

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ВГУ»)

На правах рукописи

Мальшева Анжела Игоревна

«Клинический реализм» Захара Прилепина

Специальность 10.01.01. – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, доцент
Житенев Александр Анатольевич

Воронеж
2016

Оглавление

Введение	3
Глава 1. «Клинический реализм» Захара Прилепина: художественные и ценностные координаты	12
1.1. «Клинический реализм» Захара Прилепина в контексте дискуссий о «новом реализме».....	12
1.2. Ценностные основы художественного мира Захара Прилепина.....	48
Глава 2. Автор и герой в «клиническом реализме» Захара Прилепина	85
2.1. Взаимосвязь художественного и публицистического дискурсов в творчестве Захара Прилепина и прилепинский герой.....	85
2.2. Документальное и вымышленное в прозе Захара Прилепина: эффекты «подлинности» и рамки условности.....	135
Заключение	157
Список использованной литературы	163

Введение

Начало 2000-х гг. в русской литературе ознаменовалось рядом заметных сдвигов в системе эстетических координат, институциональных формах существования литературы, в наборе представлений о границах литературного поля.

Во-первых, многие критики единодушно зафиксировали кризис постмодернизма как художественной системы, его вступление в фазу повторяющихся и шаблонных решений, и одновременно — возникновение устойчивого запроса на поиск констант личностного и социального бытия, на позитивное освоение национальной культурной традиции. Взаимосвязь этих процессов зафиксировал, в частности, Е. Ермолин: «Игровой проект русского постмодернизма утратил авангардный посыл и драйв — и ушел в массовую литературу, технически ее оснатив. [...] Разложение постмодернистской парадигмы подтвердило телеологическую неизменность целевых смыслов художественного творчества. Оказалось, что у культуры есть таинственные корни, отрыв от которых гибелен для художника» [51; 34, 36]. Предсказуемым образом эти процессы выдвинули в центр общественного внимания реалистическую традицию, которая обнаружила и значительные ресурсы саморазвития, и большой потенциал взаимодействия с поставангардными литературными практиками.

Во-вторых, рубеж столетий сделал очевидным кризис условной формы как таковой, сформировал запрос на «подлинность» и «внелитературность» текстового свидетельства. Авторитетным и заслуживающим доверия в глазах взыскательного читателя становится прежде всего текст с автобиографической или документальной доминантой. Закономерным образом начало XXI века ознаменовалось расцветом литературы non-fiction и близких к ней явлений. Наиболее принципиальным в этой связи оказывается вопрос о специфике художественности в литературе такого рода. Одна из наиболее авторитетных

ее трактовки предложена Е. Местергази, связавшей ценность литературы нон-фикшна с явлением «метахудожественности»: «Огромное воздействие литературы с главенствующим документальным началом основано на присутствующей в нем возможности "самоосуществления смысла", на наличии того знания жизни, которым окутано произведение. Документ, подобно яркой фотовспышке, способен молниеносно высветить круг явлений действительности, формально отсутствующих в произведении, но неизбежно всплывающих в сознании читателя» [91; 74-75].

В-третьих, принципиально значимым для рубежа веков был переход от литературоцентричной модели культуры к модели, ориентированной на визуальность и медиа. В ее рамках писатель становится публичной фигурой, авторитетность которой определяется пребыванием в точке пересечения дискуссионных потоков, узнаваемостью литературного имиджа и способностью к постоянному поддержанию обратной связи с широкой аудиторией. В этой связи текстовое пространство, состоящее из высказываний разной жанровой природы, организуется как предполагающее «разомкнутость» текстовых границ, необходимость восприятия автора в контексте всего корпуса его самопрезентаций и в тесной связи с его имиджевой практикой. В литературе нового века утверждается, с одной стороны, принцип постоянного производства текстов как условие подтверждения авторского присутствия в литературе, а с другой — «звездная» логика авторитета.

О первом процессе как универсальном для культуры выразительно высказался В. Подорога: «Современный художник лишен доступа к бессмертию, поскольку оно для него лишено смысла. А что тогда не лишено смысла? Не лишено смысла признание. А признание не ограничено рамками произведенческого эталона, оно не является фактором бессмертия. Художник должен постоянно совершать поступки, чтобы на него обратили внимание» [105]. О «звездной» «композиции авторитета» высказался Б. Дубин: «"Звезда" — носитель и символ актуального успеха и признания. Характерна здесь

потребность в узнаваемом и портретируемом "лице", в последовательно конструируемой "биографии" [...] Значимой составляющей в образе звезды нередко становится, среди прочего [...] опубличивание скрытого, запретного» [48; 104].

Феномен «нового реализма» оказывается в центре пересечения этих трех процессов: с ним связывается возрождение и переоформление реализма, с ним связываются эксперименты с документальным и автобиографическим началом, с ним соотносится повышение роли «прямого» публицистического высказывания и значимость самопрезентации писателя как искателя и носителя правды.

Актуальность исследования состоит в обращении к «новому реализму» как явлению, отражающему сущностные особенности литературного процесса 2000-2010-х гг. и его самые значимые художественные обретения.

«Новый реализм» заявил о себе как о явлении в 2001 году, после выхода в журнале «Вопросы литературы» статьи Сергея Шаргунова «Отрицание траура» [146]. Писатель в своем манифесте заложил один из основных принципов понимания пути развития «нового реализма», заговорив о его противостоянии постмодернизму. О взаимосвязи и взаимоотталкивании «нового реализма» и постмодернизма говорила также второй идеолог направления, Валерия Пустовая (статья «Пораженцы и преображенцы» [117]), критики Евгений Ермолин («Не делится на нуль» [50]) и Алиса Ганиева («И скучно, и грустно» [27]). Оппонентами «новых реалистов», к которым, помимо С. Шаргунова и В. Пустовой, причисляют также А. Рудалева, выступили Марта Антоничева [4], Жанна Голенко [34], Наталья Рубанова [124], Дарья Маркова [89]. В претензиях данных критиков к «новому реализму» общим местом стало обвинение в отсутствии дифференциальным признаков, искусственном создании общности направления, излишнем теоретизировании, отсутствии «нового», несостоятельности концепции. По всей видимости, корень данных оценок кроется в тяге представителей течения

к эксперименту, поиску новых форм и жанров, порой разрозненных и лишенных очевидной целостности.

