Тума» в великой русской литературе; с уверенностью можно сказать пока только одно: это блистательно написанный в своей оригинальной поэтике текст.

В русской литературе достаточно много произведений подобного типа, где дар формулировать смыслы бледнеет перед даром выразительного описания. Форма превалирует над содержанием. Хвост начинает вилять собакой. Что тут поделаешь?

А ничего не надо делать. Это не ситуация, требующая цензурирования или вмешательства. Скорее, мы имеем дело с естественным порядком вещей. Это нормальная ситуация для всей мировой литературы. Либо яркий стиль, выражающий глубину содержания, либо яркий стиль, скрывающий отсутствие глубокого содержания, если не пустоту. «Золотой век» русской литературы культивировал управление смыслами через стиль; «серебряный век» в значительной степени «отъединил» стиль от содержания, культивируя стиль ради стиля. По крайней мере — искусно завуалировал жесткую зависимость стиля от содержания. Сегодня каждый значительный писатель так или иначе вынужден искать свой уникальный рецепт сплава «золота-серебра». Даже «кевларовый век» (те, кто в теме, меня поймут, кому надо — загуглят) — это

сплав *золотасеребра*. Даже железный. Любой. От этого вызова литературы не уклониться никому: ни великим, ни популярным.

Каждый писатель ищет свой уникальный сплав — необычный в общем веке.

А сейчас обратимся к закономерности, выражающей «жесткую зависимость»: чем ярче стиль — тем проще подобрать ключи к оригинальной поэтике (хотя кажется, что все ровно наоборот; серебряного века парадокс-с, одна из основополагающих традиций русской литературы).

В романе, строго говоря, ничего не происходит из того, что должно происходить в романе. (Да и роман ли «Тума»? К этому несправдному вопросу мы еще вернемся. Пока же будем называть книгу так, как указано в титрах.)

Степан Разин, 27 лет от роду, находится в плену в Азове у «османов», у янычар — покалеченный, изувеченный (ему «топорком» разбили голову, поломали руки и ноги), буквально собираемый по частям лекарем-греком. С этого начинается роман. При этом пленник старательно, с какой-то тайной, неочевидной целью вспоминает свою жизнь до плена, прошедшую в казачьей станице Черкасской.

Фрагменты неспешной причудливой жизни в плену и бытия до плена переплетаются, сплетаясь в тугую плеть, находящуюся в руках жестокого Хроноса. Композиционно пласты времени буквально свиваются (образуя композиционный «каркас» текста). Мы понимаем, почему Степан стал таким, как стал. Он — порождение своей среды. Ее слепок. В нем нет ничего личного; вернее, его индивидуальные черты только подчеркивают в нем всеобщее начало.

Как и при каких обстоятельствах Степан попал в плен в Азов (Аздак, по турецки), мы узнаем только в Главе седьмой (всего в романе восемь глав), ближе к финалу повествования. Обстоятельства были такие. Степана предал Тутай, оказавшийся, казалось бы, ногаец. «Привёл ногойских людей, по сговору».

Ближе к концу романа Степан «встретил ангела»: был чудесным образом спасен. Получается: Степан находился в плену, проживая при этом свою прежнюю жизнь, словно готовясь к смерти. Или — к другой жизни?

В воспоминаниях мы видим тщательно выписанный быт, буквально: бытописание; мы видим описание нравов, нравописание. Среда, в которой формируется главный герой, превращаясь при этом в элемент среды, явно важнее для повествователя, чем законы формирования картины мира героя. Смыслы мало и слабо участвуют в становлении характера героя. Вот почему сюжет (череда событий, влияющих на мировоззрение) играет далеко не главную роль; вот почему психологизм как «механизм» внутреннего преобразования героя тоже не особо не востребован (хотя и заметен: куда ж без него в литературе современной).

На чем держится текст такого, нравоописательного, типа?

Исключительно на композиции как элементе стиля «громаду» прилепинского текста не удержать; текст держится, в первую очередь, на лексико-морфологическом и интонационно-синтаксическом «остове»: именно такая стилевая комбинация является стилевой доминантой. Уберите *такую* лексику и *такой* синтаксис — и текст развалится, распадется.

С помощью подобных — лирических, по сути, — стилевых средств «громкость» смыслов не создашь; зато есть возможность создать впечатляющую «громкую воздушность».

Прежде всего, бросается в глаза такой прием: виртуозное жонглирование несколькими десятками диалектизмов и архаизмов, непонятных современному читателю (но об их значении легко можно догадываться из контекста). Казалось бы, они должны утяжелять текст (приходится переводить со старого русского на современный русский); однако главная функция у этого приема иная: архаизмы в связке с синтаксисом «старят» текст, придавая ему, опять же, экзотическую «винтажность» и выразительность. При этом сама технология актуализации ретро воспринимается уже как прием современный. В основном старыми именами называется предметный, вещный мир, мира быта, а не мир понятий или морально-психологических реалий.

Возникает некий игровой момент, в который читатель погружается с удовольствием. Ничего удивительного: игра стала частью нашей реальности; современному, особенно молодому, читателю этого объяснять не надо. Он ждет — нет, он, приученный, требует этого от литературы.

Что наша жизнь? Игра? Game? Ждешь, жаждешь — получи.

Тума (полукровка, метис; в случае со Степаном Разиным речь идет о смеси турецкой (по линии матери) и русской (по отцу) кровей), тужь (ср. тужить), балясник («галдарея», то бишь галерея), струги (небольшие корабли или тяжелые большие казачьи лодки), каторги («три каторги с товарами»), ясырь (пленники, живой товар), дуван (доля добычи), поиск (в значении набег за ясырем и дуваном), с бусорью (с придурью), нетчик (нигилист, ниспровергатель, отказывающийся выполнять приказы), тулумбас (разновидность литавр), зитины (оливки), первослепо (наречие: незаметно) — и так далее. Кстати, это мое толкование «туманных» по значению слов, я не заглядывал в словарь. Почти не заглядывал (быть объективным все-таки трудно).

«И ушли ногаи под руку хана крымского. И с тех пор мы с ыми в пре и брани» (так «дедко» Ларион «баит» Степану): все понятно, все «на материале русского языка», с использованием его строя и лада, но при этом по правилам игры, заданным повествователем: мы заглядываем «из отсюда» — туда, в середину XVII века.

В произведении много, очень много, невероятно много словесных находок, стилизующих народное мировосприятие, почти в каждой строке по жемчужному зернышку. За примерами ходить далеко не надо. Просто раскрываешь на любой странице и берешь первое, что попадает на глаза:

«Отмаливать грех поперечного слова!..»; «Хоть и смердит, да в душу не задувает...»; «Закат лохмато пенился»; «Вдарил колокол — и тут же как покотился с горы, трезвоня о все свои медные бока»; «Хамливо сплюнула ядро пушка».

Среди находок просто россыпи эпитетов, метафор и сравнений, делающих и без того экзотический слог, отражающий экзотический мир, ярким, цветастым — лиро-эпическим, поэмым. Насыщенность яркой, лоскутной фактурой делает «тот», удаленный от нас мир, несколько лубочным, лакированным, что ли. Игрушечным.

«...нудно, тягостно пел рыжебородый поп Куприян, будто собственным кадиллом ведомый, и едва за ним поспешающий...» Глава вторая, V

«...наплыла огромная, как галера на полтора гребцов, туча — в темнице сразу стемнело. И лишь солома шипела, словно полная змей».

(Так, между прочим, запомним этот прием — начинать предложение с многоточия и с маленькой буквы. Синтаксическое обозначение фрагментарности. Этот прием не годится для

эпопеи. Годится для лирики — для «отрывочного», пунктирного воспроизведение воспомина- ний, ассоциаций.) Образом к образу, словно бусинкой к бусинке, ткется текст.

Языковое мастерство «ткача-повествователя» «прет» из каждой фразы, как трели из гуслей. Возникает эффект находки, клада, а лучше сказать — калейдоскопа, игровой трубы, ко- торую можно крутить так и этак и в которой узоры из цветных стекол складываются причудли- во, непредсказуемо и беспрестанно. Необыкновенный эффект языковой пластики особенно сильно ощутим, если взять отрывок текста побольше, где есть и диалоги с подтекстами, и опи- сания, и психологизм. «Рубленный» синтаксис в сочетании с метафорикой в народном ключе создают впечатление полноты, изобилия, плотности бытия, наполненности событиями (хотя событий на самом деле почти нет). При этом обращает на себя внимание современная психо- логическая техника, вплетенная в старинные интерьеры, в «округлую» пластику старинной ре- чи и варварские нравы.

«...глотаю ветер, щурясь слезящимися глазами, ещё не разумом, но сжавшим горло предчувствием Степан навек догадался: нет большей радости, чем иметь города и ходить там хозяином».

«И финики кидать в рот, медленно жуя. И купеческие ряды ждут, когда ты договоришь с есаулом, желая тебя угостить, подольститься к тебе.

Хочешь — сам володей городом. Хочешь — царю принеси в дар, как финик».(Глава вторая. Глава вторая. V)

Современному читателю вполне уютно в таком текстовом пространстве, который вос- принимается как игра по определенным поэтическим правилам, ни разу не сложным. Но весьма эффективным по результату.

Особо следует отметить, конечно, дар предметной изобразительности — поэтический, в сущности, дар. Частное проявление виртуозной изобразительности — выразительные порт- ретные характеристики, которые даются в старомодном, «тургеневском» (условно) по технике ключе, но выглядят свежо и вполне современно:

«Азовский паша Зульфикар был высок, крепко собран. Брови вразлёт, острый взгляд — всё выдавало волю. Крупный нос и коротко остриженная борода.

Белоснежный тюрбан украшали алмазы.

Одетый в шитый узорами алый халат, перетянутый пурпурным поясом, он сидел возле каменного столика со сладостями и плодами». (Глава вторая. IV)

Или вот портреты «осадных атаманов»:

«Низкорослый, неспешный, крепкий, Осип волос имел жёсткий, русый, а бороду — куд- рявую, непослушную. Уши его казались прижатыми к голове так близко, словно их прилепи- ли. Глаза были глубоко загнаны в голову. По челу его шли не только поперечные морщины, но и вдольные, делившие лоб на багровоющие шишки. Говорил Осип высоким, скрипучим голосом, как колодезный журавль.

Наум был его на две головы рослей, а бороду стриг коротко. Худощавый, рано посе- девший, круглоглазый, говорил он густо, неспешно, будто каждое слово в нём должно было вылупиться из деревянного яйца. Давил из себя голос, как смолу».

Ловишь себя на мысли, что цитировать хочется бесконечно.

И еще: очень сложно отдать предпочтение какому-нибудь одному отрывку: настолько они равны по качеству. Видна работа над каждой заметно сияющей фразой, над каждым фрагментом искусно выделанной фразы.

Иногда почти целые разделы сделаны в поэтике лирической прозы (например, Глава вторая, X). Изобилие кратких, скупых на мысли, но щедрых на изобразительность предложений («рубленный» синтаксис), в которые словно вмонтирована пружина ритмики, наделяет текст всеми признаками лирической прозы. Но тут же, в логике игры и эвристического подхода к монтированию текста, лирическая проза вдруг вбирает в себя вовсе не лирическое «варварское» начало, не переставая при этом быть лирической:

«Взятых в полон языков пытали по весне на кругу.

Весна всегда была крикливой.

Грохотала вода; свиристели, щебетали, клоцали, каркали, перекрикивая друг друга, птицы; ржали кони, перелаивались собаки; бякали овцы; ревела рогатая скотина.

«Целый адат!» — говорили про такое. (...)

Палачей казаки не имели, но всегда находились умельцы работать с щипцами, с длинным, трёхжильным кнутом, а то и просто с топором, которым бережно кромсали человека, не давая ему омертветь раньше срока.