Другие критики отзывались о явлении «нового реализма» с разной долей симпатии, но почти все они выделяли в данном направлении общие черты, такие как:

- документализм, прямое отражение действительности, автобиографизм;
- политическая и социальная заостренность;
- стремление к публицистическому высказыванию.

Данного мнения придерживаются Ольга Славникова [138], Сергей Беляков [11], Роман Сенчин [133]. Эти же черты утвердили за «новым реализмом» Е. М. Ротай в своем диссертационном исследовании на тему «"Новый реализм" в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова» [123; 5] и А. А. Серова в кандидатской диссертации на тему «Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века» [136]. Критик Евгений Ермолин [50] отметил, что «новому реализму» присущи определенные экспрессионистские черты, а Алиса Ганиева [27] подобные свойства отнесла к необарокко. В научной литературе (Е. М. Ротай, А. А. Серова) также признается влияние на новый реализм других литературных течений.

Захар Прилепин дал «новому реализму» свое определение — «клинический реализм» [109], утверждая за собой и своими соратниками по литературному течению стремление к публицистическому высказыванию и «неприязнь к устоявшемуся порядку вещей». Творчеству З. Прилепина свойственно большинство из основных свойств «нового реализма». Так, например, исследователи Т. Г. Кучина [76], Л. А. Калиниченко [62] и ряд критиков (С. Костырко [72], В. Пустовая [118], А. Латынина [79] и др.) отмечают безусловную автобиографичность его персонажей и тягу к «окопной правде», использованию личного опыта в произведениях. Богатый жизненный

опыт писателя, многократно описанный им в эссе и интервью, стал почвой для создания многочисленных автобиографических персонажей: Захара («Грех»), Егора («Патологии»), Саши («Санька») и прочих героев рассказов и повестей.

Захар Прилепин — один из наиболее ярких и плодовитых представителей направления. В поиске путей высказывания Прилепин заявляет о себе не только как о прозаике, но и как о политике, колумнисте, журналисте, музыканте, телеведущем, актере, а также общественном деятеле. Данное разнообразие социальных ролей в полной мере говорит о целенаправленно создаваемом им имидже небезразличной, инициативной личности с широким кругом политических и культурных интересов, чья деятельность обращена к различным слоям населения.

Перу Захара Прилепина принадлежит 8 книг художественной прозы, 4 сборника эссе, 2 биографических исследования в серии ЖЗЛ. Также писатель выступил составителем 10 сборников и антологий. Такое разнообразие литературного бытования позволяет, во-первых, сделать вывод о разнообразии проводимых Захаром Прилепиным творческих экспериментов, свойственных «новому реализму», а, во-вторых, подтвердить его медийный статус человека, рекомендациям которого доверяют.

В творчестве Захара Прилепина сочетаются не только последовательная реализация основных концептуальных положений «нового реализма», но и широкое общественное признание, о чем говорят его многочисленные премии (среди которых «Национальный бестселлер», «Русский Букер», «Большая книга», «Супернацбест»). Все вышесказанное свидетельствует о том, что это наиболее показательная для «нового реализма» фигура, которая требует научного изучения.

Новизна исследования состоит в том, что в нем впервые предпринимается попытка системно охарактеризовать творчество З. Прилепина в контексте таких оппозиций, как реалистическое / нереалистическое, художественное / публицистическое, вымышленное / автобиографическое. При этом в соответствии с распространенной практикой

бытования термина, под художественной системой имеется в виду целостное множество взаимосвязанных элементов, обусловленное единством творческих установок писателя.

Цель исследования — исследование «клинического реализма» З. Прилепина как художественной системы.

Задачи исследования:

- 1) Исследовать константы художественного мира З. Прилепина и принципы его моделирования,
- 2) Исследовать героя прозы З. Прилепина в контексте взаимодействия художественного и публицистического дискурсов в творчестве писателя,
- 3) Охарактеризовать соотношение документального и вымышленного в биографических проектах З. Прилепина и роль автобиографизма в его прозе.

Объект исследования — художественное и публицистическое творчество З. Прилепина, рассматриваемое как единый текстовый корпус.

Материал исследования — романы («Санькя» (2009), «Патологии» (2009), «Черная обезьяна» (2011)), роман в рассказах («Грех» (2009)), сборники рассказов («Ботинки, полные горячей водкой» (2009), «Восьмерка» (2012)), публицистические сборники («К нам едет Пересвет» (2012), «Книгочет» (2012), «Летучие бурлаки» (2015)). Поскольку наше исследование посвящено вопросам «клинического реализма», мы умышленно отказались от подробного изучения романа «Обитель» (2014), который не только подводит итоги определенной эпохи прилепинского творчества, но и обозначает новые пути его художественного развития. В биографиях, написанных Захаром Прилепиным («Леонид Леонов: Игра его была огромна» (2010), «Непохожие поэты» (2015)), нас по той же причине интересуют исключительно те части, которые коррелируют с «клиническим реализмом».

Предмет исследования — «клинический реализм» Захара Прилепина.

Методы исследования: сопоставительный, системно-структурный, сравнительно-типологический, культурно-исторический.

Методологическую основу исследования составили работы по теории автора и типологии литературного героя (М. Бахтин, О. Винокур, Л. Гинзбург), по проблемам реализма и творческого метода (Е. Мущенко, А. В. Михайлов), а также исследования литературного и публицистического дискурса (Е. В. Иванцова, А. Н. Безруков, А. С. Гафарова, И. В. Алещанова).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В автоинтерпретации З. Прилепина «новый реализм» — это художественное направление, лишенное догматической системности и отражающее переходную действительность в жанрово-стилевых параметрах, репрезентирующей всеобъемлющий кризис ценностного сознания, что допускает возможность синтеза реалистических принципов с элементами модернизма, и, в частности, экспрессионизма.
2. Важнейшие художественные параметры «нового» или «клинического» реализма у З. Прилепина — изображение героя в экстремальных обстоятельствах, созданных социальным кризисом; широкое использование инфернальных мотивов, отражающее «перевернутость» общественных норм; обостренно-телесное восприятие мира, освоение реальности через натуралистическую деталь; «патологичность» сознания главного героя, подверженного обсессиям и неспособного к целеполаганию за пределами конкретной жизненной ситуации.
3. Концепция «клинического реализма» может быть в полной мере раскрыта только во взаимном соотношении художественного и публицистического дискурсов З. Прилепина, предполагающих отношения взаимного дополнения. Публицистика и художественная проза в творчестве Прилепина взаимодействуют и содержательно, и формально: их связывают не только идейно-тематические

пересечения, но и схождения на стилевом и субъектно-авторском уровнях. Общей чертой художественного и публицистического дискурса у Прилепина является установка на неоднозначность авторской позиции, требующей не только соотнесения разных субъектных уровней текста, но и учета разных режимов высказывания.