Иногда мучимый захлёбывался воплем и сознание оставляло его. Тогда пленника отливали из стоявшей здесь же кадки, или ж тёрли щёки и уши ещё лежавшим кое-где снегом. В том виделась своя забота и почти ласка. (...)

Выведав всё, человека забывали в грязи.

Добро, если он к тому времени уже захлебнулся собственной мукой — тогда дух его нёсся прочь, стремительный, как ласточка.

Но иной раз калека ещё дышал. Казачьи рабы, ногойцы и татаровя, кидали калечного в повозку и везли к Дону, где, засунув в мешок скамнями, протыкали пикою и, под присмотром младых казачков, топили.

К месту пытки сбегались собаки и казачата. Собаки нюхали и лизали. Казацкие подростки копошились, взвешивая в ладонях отяжелевший кровью песок».

Можно считать этот отрывок поэмой или нет — поэмой о нравах того времени?

Кстати, точно так же — абсолютно жестоко — вела себя «азовская толпа» басурман, когда казнили пленных казаков (свидетелем этой сцены был Степан). Описано, вроде бы, предельно натуралистично, в языческой «оптике», с нездоровой (по нынешним меркам) фантазией. Жутко. Но: «он пугает, а мне не страшно» (фраза, которой Л. Толстой выразил свое отношение к прозе Леонида Андреева). Почему?

А потому что я в игре.

Целые разделы глав тематичны. Из разделов, осколков глав, складывается мозаика. Панорама жизни.

Иногда это молитва-поэма (Глава пятая, X)

Иногда это колоритный монолог москвиты (Глава пятая, III)

Иногда описание Москвы, которую посещает Степан на пути в Соловки (Глава шестая, III).

А есть еще описания пооек, взятия и грабежа Азова, утех с Устиньей, бесконечных стычек, поединков, идеологических разборок...

Громадная мозаика. Вроде, экзотика, но одновременно это и фактура быта. Так жили. И все это, так или иначе, — нравописание в разных формах.

Можно ли сказать, что повествование затянуто? Текста много — событий мало, объединяющего сюжета нет.

Затянуто — это когда удивлять нечем, а здесь, повторим, удивление в каждой строке, в каждой фразе, в каждом эпизоде. Здесь не столько событие важно, сколько его описание.

Затянутость по отношению к «Туме» — сомнительная претензия. Сама природа художественности этого текста подразумевает затянутость (то есть отсутствие сюжетно-событийной динамики и логики выстраивания характеров) как необходимое условие мозаического дискурса.

Великолепие языка и рыхлость формы — стороны одной медали.

Обратим внимание: пока что мы говорили про каверзы художественной технологии, про стиль — не про концепцию и картину мира. Хотя они, несомненно, в «Туме» присутствуют.

Не всякий опус — эпос, или «Тума» как ловушка для романного героя

Название «Тума» — это заявка на частную историю, с которой обычно связано романное повествование. Не на эпос, именно на роман. Вот «Тихий Дон» — определенно заявка на эпос или на роман-эпопею.

Искусство романной (романической) прозы — это искусство расставлять ловушки для героя, ловушки, которые формируют картину мира героя (его веру), проверяют ее на прочность. Ловушки меняют качество картины мира.

Таких ловушек в «Туме» почти нет. Есть, пожалуй, одна, но это эпизод (хотя и композиционно растянутый по разным блокам на весь текст), а не принцип организации текста.

Находясь в плену, Степан проходит испытание соблазном сытой и богатой жизни. Цена сделки — проданная душа: надо отречься от своей веры и перейти во вражескую, магометанскую. Некий «мюршид» (персонаж эпизодический, каких много в книге, — целая толпа, состоящая из ярких индивидуумов; один Васька Аляной чего стоит) пытается «взломать» картину мира уже зрелого Степана — по всем правилам проповеднического искусства уговаривает Степана перейти в истинную, мусульманскую веру. Степану предстоит выбрать либо жизнь, либо честь. Выбрать и то, и другое — почти невозможно, нереально. Все строго по канонам «Капитанской дочки».

Но Разину все же удастся совершить невозможное. Чудесное спасение растянуто по времени и по тексту.

«Мюршид сомкнул руки и переплёл пальцы, которые продолжали даже в переплетённом состоянии, шевелясь, струиться.

— *Бен дахи сени дуйдум, сенинадинасевиндим* (Я тоже слышу тебя и радуюсь о тебе. — тур.), — сказал он, не выказывая голосом никакой радости. — *Незжаттарикинегирмекичюнялнызча саг элиникалдырып, нейсекипрангасыз, дедюгимитекраретменетер: «Ашхадуалляилияхаилляллахваашхаду анна Мухаммадаррасуллаллах».* (Чтобы начать спасительный путь, ты всего лишь должен поднять правую руку, милостиво не стеснённую кандалами, и произнести: «Свидетельствую, что нет Бога, кроме Аллаха, и Мухаммед — пророк его». — тур., араб.)

Мюршид бесстрастно и устало смотрел в глаза Степана.

— Я не могу поднять руки мои. Они переломаны воинами Аллаха, — был ответ».

Сделаем «лирическое» отступление. Бросается в глаза прием, шитый белыми нитками: сначала зачем-то дается транскрипция языка оригинала (турецкого, арабского, греческого, сербского, болгарского, татарского и др.), а затем следует перевод на русский. Казалось бы, вполне можно обойтись без транскрипции: она тоже утяжеляет текст, который вязнет в разноречивом языковом гуле.

Но автор как раз и добивается именно этого эффекта: давления языковой стихии; повествователь тотально погружает нас в языковую стихию на всех доступных уровнях: звуковом, ритмическом, лексико-морфологическом, синтаксическом, семантическом, сказовом, «поговорочном», каком там еще. Писатель словно переводит звучание той эпохи на впитывающий в себя все могучий русский. Тот случай, когда звук важнее смысла. Как в лирике.