4. В основе художественного мира Захара Прилепина лежит убежденность в отсутствии любых гарантий воспроизводства национальной культурной традиции. Констатируя всеобъемлющий характер ценностного кризиса, писатель стремится найти «почву» в обращении к идеализированному деревенскому быту, не отрицая очевидного распада социальных отношений в современной деревне. Деревня осознается как недостижимое - как детство, счастье и собственная цельность. Мир держится волевым усилием человека, культура и память рода и страны воспроизводятся только тогда, когда есть это единичное личностное усилие.
5. В той же мере, в какой всему массиву текстов Прилепина придает цельность авторская фигура, в его художественной практике главным средством выражения авторской позиции становится раскрытие героя. Герои З. Прилепина — это мужчины, наделенные сильной жаждой жизни, «витальностью», воспринимающие мир как борьбу, нередко безотцовщина, но трепетно любящие своих девушек или жен, детей. При этом нравственными образцами их назвать сложно: у персонажей сложное отношение к Богу, к собственным родителям, они «повисают» в жизни между двумя хронотопами: советской деревней и современным городом.
6. Условием достоверности художественного высказывания для З. Прилепина является автобиографизм, отсылка к факту. Являясь требованием творческого метода, автобиографизм у писателя не предполагает ни исповедальности, ни буквального совпадения между жизненной реальностью и сюжетом литературного текста. Все

пересечения, включая отсылки к роду занятий и жизненным перипетиям героев, носят «точечный» характер и служат усилению социального ангажированного звучания текста.

7. Высокая роль интерпретации при работе с фактом оказывается закономерной чертой не только прилепинского автобиографизма, но и практики создания литературных биографий. «Литературоведческие романы» З. Прилепина о Л. Леонове, А. Мариенгофе, Б. Корнилове и В. Луговском включены в общую логику «реабилитации» избранных страниц советской литературы, в логику формулирования нового литературного канона и шире — позитивной системы ценностей, способной противостоять постмодернистскому релятивизму.

Глава 1. «Клинический реализм» Захара Прилепина: художественные и ценностные координаты

1.1. «Клинический реализм» Захара Прилепина в контексте дискуссий о «новом реализме»

Говоря о Захаре Прилепине как о явлении современного литературного процесса, требуется определиться с контекстом, которому он принадлежит. Согласно общепринятой точке зрения, Захар Прилепин — новый реалист. Это спорное определение было введено в литературу недавно. Историю возникновения термина в критике принято отсчитывать с публикации манифеста Сергея Шаргунова «Отрицание траура» [146; 179-184], опубликованного в 2001 году в журнале «Новый мир». В данной работе молодой автор провозгласил, что писатель в идеале должен управлять государством, а «народ принадлежит искусству» [146; 180]. Модный в 90-е гг. XX века постмодернизм, по мнению Шаргунова, несовместим с существованием литературы. Это своего рода «часы со смехом», которые расстаются с прошлым и одновременно дичатся грядущего настоящего; отрицают предшествующую традицию, но и пробуждают к ней интерес. Писатель полагает, что нарождается «новый реализм» — «постмодернизм постмодернизма». Через наслоение пародий «новый человек», он же «варвар», открывает литературную традицию. «Недисциплинированность» современного мира открывает возможность подлинной традиции. В качестве альтернативы постмодернизму приходит «качественная проза», почти лишенная художественности (что чрезвычайно важно в эпоху, актуализировавшую нон-фикшн), но при этом ритмичная, ясная и лаконичная. Шаргунов подчеркивает неизбежность литературы и торжественно заявляет: «Явь не будет замутнена, сгинет саранча, по-новому задышит дух прежней традиционной литературы» [146; 184].

Разумеется, разговоры о «новом реализме» в той или иной степени заставили переоценить границы реализма как такового, осмыслить, что

именно делает новое явление, при всех очевидных влияниях модернизма, производным от эстетики реализма. В той или иной мере в поле внимания критики оказывались те ее слагаемые реализма, которые прежде всего акцентируются современной филологической наукой: социальный детерминизм, жизнеподобие, учительность (Мущенко) [127].

Манифест Шаргунова заинтересовал литературное общество. В статье «К кому едет ревизор? Проза "поколения next" — О премии "Дебют"» [138] Ольга Славникова отозвалась о молодых писателях с определенной долей симпатии. «Новый реализм» она видит в эстетике «прямого зеркала». Автор не изощряется с композицией, для него все в тексте равноценно, а силу произведению придает энергетика прямого высказывания. Одной из главных черт новых реалистов Славникова считает политический радикализм, «позитивный мессидж».

Сергей Беляков в статье «Дракон в лабиринте: к тупику "нового реализма"» высказался не столь позитивно [11]. Он полагает, что «новый реализм» — реинкарнация отражения жизни, «радикального реализма». Это всего лишь реакция на кризис господствующего направления. Беляков полагает, что Сергей Шаргунов и его единомышленники рискуют стать «рабами действительности». Кроме того, критик подчеркивает, что художественные произведения «новых реалистов» слишком близки к публицистике, а очерк не может претендовать на то, чтобы считаться рассказом.

На фоне прочих критиков молодой литературовед Валерия Пустовая выступила в качестве соратника «новых реалистов». В статье «Пораженцы и преображенцы» [117] критик замечает, что у термина, обозначающего новое направление, богатая культурная история. Пустовая призывает искать суть направления «нового реализма» не через модернизм, а через традиционный реализм. По ее мнению, реалистично все, что адекватно действительному и «нацелено на диалог», а «истинно-новым в реализме может быть только нереальное». Пустовая обнаруживает сходства «нового реализма» с

постмодернизмом: «экзистенциальное и познавательное отчаяние», ощущение враждебности мира, которого постмодернисты бегут, а новые реалисты, напротив, начинают изучать. Оба направления отрицают своего предшественника и существуют вопреки ему. Пустовая также полагает, что «новый реализм» совершает ошибку, утверждая самоценность реалий. Его целью становится раскрытие «правды», а сюжетобразующее начало «нового реализма» — энергия личности героя. Эти авторы используют непосредственный жизненный опыт, но, подчеркивает Пустовая, литература избыточна в роли дублера реальности. Именно поэтому новые реалисты должны преобразовать реальность во имя искусства: «новый реализм преломляет пережитую боль — в красоту, труд — в мысль, предмет — в образ, человека — в творца, дело — в слово». Предельным выражением «нового реализма», по мнению критика, должен стать «символический реализм». Позже в статье «Диптих» [115] Пустовая назовет главной чертой молодых литераторов отсутствие рефлексии по отношению к прошлому и смену мироощущения человека.

Дарья Маркова в статье «Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять» [89] вступила в активную полемику с Валерией Пустовой, поочередно рассматривая многие принципиальные положения критика и находя в них противоречия. Ее главным выводом становится мысль, что единственная новизна «нового реализма» — открытие поколением собственных истин. Но, тут же отмечает критик, этим занимается и всякое другое поколение. Маркова подводит итог: в «новом реализме» есть и ценности, и личность, но нет идеологии; его общность проявляется только в манифестах и программных статьях, но не в художественных произведениях.

На волне активного обсуждения «нового реализма» Сергей Шаргунов опубликовал короткое эссе «Стратегически мы победили» [147]. Писатель вновь проговорил важные для себя постулаты: «новый реализм» враждебен смеховому постмодернизму, обращается к «нержавеющим золотым принципам» словесности, к которым относятся типажи и психологизм,

обращает пристальный взгляд на повседневную и общественную действительность, попытку осмыслить вечные вопросы. По мнению автора, «новый реализм» более откровенен и резок, чем классический: «впитывает в себя актуальные интеллектуальные поиски, психологические откровения, языковые приемы, отражает более динамичную стилистически (в частности, набитую ментами-бомжами-киллерами) жизнь». Есть, конечно, и среди «новых реалистов» перекосы (тактическая слабость, по определению Шаргунова). Но писатель уверен, что стратегия его направления безусловно верна — стратегически одержана победа. Именно поэтому нужно не тратить время на манифесты, а писать художественные образцы «нового реализма».

В свою очередь, Ольга Лебедушкина в статье «Реалисты-романтики. О старом и новом» [81] довольно скептически высказывается о жизнеспособности направления. Она утверждает, что границы «нового реализма» размываются все сильнее, а манифесты постепенно теряют признаки новизны. Критик разбирает произведения некоторых представителей «нового реализма», относя их к другим направлениям (например, Ирина Мамаева, «Земля Гай» — деревенская проза; Захар Прилепин, «Патологии» — «окопная правда» и т.п.). Лебедушкина обвиняет сторонников «нового реализма» в использовании устаревшего методологического инструментария. Одним из самых интересных наблюдений критика оказывается рассуждение о замещении культуры природой: «словарь новых реалистов заимствует у фауны», поскольку «в царстве природы — все без греха и никто ни в чем не виноват». В качестве другой важной черты «нового реализма» Лебедушкина выделяет «антицивилизационный пафос», свойственный романтическому мирозерцанию молодых авторов. Также им всем свойственна неспособность наслаждаться, то есть «ангедония» — герой «нового реализма» не желает жить, а «кайф» изначально тождественен «облому». Лебедушкина подчеркивает, что герои новой прозы редко берут на себя ответственность и обычно обвиняют других.

В 2006 году в выпуске «Журнальной полки Сергея Белякова» появилась заметка «Поминки по "новому реализму"» [12], где критик подверг анализу статьи Дарьи Марковой «Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять», Марты Антоничевой «О тенденциозности в литературной критике», Андрея Рудалева «Новая критика распрямила плечи». Сергей Беляков обрисовывает ситуацию, сложившуюся вокруг нового направления: пять лет назад Шаргунов провозгласил конец постмодернизма и приход «нового реализма», и за это время вместе со вторым идеологом, Пустовой, они выпустили несколько манифестов. Появилось около двадцати литераторов. Сам Беляков, по его признанию, тоже поспособствовал созданию мифа о «новом реализме», но считал это лишь возвращением «радикального реализма», отрицавшего художественный вымысел. Радикальный реализм, в его понимании, периодически появляется как реакция на кризис господствующего жанра, но может дать только передышку, т.к. ограничен по своей природе. Шаргунову и Пустовой «новый реализм» представлялся чем-то более сложным, они поддались искушению стать основоположником художественного направления. Границы «нового реализма» оказались очень широки. Дарья Маркова поставила весь «новый реализм» под сомнение, отметив, что существует не направление, а лишь лозунг, у писателей на самом деле мало общего (проза самого Шаргунова вообще меньше всего подходит под требования «нового реализма»). С ней соглашается Марта Антоничева: она обвиняет Шаргунова и Пустовую в насильно поставленных для литературы новореалистических рамках, писатели разобщены, а критики всех ведут под одной идеологией. Как следствие, Ермолин и Рудалев встали на защиту «нового реализма». Рудалев заявил, что «новый реализм» только формируется, но зато он живой, противостоит «мастеровитой "литературной мертвечине"». Но он снова насильно делит писателей на старых и новых, делает главным достоинством новых реалистов «проживание ситуации», «мудрое видение мира», а это есть у каждого писателя. Сергей Беляков делает вывод, что «новый реализм» в понимании Пустовой и Шаргунова существует

лишь в манифестах. Это самообман, чтобы выйти из тупика постмодернизма. Их главная и типичная и для старших коллег ошибка — ориентация не на читателя, а на «жюри литературных премий».

Позже Сергей Беляков в статье «Новые Белинские и Гоголи на час» [13] замечает, то «отцами-основателями» «нового реализма» стали самоуверенные молодые критики, мечтавшие открыть «нового Гоголя» и почувствовавшие подходящий момент для этого в эпоху «умирания» классической критики. Беляков приводит список оппозиционеров новых реалистов. Автор статьи утверждает, что «новый реализм» оказался мифом, и своей «натуральной школы» молодые критики пока не открыли.

Андрей Рудалев в статье «В поисках нового позитива» [125] выделяет главное, по его мнению, отличие «нового реализма» от реализма XIX века, утверждающего нравственный идеал: «новый реализм» обрисовывает вакуум, пустоту — особую виртуальность, и ей пытается придать эстетический и этический характер. По мнению критика, сейчас эпоха терпимости истин, их одновременно и много, и ни одной, а творчество превращается в творчество-переживание.