Степан, твердый в вере, выбрал смерть, но не отречение от веры. Прошел через неопишемые страдания. Его спас Бог. Или чудо. Иных способов спасенья в подобной ситуации-ловушки не было в принципе.

Нежданно-негаданно — Deus ex machina- полуживого Степку обменяли на высокопоставленного азовского кади, который добровольно сдался в плен казакам. Именно для последующего «мена». А кадия того потом казнили свои. За предательство. Кем был тот кадий? Уж не дедом ли Степана, отцом Миримах?

Один «чалматый», казавшийся своим, предал; другой, казавшийся чужим, — спас.

Чудны дела твои, Господи... Где свои, где чужие?

...может, человек человеку — тума?

Иных ловушек экзистенциального плана в произведении как-то и не припомнить. Хотя предпосылки к этому были.

Когда Степан попал в плен в Азов, он, как выяснилось, оказался своим среди чужих, что помогло ему выжить. А у себя в родной станице, среди таких же казаков, как он сам, он оказался чужим среди своих. Мать Степана — Михримах. Он, «порождённый некрещёной матерью», полукровка, метис — тума. Правда, в конце книги выяснится, что Михримах все же покрестили (при весьма туманных обстоятельствах), и потому стали звать Марией. Но кого это интересует, если миф гласит: тума должен выйти из казачьего круга. Тума там чужой.

Так или иначе данное потенциально трагическое или драматическое обстоятельство не стало поводом для трансформации личности, поэтому не стало причиной превращения повести в роман. Личное пространство даже таких бедовых и удачливых, как Степан, было ограничено. Даже семью невозможно было построить без одобрения казачьего круга, про любовь говорить было и вовсе бессмысленно. Любовь — это так, блажь. Минутная слабость. «Родовые корешки» были, а семьи как личного пространства не было. Жизнь человека была строго регламентирована. Даже на паломничество в Соловки нужно было получить санкцию круга. Таковы были исторические обстоятельства, правила игры, если угодно.

Еще и по этой причине Степан не мог быть романским героем. Он мог быть только воплощением героического (социоцентрического) типажа, коим он и стал. Значит, Захару Прилепину нужен был именно такой типаж, и никакой иной.

Итак, перед нами, скорее, не роман, а этнологическая (нравоописательная) повесть — лиро-эпическая по родовой характеристике. Нет романного героя, нет характера, ценностная картина мира которого претерпевает радикальные изменения на глазах изумленного читателя. Есть тип, типаж человека, который находится в своеобразной гармонии с окружающей средой. Потому что не изменения героя важны автору-повествователю, а состояние среды (в том числе языковое состояние).

Поскольку сюжет не несет смысловой нагрузки, развитие повести обусловлено не причинно-следственными связями; повестью движет само время. Хронос. Порядок вещей. Нечто неподвластное отдельно взятому человеку. Этим и определяется чередование блоков (глав, разделов) лиро-эпического дискурса. В формате все той же лирической прозы.

Прошла зима — настало лето; враги сожгли станицу — казаки восстановили станицу. Вскоре к Черкасску вновь пришла неисчислимая орда татар. Отбились. Спустя некоторое время — опять приступ. Татары. Или ногаи. Или те и другие. Все на круги своя. Круговорот жизни.

Но это не значит, что повествователь пишет ни о чем, не сообщает ничего нового. Он повествует про живучесть и выживаемость, цепкость, жизнестойчивость казачества как стихии.

Чтобы выжить, нужен особый тип. Разинский. Гибкий и вместе негибкий. Состоящий из противоположностей. Как туман.

Мифологию казачества Степан впитывает через нехитрые байки «дедка» Лариона, помнившего и знавшего много, понимавшего мало, а верившего свято. Он-то и сформулировал основные идеологемы казачества. В результате Степан Разин, будущий бунтовщик, обрел не ладно скроенную, но крепко сбитую, очень простую картину мира, сложенную из мифов. В книге буквально представлен набор ходульных мифов, скорее, перекочевавших в то время из нашего, нежели наоборот. В игре это вполне допустимо.

«И как забрали Казань и побили поганых, Сусар(атаман Сусар Федоров — А.А.) испросил у государя пожаловать казакам Дон для промысла — государь и пожаловал. До того дня казаки обитались тут как волки, а стали — как казаки... Ибо что пожаловал государь православный — то Христос пожаловал». (Глава четвертая, IX)

Это миф про то, «откуда есть пошло» казачество как явление социальное, говоря научным языком.

«Все самодурью, как и я, покидали дома на расейской стороне — рязанцы, мещерцы и севрюки, или ж с черкасской стороны. Одни ране, другие позже сошлись тут. На низовом Доне нет ни одного рода, какого я б не помнил с изначала, али ж со второго колена... В старые времена был на Дону такой же дед, как я нонче. Сказывал тот дедка, что он и есть первый казак, и было с ним ещё тринадцать — те, что явились сюда на промысел ране всех...»

Это миф про то, кто такие казаки как этнос, про родословную казачества.

«Казак любую землю перейдет, и до края её доберётся. Потому что казак верует во Христа. Держись веры нерушимо — никем бит не будешь. Казак и Азов поломал бы заново, и Константинов град поломал бы, и в Иерушалим дошёл бы.

— А чего ж, дед?

Ларион покачал посохом в одну, в другую сторону, тяжело дыша.

— Казаков — их завсегда мало, дитятко, — сказал. — Калмык может собрать войска сорок тысяч. Крымский хан — вдвое боле. А казаки самое превеликое войско на моей памяти собирали в шесть тысяч, когда шли на Азов-город. На весь божий свет, по всем нашим рекам, может, и есть — сорок тысяч казаков. Их ежели собрать — преград не будет. Да кто ж тогда будет держать Господу Богу Шибирское царство, черкасское запорожье, Яик-реку и руськие окраины сразу?.. По горсточке везде насыпано — так и держим...» Глава третья, III

Это миф про веру и миссию казаков.