Жанна Голенко в статье «Литературный симулякр» [34] упрекает «новый реализм» в отсутствии дифференциальных признаков и подчеркивает, что это определение — «литературный симулякр со своей гиперреальностью».

В свою очередь, Евгений Ермолин в статье «Не делится на нуль» [50] подводит итоги и определяет перспективы «нового реализма». Он отмечает, что молодые писатели «дрейфуют» по направлению к исконным задачам искусства: познанию и выражению истины. Это и является «новым реализмом», который стал ответом «мерзости» нулевых с их постмодернизмом. «Новый реализм», по Ермолину, — главная парадигма современной словесности, ядро общего метастиля нулевых. В реализме важны не средства, которые постоянно обновляются, а цель: поиск и выражение «подлинностей бытия». О нашем времени уместнее говорить, используя приемы экспрессионизма (по определению Ремизовой — гиперреализма) и

сюрреализма (Маканин, Малецкий, Пелевин и проч., включая Полозкову и драматургов). Ермолин выделяет два поколения писателей нулевых. К первому относятся, в числе прочих, «тридцатилетние», включая Захара Прилепина. У них присутствует и экзистенциальный поиск, и исповедально-лирические медитации, признания и воспоминания, и трезвый социальный реализм, и (изредка) притча и гротеск, но в целом средства и цели общие. Двадцатилетние (к ним автор относит Шаргунова, Ключареву, Чередниченко, Кошкину, критика Пустовую) далеки от абсолютизации игровых техник. Им свойственны серьезное отношение к жизни, острые социальные реакции, стремление соотнести опыт молодых с вечным. Евгений Ермолин полагает, что термин «новый реализм» можно заменить термином трансавангард, который введен в 1979 году Акилле Бонито Оливой в противопоставлении неоавангарду; трансавангарду свойственны установка на эстетическое наслаждение, свободное сочетание стилей прошлого.

Не столь снисходителен к новым реалистам Владимир Яранцев в «Прощании с нулевыми» [153]. Он полагает, что «новый реализм» пока «либо заунывное тягостное подражание советским и классическим образцам», «либо натуралистический очерк, художественно невыразительный, ничемно бытовой», а молодые критики демонстрируют «едва ли не теплохладную всеядность».

В 2014 году, спустя почти 13 лет после громкого заявления Шаргунова о появлении «новых реалистов», в «Литературной газете» была опубликована статья со знаковым названием «Новые реалисты уходят в историю» [133]. Автором выступил Роман Сенчин, которого также причисляют к данному направлению. Писатель анализирует произведения Дениса Гуцко («Бета-самец»), Сергея Шаргунова («1993») и Захара Прилепина («Обитель») и отмечает, что писатели, «исчерпав запас своей жизни», стали писать о других людях и временах. Роман Сенчин делает вывод: «Сегодня писатели говорят "я" в основном в публицистике. Их долг, нравственный императив выражается в колонках, блогах и интервью... Наверняка рано или поздно они захотят

вернуться к себе в прозе, написать от себя, через себя, о себе. Но возвращаться из широких морей истории обратно в родные ручьи личного очень сложно» [133].

Алиса Ганиева в работе «И скучно, и грустно» [27] отказывается «новому реализму» в звании самостоятельного направления и утверждает, что он существует только на энергии отрицания прошлого постмодернизма. Она же дает наиболее точное и емкое, с нашей точки зрения, определение сути данного термина: «Новый реализм — это литературное направление, отмечающее кризис пародийного отношения к действительности и сочетающее маркировки постмодернизма ("мир как хаос", "кризис авторитетов", акцент на телесность), реализма (типичный герой, типичные обстоятельства), романтизма (разлад идеала и действительности, противопоставление «я» и общества) с установкой на экзистенциальный тупик, отчужденность, искания, неудовлетворенность и трагический жест. Это не столько даже направление как единство писательских индивидуальностей, а всеобщее мироощущение, которое отражается в произведениях, самых неодинаковых по своим художественным и стилевым решениям» [27]. Помимо этого, критик приписывает «новому реализму» черты необарокко: во-первых, отсутствие единого и авторитетного идейного поля, фрагментарность, биполярность, желание всему, и себе, противостоять; во-вторых, эстетика избытка, доведение некоторых элементов до предела (гипертрофия телесности как в ипостаси отвратительного, концентрация страшного, на контрасте (контраст — свойство барокко) с залихватской авторской речью; в-третьих, мотивы пустоты и отсутствия. Алиса Ганиева определяет «новый реализм» как переход, «предчувствие», которое, безусловно, рано или поздно принесет свои плоды.

«Новый реализм» — явление, которое сегодня изучается не только критикой, но и наукой о литературе. На данный момент существуют две кандидатские диссертации, посвященные изучению «нового реализма». Е. М. Ротай работала над темой «Новый реализм» в современной русской прозе:

художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова». Свой труд исследовательница посвятила целостному исследованию «нового реализма» как литературного проекта. Е. М. Ротай определяет три уровня становления и функционирования «нового реализма». Она полагает, что «новый реализм» следует рассматривать «как термин, вызывающий закономерные споры; как определенный тип художественного мировоззрения, органическую составляющую целого ряда текстов; как литературный проект, разрабатываемый на протяжении последних десяти лет» [123; 5]. Главными чертами «нового реализма» исследователь считает противостояние постмодернизму, выбор хронотопа современности, автобиографизм как метод сюжетостроения, интерес к различным жанровым формам, от публицистических до художественных. Е. М. Ротай делает вывод о том, что «"новый реализм" — форма литературной солидарности молодых писателей, которые стремятся дистанцироваться от массовой культуры в самых разных ее вариантах и продемонстрировать верность "жизни", "социальности", "историчности", "автобиографичности", противостоящим постмодернистскому методу взаимодействия жизни и искусства» [123; 21].

Вторым диссертационным исследованием, посвященным проблеме «нового реализма», стал труд А. А. Серовой «Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века» [136]. Исследовательница выделяет следующие черты «нового реализма»: неприятие современной российской действительности, которую нужно изменить любой ценой; отсутствие «земли под ногами» и тоска по истинным ценностям; герой, лишенный жизненных ориентиров и связи с прошлыми поколениями; мифологизация детства героя в СССР; противопоставление героя толпе; интерес к современности; отказ от неправдоподобия; физиологизм; эмоциональность и т. д.