Из разговора с русским купцом Харламом Матвеичем:

«— ...а Русь не завидует казаку?
— Чему? — не удивившись, спросил купец.
— Жить — ярмо тащить, когда можно — по-казацки, — сказал Степан, вдруг почувствовав себя тем, каким и был, — младым.
Купец, не повернув головы, продолжал дышать в нос, как не слыша.
— У всякого своё ярмо, — сказал негромко. — Господь без ярма никого...
— А какое у казака ярмо? — упрямо спросил Степан.
— Ярмо казака — башка... — сказал купец, громко высморкался, отёр руку о ляжку и полез вниз с полка».

Это миф про особый статус «вольных» казаков в русском крепостном «мужицком» мире.

Диспут Степана с ляхом Гжегошем в плену — на польском само собой, хотя я цитирую без транскрипции (Глава четвертая, II):

«— Русские бояре у нас в Речи Посполитой переходят в католическую веру — твердо отвечал лях. — Их не принуждают. Их не держат в темницах, как тебя. Как меня. Они сами, своей волей. (...) Русь омужичилась снизу доверху! Вот потому, казаче, истинный русский шляхтич расположен видеть землю Посполитную своей землёй!»

Это западный миф о «варварстве» русских, в том числе казаков, ибо для ляхов и прочих шведов все едино: казак — значит, русский.

И это миф о том, как мы воспринимаем западный миф.

Все вместе — тщательно собранный и отреставрированный Прилепиным миф о казачестве как особом социокультурном пласте русской жизни.

...интересно, «ярмо казака — башка»: это тоже миф?

В том, что «Тума» повесть, а не роман, заложена глубокая художественная правда: Степан Разин никак не тянет на героя романа. Думаю, у Прилепина оснований назвать «Туму» поэмой было не меньше, чем у Гоголя свои бессмертные «Мертвые души». Души живые, сложные, ищущие, противоречивые — это материал для романного формата; души «мертвые» (нечуткие в духовному, нравственно-психологическому началу человека) или статично героические — это материал для этологической повести. Тот же Тарас Бульба, между прочим, просто враждебен текучей, способной к изменениям природе человека. Бульба (красноречивое прозвище-фамилия: картошка, овощ, неодушевленное растение) становится именно «мертвой душой». Он и младшего сына Андрия убивает за то, что тот сложнее, чем это необходимо для того, чтобы быть «просто казаком». Все, что мешает первобытной простоте казака — образование («латынь»), нежные чувства — то безжалостно выкорчевывается «казачьими университетами», казачьим воспитанием и образованием.

Но Андрий Тарасович годится на роль трагического романного героя, а героический Тарас Бульба — нет.

С другой стороны, Тарас — «матерый человечище», цельная глыба, которая несокрушима в своей цельности. Во времена лихие (а когда у нас бывали иные времена?) таким нет цены. С Андрием в разведку не пойдешь, на такого трудно положиться: в нем двойное, скользкое, предательское, текучее, нетвердое начало слишком очевидно.

А со стороны третьей: зачем социуму нужны такие, как Тарас?

Чтобы появились такие, как Андрий. В том, что Тарас породил Андрия, также есть простая, сермяжная, диалектическая правда жизни. Развитие предполагает появление «роман-

ной» фигуры Андрия. Да, утрачивается цельность природы, но зато появляются так необходимая человеку тонкость культуры, излишнее для Бульбы гамлетизм, онегинская отзывчивость на противоречивость мира.

Примерно так выглядит жанровая раскладка большой прозы на уровне схемы. «Тума» гибрид: в нем (в ней) родовые черты этологической повести скрещиваются с чертами романа. Возникают основания для маргинальной жанровой характеристики: тума.

«Тума» — это тума.

Степан Разин по типу тяготеет к Тарасу Бульбе. Но здесь кроется гигантский нюанс. Цельность Бульбы однозначно на страже казачьего мира, русского мира, нашей цивилизации, если на то пошло. Времена были такие, героические. Не до жиру, не до нежностей.

А чему служит цельность и не убиваемая русскость Разина?

А зачем тебе воля, Стенька?

Можно сказать, ткань романа пронизана скрытыми цитатами и аллюзиями, отсылающими к нашему времени, в тексте много явных и неявных параллелей с понятными всем современными реалиями: на них невольно отзываешься, и это делает текст, во-первых, «душевно и ментально близким», а во-вторых, модель прошлого воспринимается как метафора современности — как реальность, параллельная нашей. Воспринимается, опять же, как игровой прием.

И уж если говорить о произведениях, оказавших влияние на «Туму» в аспекте художественной технологии, я бы в числе первых назвал не «Петра I» А.Н. Толстого и не «Я пришел дать вам волю» В.М. Шукшина, а фильм «Аватар» Джеймса Кэмерона. В «Туме», как и в «Аватаре», создана именно параллельная нашей реальности (совершенно не важно, на будущее она спроецирована или на прошлое), которая перекликается с событиями, фактами или алгоритмами существования человека. Текст становится игрой, отсылающей читателя к первоисточнику. Game.

«Найдите десять отличий»: невольно втягиваешься в эту игру.

Основная призма, сквозь которую мы воспринимаем события «Тумы», — вечно двусмысленная и пограничная ситуация «хохлачи-сечевики» — казаки-дончаки (русские, по большому счету). Дончак Корнило:

«Казак православный токмо царю православному и может служить, какой бы вольный ни был, ибо за казацкой волей глядит всеблаготворитель Христос, а у Христа православный царь на земле один самовластный — русский. Других нетути».

В разговоре с ляхом Гжегошем Степан, будучи в плену, выразил это так:

«Донцы — своему царю казаки! А сечевики — чужому королю казаки! Ещё б они не восставали противу вас. Чужое не подошьёшь к своему».

Как резюме звучит суждение («дедко» Ларион внушает любопытному Степану):

«— Наши сечевики — православные братья, пребывающие в униатском да шляхетском плену литвинском».