Исследователи избегают называть «новый реализм» художественным методом, течением, направлением, прибегая к новым формулам. Например, как уже отмечено выше, Е. М. Ротай использует выражение «форма

литературной солидарности». Для этого есть определенные причины. По определению А. В. Михайлова, «метод — это и замысел произведения в его принципиальном существе, в его мировоззренческой установке, в основополагающем видении писателем реального мира, и это творческий итог в его принципиальном существе, фундамент построенного в произведении образа мира» [94; 13]. По мнению ученого, первоначально приверженность реалистическому методу в искусстве означала следование «определенному» мировоззрению, порой даже вопреки «сознательным» взглядам писателя. Литературное направление близко по своим характеристикам методу. Течение характеризуется наличием программно-эстетического единства, часто — в рамках одной творческой группировки. Обращаясь к представителям «нового реализма», отметим, что их стремление отделиться от предшествующих поколений в некотором смысле превалирует над их желанием выстроить общее смысловое пространство. Каждый из писателей следует индивидуальной авторской модели, далеко не все из них признают себя принадлежащими «новому реализму». По наблюдению Е. М. Ротай, писатели прибегают к «пограничным» формам поэтики [123; 22]. Более того, даже их возрастные рамки размыты (некоторые из них, например, Шаргунов, Ключарева, рождены в начале 80-х гг; другие (Д. Данилов) — в конце 60-х гг.). По этим причинам литературное творчество авторов, стремящихся к индивидуальности и сознательно отказывающихся от «кружковости», нельзя назвать литературным направлением.

Обратимся к точке зрения на «новый реализм» самого Захара Прилепина, чье творчество является главным объектом нашего исследования. Им была написана программная статья «Новейшая история. Новый реализм» [109]. Писатель ведет генеалогию «нового реализма» из 80-х годов, когда наравне с возвращенной литературой появилась литература «ревизионистская», которая переосмысляла итоги «красного века». В качестве антагонистов «новых реалистов» (среди которых называются А. Варламов, В. Голованов, В. Отрошенко, О. Павлов, М. Тарковский, А. Уткин и пришедшие

чуть позже А. Иванов, А. Кузнецов-Тулянин, О. Ермаков, А. Терехов) Захар Прилепин называет постмодернистов. Объединяло всех этих авторов, по мнению Прилепина, то, что они «работали в жанре плюс-минус реализма, писали о современности, хранили верность поруганной гуманистической традиции и понемногу, исподволь, пытались говорить о таких странных вещах, как вера, почва, Бог» [109]. Эти же черты оказываются в дальнейшем свойственны основному костяку современных «новых реалистов», к которым Прилепин относит Сергея Шаргунова, Романа Сенчина, Михаила Елизарова, Сергея Самсонова, Дмитрия Данилова и себя самого. Предпосылками возникновения «второго круга» «нового реализма» писатель считает ностальгию по «советскому проекту» в противовес «священному либерализму»; запрос на «новое государственничество»; влияние Эдуарда Лимонова и Александра Проханова и более абстрактную «жажду свежести».

По мысли Прилепина, «новый реализм» родился «случайно, сослепу, на ощупь». Здесь писатель проводит черту, разграничивающую «старых новых реалистов» и «молодых новых реалистов»: «Поначалу к новым реалистам относили старожилов литературных семинаров в Липках, отбивших там лет по пять каждый: Дмитрия Новикова, Илью Кочергина, Александра Карасева. Они вроде бы тоже работали в реалистическом жанре, отдавали дань традиции и тому подобное. Но в чем-то это была уже устаревшая модель: хронический антисоветизм, характерный для всех вышеназванных писателей, отсутствие нерва социальной раздражительности, да и сама манера поведения в литературе быстро вывели их за пределы новой генерации. Новых реалистов в том виде, о котором здесь идет речь, характеризовали веселая агрессия, бурное социальное ребячество, привычка вписываться в любую литературную, а часто и политическую драку и вообще желание навязчиво присутствовать, время от времени произносить лозунги, уверенно считать давно поделенное литературное пространство своей вотчиной. Все это, к слову, шло вразрез и с той моделью поведения, которую демонстрировали реалисты призыва девяностых» [109]. И вот, убедительно

доказав существование «нового реализма» нулевых годов XX века и обозначив причины его возникновения, Захар Прилепин неожиданно делает заявление о том, что «никакого "нового реализма" как литературного течения, отвечающего своему названию, не было» [109].

Здесь необходимо сказать, что у термина «новый реализм» богатая культурная история, связанная не только с современными писателями. «Новыми реалистами» уже назывались французские художники 60-х гг XX в. [17], импрессионисты [99], а также такие писатели, как Шолохов, Горький, Пастернак [22]. И хотя в отношении «тридцатилетних» эпохи «нулевых» данное определение прижилось лучше, чем когда-либо прежде, оно остается в некотором роде условным обозначением, в котором дискуссионны оба смысловых элемента.

Эссе «Новейшая история. Новый реализм», о котором мы ведем речь, изначально было опубликовано в журнале «Собака», а позже републиковано в книге Прилепина «Книгочет», но уже под заголовком «Клинический реализм в поисках идентификации». Отметим принципиально важную фразу Прилепина в данном контексте: «Нашу улыбчивую банду скорее стоило назвать [...] клиническим реализмом, и это было бы особенно точно. Но вот назвали "новым реализмом", и приходится теперь отвечать. К реализму мы имели отношение только в том смысле, что, говоря о современности, каждый из нас так или иначе демонстрировал молодую и наглядную неприязнь к установившемуся в окружающей реальности порядку вещей» [191; 213]; «Что до будущего нового, или, как мы договорились говорить, клинического реализма, то оно напрямую связано с будущим, прошу прощения, страны. Пока у нас происходит то, что происходит, лучшие диагнозы ставят как раз клинические реалисты. Они как минимум честнее многих и многих» [191; 218].

Таким образом, Прилепин уточняет специфику направления, в котором работает, и предлагает коллегам по цеху и критикам альтернативный термин. Позднее в одном из своих интервью он развивает эту идею, давая некоторые

конкретные установки нового течения: «клинический реализм — реализм, который рассматривает нашу реальность в формах фантазмагии или антиутопии, во всех формах, которые могут наши смутные времена адекватно отобразить. [...] для отображения действующего порядка вещей очень сложно использовать классические принципы. Тут, возможно, лежит заковырка в области языка и времени как такового, есть то, что я называю "эффект дурного времени"» [162].