Надо понимать: с червоточинкой — но братья. А нужны ли такие братья?

Вот и думайте «думку», современные читатели.

Кстати, формула «православные, пребывающие в униатском плену», — это ведь формула тумы. Свой среди чужих, чужой среди своих.

...все мы по-своему тумы, если разобраться.

Читая роман, вольно или невольно держишь в уме: Евгений Николаевич (я о Прилепине) — русский воин, побывавший как раз там, где «хохлачи», окончательно «затравленные ляцкой проповедью-идеологией», хитромудро «утратившие память» о своих «кореннях», насмерть схлестнулись с «дончаками». Две стихии сошлись в диком поле. Все как тогда. Жестокость смертельной схватки, так натуралистично описанная в романе, не из пальца высосана. Это тоже «цитата».

Зачем нужны цитаты и аллюзии, зачем нужно запараллеливание реальностей прошлого и настоящего?

Затем, чтобы выявить архетипы, лежащие в основе жизнеуклада русских (москвитов и казаков: тень тумы как свойства реальности мерещится и здесь). Выявить то, что не меняется, что делает нас такими, какие мы есть.

Концентрацией архетипов, надо полагать, является образ «тумы» — образ Стеньки Разина, вобравшего, надо полагать лучшие черты русских казаков, — те черты, которые позволяют нам выживать и сегодня.

Что это за черты? Что это за архетипы?

Едва ли не главный миф о русских, неизвестно кем сочиненный (уж не западниками ли, поклонниками «латыни»? с них, иезуитов, станется), но почему-то поддерживаемый самим русскими, строится на ложном и зловредном посыле, будто они (то есть мы, русские) безудержно предрасположены к воле, которую они-мы почитают как «свободу», склонны к бескрайнему и безграничному, что они не ведают меры ни в чем. Именно это, якобы, определяет широту души русских, явно затмевающую, увы, широту их ума («ярмо казака — башка?»).

Если бы все было именно так, если бы миф о русских был правдой о русских, мы бы давно сгнули, «погибоша аки обре».

Но все не так, все ровно наоборот. С волей русских к воле надо бы разобраться.

Давайте рассмотрим Степана Разина не как ключевой персонаж «Тумы», а как Стеньку, как исторический и социокультурный миф — как прототип нашего тумы. Эссеистические заметки позволяют нам пошире взглянуть на роман и в таком разрезе. Миф о Стеньке Разине как зачинателе русского бунта — это частное проявление мифа о культе воле у русского народа, вечно почему-то забакаленного и обнесенного. Так любим волю, что судьба держит нас, словно чудовище, в цепях и «крепости» (ох, уж это крепостное право). Дай волю тем, кто собирается придти к вам, чтобы дать вам волю, и вы получите монстра: получите того, кто «диктатуру натуры» (порывы души, культ бессознательного) ставит выше «диктатуры культуры» (законов нравственных и социальных).

Все эти «цыганы» (Алеко), Турки (уличное прозвище Мелеховых — ау, «Тихий Дон»), Тумы — все эти особи с примесью горячих южных «басурманских» кровей, все эти поэтизации бес-

контрольных порывов к воле, что является, якобы, показателем широты души, — все это на самом деле является показателем дефицита дисциплины ума, дефицита регуляции от ума, показателем неумения выстраивать отношения с миром как познавательные (культурные), подменяя их «натуральными», приспособительными. Показателем не столько жажды воли, сколько дури, проще говоря. Это в принципе не русская история; это, может быть, история про слабость русских, про уязвимые точки русской «безоглядной» натуры, но это не история про силу русских. Поэтизация и романтизация своих слабостей — это признак именно слабости, и ничего более. В русском культурном коде (см. мою книгу «Идеология как феномен культуры и цивилизационный ресурс России» <https://mgutm.ru/2023/12/11/professor-kafedry-fsgt-vypustil-monografiyu-ob-ideologii/>) принципиально иное отношение к порывам души, суррогате культа свободы.

Пушкин знал, о чем писал. Вначале было так: «На свете счастья нет — но есть покой и воля!» А в конце: «Я думал: вольность и покой — замена счастью. Боже мой, как я ошибся, как наказан!»

«Но жить убийством и разбоем значит, по мне, клевать мертвечину» (русский офицер прапорщик Гринев — Пугачеву). Знаменитая формула «Русский бунт, бессмысленный и беспощадный» относится именно к «воле». Бунт — это форма проявления стремления к воле. И казачество в «Капитанской дочке» (но не во всем творчестве Пушкина), носители вольного начала, бунтовщики, мятежники, изображены Пушкиным как деструктивная сила.

В полной мере это относится и к Разину, и к разинщине.

По поводу пушкинской цитаты «Разин есть единственное поэтическое лицо русской истории», с которой начинаются все лукавые думки о Разине. Все знают: цитаты не следует вырывать из контекста, иначе смысл цитаты можно поменять на противоположный. Все знают, но не все делают.

Осенью 1824 г., в ссылке в Михайловском, Пушкин записывал со слов своей няни Арины Родионовны народные сказки и песни. Среди них были песни о сыне Стеньки Разина и о самом Стеньке Разине («Как на утренней заре, вдоль по Каме по реке...»). Тогда же Александр Сергеевич попросил брата прислать ему из Петербурга «историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории».

Три «Песни о Стеньке Разине» являются оригинальными произведениями Пушкина. Он хотел напечатать свои «Песни о Стеньке Разине» и представил их Николаю I, который, как известно, в 1826 г. взялся быть цензором поэта. Однако Пушкин получил отказ со следующей мотивировкой: «Песни о Стеньке Разине, при всем поэтическом своем достоинстве, по содержанию своему не приличны к напечатанию. Сверх того церковь проклинает Разина, равно как и Пугачева».

Что поэтизирует в своих «Песнях» Пушкин?