Таким образом, в определении «нового реализма», Захар Прилепин исходит из следующих позиций:

1) «Новый реализм» — это проективное и социально ангажированное исследование круга позитивных ценностей онтологического характера. Сфера его социальных проблем, в первую очередь, выстраивается вокруг вопросов семьи и Родины, а также политики. Бытийные смыслы обращены к их будущему через ответы на запросы прошлого.

2) «Новый реализм» — это открытый проект, чуждый строгой заданности и эстетической системности. Захар Прилепин метафорически определяет эту черту фразой «ввязываемся в любую драку», что означает живой интерес к актуальным вопросам современности и стремление «навести порядок» во всех сферах жизни.

3) Жанрово-стилевые параметры «нового реализма» заданы стремлением исследовать «искаженную», «вывернутую» реальность, что в тексте Прилепина определяется словами «фантазмагория», «иронический аутизм», «социальная фантастика» и т.п. [109].

Рассмотрим, насколько применимо определение «клинический реализм» по отношению к современным писателям и каковы основные его черты.

Определение «клинический» по отношению к явлениям литературы и искусства уже несколько раз появлялся в культуре. Об «эстетической клинике» Фрэнсиса Бэкона говорил Жиль Дел ез в книге «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения» [43]. Вильям Рей в труде «Артур Шницлер: Поздняя проза

как вершина его творчества» также определяет раннюю прозу рассматриваемого им автора как «клинический реализм» [110]. Ева Леонова пишет о современном авторе Эльфриде Елинек: «Художественный метод Э. Елинек следует определить как своего рода клинический импрессионизм (по аналогии с термином "клинический реализм", некогда предложенным В. Реем в отношении произведений А. Шницлера, Г. Бара и некоторых других писателей рубежа XIX-XX вв.). Или, если угодно, импрессионизм натуралистического толка, фиксирующий не впечатления, не переживания и чувства, а ощущения в нервных окончаниях. Это роман-выплеск, роман-состояние, роман-выговаривание» [82].

Литературовед Ю. Боров проводит еще одну параллель между «клиническим» и «натуралистическим» взглядом на мир: «В эссе французского писателя Эмиля Золя об экспериментальном романе (1880) сформулированы принципы натурализма. В предисловии к «Терезе Ракэн» Золя называет себя натуралистом, сторонником научно-клинического метода патологов и физиологов. По Золя человеческие поступки определяются влиянием окружения и наследственностью. Романист рассекает жизнь, делает аутопсию» [20; 312]. Е. М. Ротай называет «клинический реализм» лишь «метафорической номинацией» [123; 3] «нового реализма», но мы видим в данном термине более глубокий потенциал.

Прежде, чем перейти формулированию конкретных черт «клинического реализма» Захара Прилепина, определим его точки соприкосновения и отталкивания с экспрессионизмом и «клиническим импрессионизмом» Э. Елинек.

По определению В. Н. Терехиной (высказанном в труде «Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика»): «Экспрессионизм (от лат. "expressio" — выражение) — художественное направление, в котором утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, преобладает отказ от копирования

реальности в пользу деформации и гротеска, сгущение мотивов боли, крика» [143; 3]. В «клиническом реализме» некоторые из этих принципов (эмоциональное воздействие, мотивы боли) сочетаются с реалистическими чертами: социальностью, историчностью и автобиографичностью, в которой можно найти отклик «подчеркнутой субъективности». Н. Пестова в монографии «Экспрессионистические тенденции в современной русской поэзии» пишет, что экспрессионизму свойственны «различные пути и способы "психопатологизации" персонажей, населяющих фиктивный мир экспрессионизма» [101; 220]. «Клинический» герой присутствует и в «клиническом реализме» Захара Прилепина. Его персонажам свойственна неуравновешенность разной степени — от психопатической («Черная обезьяна») до такой, которую можно счесть «дурным характером» (вспыльчивость Захарки в «Грехе»). Промежуточными вариантами «клинического персонажа» можно назвать Егора и Саньку: им свойственна эмоциональная развинченность, обусловленная страшными условиями жизни.

В статье «Экспрессионистические тенденции в современной русской поэзии» А. Голубкова отмечает, что основными чертами экспрессионизма являются «монтаж, деформация, остранение, антимиметизм» [35; 5]. Под техникой монтажа подразумевается соединение «никак не связанных между собой разноплановых образов» [35; 5], «В категорию "деформация" включаются и размывание границ образов, и смещение ощущений от органов чувств, и отсутствие фокусировки, и изменение направленности поэтического взгляда, и стремление к соединению крайностей. "Остранение" — сложная категория, [...] как противопоставление себя—чужому, восприятие себя как чужого, распад собственной личности с одновременным отчуждением какой-либо ее части. Антимиметизм — отказ от подражания действительности». [35; 5]. Некоторые из этих черт в определенной мере свойственны и произведениям Захара Прилепина, когда речь заходит о «патологических» ситуациях: войне, революции, пребывании в лагере, либо в «замороженном» пространстве города-ада. Например, приемы монтажа употребляются в «Патологиях»

(сопоставление любимой женщины и оружия, перебивка историй о мирной и военной жизни); «Черной обезьяне» (вставные новеллы); «Саньке» (сопоставление любви с Яной и избиения в лесу). К «деформации» можно отнести отношение к физиологии Егора Тишина, главного героя «Патологий», о чем мы подробнее поговорим ниже.

А. Голубкова и ряд цитируемых ею ученых понимают антимиметизм как «преодоление окказионального характера эмпирической реальности» [35; 6]. Н. Пестова и А. Голубкова цитируют К. Эдшмида и сходятся с ним в мысли, что «все пространство экспрессионистского художника становится фикцией. Реальность должна создаваться нами. Смысл предмета должен быть раскопан. Нельзя довольствоваться фактом зафиксированным и кажущимся достоверным...» [101; 114-115]. Такой отказ от жизнеподобия противоречит эстетическим установкам Прилепина. При всем интересе к «искаженным» состояниям бытия он высоко ценит предметную описательность (в рассказах книги «Грех» прежде всего), для него важны сюжетобразующие отсылки к историческим фактам (в случае с «Патологиями» и «Обителью»), к отдельным реалиям, имеющим автобиографический смысл.

«Остранение» («очуждение») — прием, ставший классическим для экспрессионизма. Н. В. Пестова понимает очуждение как *«принципиальное дистанцирование поэтического языка от обыденного»* (курсив автора) [101; 81]. Данную характеристику также нельзя отнести к произведениям Захара Прилепина.