Стеньку Разина как продолжение и воплощение неукротимой стихии — стихии неразумной и безрассудной. И беспощадной, само собой.

Одновременно с песнями о Стеньке Разине Пушкин заканчивает поэму «Цыганы», пишет «К морю» («Прощай, свободная стихия»); осенью 1824 года вообще *заканчивается романтический период его творчества*, когда за утверждением свободы, на первый взгляд, скрывалось

если не воспевание, то оправдание своеволия (анархизма, по сути). Пушкин торил дорогу к свободе, к культуре которой пришел в более поздних вещах (в «Евгении Онегине», «Капитанской дочке»).

В отношении к разинщине, по большому счету, мы слышим отголоски «байронизма», перенесенные на почву русской истории. Понимание свободы как безграничной воли, что было в пух и прах развенчано в Капитанской дочке. Строго говоря, ничего хорошего разинщина не принесла ни казакам, ни крестьянам, ни поволжским народам, ни даже государству российскому. «Самое поэтическое лицо русской истории» на поверку оказалось бунтовщиком, мятежником, «разбойником» и «разгульным буяном».

Какой была цель восстания, крестьянской войны? А никакой, по большому счету. «Бить» бояр, дворян. Бунт ради бунта, бессмысленного и беспощадного. Каждый, перешедший на сторону Разина, спешил побывать «в шкуре свободного человека». В определенном смысле такой «аттракцион невиданной свободы» обладает известной психологической самооценностью и привлекательностью: зло, рядящееся в шкуру бесшабашности, бывает обаятельным.

Но это песня не про свободу; это бунт рабского сознания.

Прилепин все это, конечно, знает не хуже меня. И все-таки — Разин? Сенька?

Можно сказать, что у Прилепина Разин не такой, каким был в реальности, он такой да не такой, он другой, хороший. Можно. Но тут дело в другом.

Можно в качестве героя избрать Христа, а можно — Иуду. И уже ясно, о чем пойдет речь. Так устроен язык культуры, связанный с ее смыслами.

Разин — это символический ориентир, он вобрал всю смысловую нагрузку мифа. Да, в «Туме» нет пока того Разина, о котором мы говорим, и неизвестно, будет ли. Мы же анализируем не гипотетическую трилогию, а вполне законченный текст. Да, в этом тексте нет Разина-бунтовщика. Поэтому наши рассуждения надо воспринимать не как упрек Прилепину, а как предостережение о риске «поставить не на тот символ», что ли.

Зачем этот символ и типаж нужен нам сегодня? Чтобы что, как говорится?

Тип Разина как запрос на перемены?

Назовите хоть один период русской или любой другой истории, когда перемены были бы не актуальны. У нас всегда в экономической и социо-культурной реальности перегрев, необходимость в преобразованиях, перестройках и обновлениях. Всегда запрос на перемены (что, между прочим, нормально). Только осуществлять перемены следует методами, ровно противоположными разинщине.

Феномен разинщины и самого предводителя, бросающего в Волгу княжну из самодурства (вольному, понимаешь, воля), не вызывает, честно говоря, сочувствия.

Пугачев (тень или клон Разина) у Пушкина показан намного тоньше, он не только азартный бунтарь, но и человек чести, которому важна моральная победа над противником; при этом сам бунт не вызывает ничего, кроме отвращения и сожаления (см. мою статью «Прапорщик Гринев VS комбат, или В литературе всегда побеждает жертва» // <https://www.rospisatel.ru/andreev-dn7.html>).

Сегодня культурный и, не побоюсь этого слова, цивилизационный запрос на другое — на личность, на мыслящего героя, сумевшего стать счастливым. Настоящий культ свободы и по-

знавательного отношения начинается с Евгения Онегина. Тума — и Онегин: почувствуйте разницу.

Согласимся: Захар Прилепин реализовал вечно актуальный эстетический запрос русской литературы. Стало ясно: возможности русского слова не исчерпываются достижениями корифеев стиля Лескова, Набокова, Ремизова, Саши Соколова, Андрея Платонова, целой армии их в разной степени даровитых подражателей, которые стиль ставили выше содержания, «отрывали» одно от другого. Стилевой ресурс русского языка в качестве самоценного повернулся новой, несколько неожиданной гранью. Bravo.

Но — все же, все же, все же...

Русская литература создала такой культурный запас прочности, открыла такие залежи того, что предстоит освоить, что, хотим мы того или нет, на нас давит груз определенных ожиданий — груз культурного запроса. Развиваться в русской литературной традиции означает не просто удивлять любой ценой и по любому поводу; развиваться означает удивлять в рамках культурного запроса (вызова).

Думаю, у нас есть возможность заглянуть в литературное будущее; прямо говоря — предсказать пики развития русской литературы как мирового лидера. Достижения русской (да и мировой) литературы уже можно представить как некую литературную «таблицу Менделеева» — как таблицу, где обозначены пиковые достижения и, главное, совокупность факторов, обеспечивших саму возможность достижений. Чтобы не углубляться в эту смутную и дискуссионную материю, сформулируем прогноз, основанный на культурном запросе.

Чего не хватает русскому миру, нашему обществу и, соответственно, нашей литературе?

Образа «русского человека в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» (Гоголь о Пушкине). В переводе на внятный русский и в нашей версии это означает: нам не хватает Евгения Онегина в современном варианте. Необходим роман о неограниченных возможностях личности, ограниченных современным уровнем развития человека. Двести лет почти прошло, и нам необходим персоноцентрический роман, мужской роман о становлении личности, которая способна стать счастливой вопреки всем обстоятельствам.

И такой роман появится, он не может не появиться.

А почему у нас нет шедевров масштаба «Евгения Онегина» или «Героя Нашего Времени»? Нет даже внятного движения в эту сторону?

Потому что масштаб Пушкина (по разным причинам) не осмыслен нами (нами, не кем-то там на Западе: от них этого ждать не стоит, потому что они на это не способны) должным образом, не принят нами как культурный завет и вызов, как цивилизационный ориентир. «Евгений Онегин», возможно, лучшее произведение всех времен и народов, парадоксальным образом не стал для нашей литературы точкой притяжения, реперной точкой. Ни тени Онегина в литературе не наблюдается. Как будто вовсе не было Пушкина и его великого пророческого романа в стихах. Как будто нас дьявольским образом увели в другую сторону. Как будто нас дезориентировали. «Нынче все умы в тумане»...

Почему это никого не волнует? Почему главное не становится главным?

Да, я верю: наш культурный гумус набирает силу. Придет время — и гений явится, куда он денется («закон таблицы», если это закон, не отменит никто). Но я также верю и в то, что формирование гумуса — процесс относительно управляемый и контролируемый. Это глобальный процесс, где усилия каждого невероятно важны.

«— *Татар тилинде эңэйи атларахындала фэтмеси, эфенди* (По-татарски лучше всего говорить о лошадях, эфенди. — тат.), — сказал Степан.

— *Ке ста Эллина я тон Тэо?* (А по-гречески — о Боге? — греч.) — спросил грек».

«— О чём глаголит язык Руси?

— На моём языке лучше молчать, — так же медля, разделяя каждое сказанное слово, отвечал Степан».

Что это означает? Здорово, но непонятно...

Язык дан, чтобы красноречиво молчать... Можно ли сей парадокс истолковать так: кричаще яркий стиль «Тумы» стал языком молчания (в культурном смысле)?

Если «мысль изреченная есть ложь», то Прилепин, по большому счету, не лгал. Ну, почти не лгал. Нечего сказать — говори красиво: это в известной степени можно отнести ко всей поэтической культуре; это можно отнести и к «поэме» «Тума».

Значит ли это: говоря о Разине, лучше молчать о Разине?..

Но все же, все же, все же...

Это «все же», горькое послевкусие одномерной логики, — тоже палка о двух концах.

Точку в долгом разговоре о «Туме», который только начинается, несомненно, следует ставить не на «культурных претензиях», если так можно выразиться. Далеко не всякое произведение можно рассматривать в контексте нашего культурного кода, нашего цивилизационного идеала. «Туму» — можно и нужно, что само по себе делает эту повесть выдающейся.

Какова сверхзадача, какова миссия «Тумы» как она видится здесь и сейчас? Зачем она была написана? Как истолковать главный ее смысловой посыл?

С моей точки зрения, смысловой посыл повести, которую хочется считать романом-эпопеей, можно сформулировать следующим образом: поэтизация казачества как ключевой составляющей ментального комплекса «русскости». Прилепин слепил «лепый» образ, воплощающий наш идеал «коллективного богатырства». Это сказ не про наш культурный код; это про нашу матрицу.

«Кзаки были — как ледоход: неостановимы, угловаты, порывисты»; «Кзаками править — как пожаром в поле, — пояснил Павел. — То, князь, не крепостные людишки. На казаков никакой крепости нету».

— Какие мы? — вопрошаем самих себя.

— А вот такие! — отвечает «Тума»-зеркало.

— Что нам «Тума»?

— Наш ответ миру. И себе.

Как версию, поэтизирующую наш разгульный дух, «Туму» принимаешь «на ура» и с придыханием, да еще присвистнуть хочется вдогонку. Дескать, эге-гей, прорвемся! Но ограничиться только этой версией, прочитать «Туму» как исключительно игровой дискурс было бы явным упрощением. «Тума» — это *игра в игру*: кажется, что это игра, но на самом деле отнюдь не игра, ибо задача предложенной «игры» вовсе не развлечь и позабавить, а уловить неуловимое, материализовать не поддающееся материализации, поэтизировать то, что сопротивляется поэтизации.

«Тума» не только в стилевом, но и в смысловом отношении оказывается с двойным дном. Оказывается не такой простой, как можно было подумать.

Но не настолько сложной, как хотелось бы. Не персоноцентрической. Как реперную точку в нашем культурном космосе принять «Туму» гораздо сложнее.

Вот эта маргинальная, пограничная позиция «Тумы», возможно, сыграет роль так необходимого нам культурного триггера. «Тума» будоражит, тормозит, заставляет думать, выводит из спящего состояния — хотя при этом «молчит» в концептуальном отношении. Говорит — молча, молча — говорит. «Тума», возможно, напророчила себе судьбу «тумы», найдя уникальный сплав лиро-эпики. Не убоившись смешения родов литературы, жанров, мифов. Два в одном.

Чего ж вам больше?

А дальше сами — ножками, ручками, головой, этим ярмом культуры. Словами, которыми «глаголит язык Руси».

Главное — не молчать.

Если понятию *тума* придать расширенное (и тем самым произвольное, конечно) толкование, если под тумой понимать *единство противоречий*, то Евразию, например, тоже можно воспринимать как туму. И Россия — тоже тума. И наша Земля (синтез глобального Севера и глобального Юга) не планета вовсе, а тума. Но самая главная тума, та, что всему голова, — это личность: единство духовного и телесного, при котором кажется, что сильнее всего на свете голос крови и «родовые корешки», а на самом деле всего сильнее голос разума и совести. Если тума-полукровка от мира сего, то тума-личность — и от мира сего, и не от мира сего одновременно. «Так нас природа сотворила, к противуречию склонна» («Евгений Онегин»). И так сказано в Библии: «Не от мира сего».

Культурная миссия «Тумы» видится такой: заставить нас выбираться из тумана мироощущения, пробиваясь к свету нужного нам мировоззрения (картины мира). «Тума» — звенящее серебро с мягким золотым отливом. Качественный сплав, делающий Захара Прилепина ведущим современным прозаиком.

Смысловое, несколько диалектическое послевкусие после прочтения произведения: «Тума» — это тума, это то, что о двух концах.

Все на свете — тума.

Ибо: все на свете может быть как ядом, так и лекарством.

Все зависит от того, как пользоваться возможностями, имя которым — тума.