В той же статье А. Голубкова упоминает в качестве характерной экспрессионистской черты «Давление враждебной окружающей среды», которое «заставляет искать какого-то внутреннего убежища. Одним из вариантов "побега" являются детство и воспоминания о нем» [35; 12]. На первый взгляд, это определение можно отнести к таким персонажам Захара Прилепина, как Саша Тишин, Захарка и Егор Ташевский, которые, оказываясь в экстремальных условиях, ищут убежища в своем счастливом прошлом. Тем не менее, принципиальным оказывается тот факт, что в персонажах живет

ненависть не к миру вообще, а к государству, военным врагам и прочим в той или иной мере конкретным личностям. Именно люди, которые вредят любимому и «правильному», идеализируемому миру отцов с традиционными ценностями, становятся объектами вражды.

Более того, у героев и в настоящем времени есть шанс выпасть из «клинической» части мира и оказаться в безопасности, уюте, среди близких и любимых людей, в то время как экспрессионисты принципиально отрицают такую возможность (у Прилепина Саша из «Саньки» в момент опасности мечтает быстрее доехать до безопасного деревенского дома: «"На могилу к отцу друзей свожу... Покажу ему, какие у меня друзья... Выпьем на могилке... Деду поклонюсь, ни разу у него не был. А? Господи, довези нас!"» [204; 314]; в некоторых главах «Греха» герой и вовсе чувствует себя по-настоящему счастливым и находящимся на своем месте, в исключительно дружелюбном мире: «И я глажу милую по спинке, а детей по головам, и еще глажу свои небритые щеки, и ладони мои теплы, а за окном снег и весна, снег и зима, снег и осень. Это моя Родина, и в ней живем мы» [188; 173]).

По утверждению А. А. Житенева, «Неоэкспрессионизм» характеризуется изменением целеполагания: «"жизнетворческих" проектов больше нет; пафос отторжения от реальности довлеет себе и не сопровождается верой в победу» [52; 100]; «утрата веры в незыблемость всех опор», сопровождаемая переживанием невозможности упорядочить «рассыпавшийся» мир» [52; 95]. В то же время, исходя из реплик Захара Прилепина в статье «Новейшая история. Новый реализм» («Клинический реализм в поисках идентификации») и фактической реализации этих слов в его произведениях, «клинические реалисты» ставят себе задачей, напротив, вернуть и утвердить традиционные ценности. Мотивы рода, Родины, мужественности имеют принципиальное значение в творчестве автора; Захар Прилепин и прочие «новые реалисты» ставят перед собой целью «победить» современный мир постмодернизма и распадающихся ценностей. Также А. А. Житенев отмечает в «неоэкспрессионизме» «трагедийный характер

мировосприятия, в котором все возможности "катарсисного" преодоления жизненных противоречий заведомо исключены; апология отчуждения, аутсайдерства и проигрыша» [52; 95-96]. Данной позиции принципиально противостоит катарсис выживания, выведенный в «послесловии» «Патологий». Более того, Санька в финале романа, хоть и оказывается перед лицом смерти, принципиально не проигрывает, а как никогда близко подходит к смыслу собственной жизни, который заключается в открытом бунте против устоявшейся системы.

Обратимся теперь к «клиническому импрессионизму». Одной из важных черт творчества Э. Елинек является «ужас повседневности». Как пишет А. Э. Воротникова в статье «Ужас повседневности в романе Э. Елинек "Дети мертвых"», «"Все перемалывающая повседневность" способна превратить ужасное, которое писательница вслед за М. Хайдеггером генетически связывает со странным, в обыденное» [24; 1]. В творчестве данной писательницы «Смерть перестает восприниматься как трагедия, поскольку люди предстают взаимозаменяемыми» [24; 2]. Отметим, что именно здесь и скрыт смысл «клинического импрессионизма» Елинек: писательница запечатлевает моменты жизни в их подвижности, но моменты эти оказываются одновременно патологическим и повседневным. В то же время для «клинического реализма» Захара Прилепина «патологическое», хоть и может ворваться в сферу ежедневного обихода, всегда остается исключительным, непривычным, шокирующим, от чего герой по мере сил стремится избавиться.

Обратимся теперь более детально к текстам произведений Захара Прилепина, чтобы выявить системные качества «клинического реализма» не в сопоставлении с близкими явлениями, а исходя из его собственной художественной логики. Анализ стоит начать с самого нетипичного для автора романа «Черная обезьяна», где образ «клинического персонажа» и «патологический» сюжет даны особенно ярко.

Как верно отметил один из блогеров сайта ЛитКульт: «"Черная обезьяна" — это история одного сумасшествия. [...] У Прилепина получился своеобразный портрет не человека, но всей страны, пораженной безумием» [55]. Мир предстает перед героем лишенным смысла, абсурдным. Персонаж говорит себе: «Жизнь выпадает как камнепад! Не ищи смысла — успевай прятаться!» [207; 273].

Основной конфликт романа «Черная обезьяна» (2011 г.) разворачивается между серыми, бездумными, тревожными взрослыми, у каждого из которых нет ни одного близкого человека, в отношениях которых не описывается ни одной мирной, нежной минуты, и жестокими воинственными детьми, которые врываются в реальную жизнь из мифов. Противостояние это происходит по большей части в сознании героя, но при этом заключает в себе символическую силу «эха», отзывающегося в реальной жизни и в финале оборачивающегося поисками ребенка в неизвестном, «слепом» пространстве — вероятно, в себе самом.

Безымянный герой романа Захара Прилепина оказывается потерянным, заблудившимся человеком. Уже на первых страницах он признается, что «потерялся, запутался в руках родителей» [207; 7], когда учился ходить, а после потерялся в пригороде и в городе. Навязчивое состояние «потерянности», осознание бессмысленности собственных передвижений нарастает по мере развития сюжета. Героя постепенно захлестывает сумасшествие: «Сложилось так: если остаться там — сойдешь с ума. И если уйдешь отсюда — сойдешь с ума» [207; 152]. Протагонист живет буквально в аду, и на это есть немало указаний в тексте. Для начала выясняется, что он «написал три политических романа: "Листопад", "Спад", "Сад", — ожидался четвертый, я опускался в него, как в скважину» [207; 51]. Ряд созвучий без труда продолжается словом «Ад», в который и спускается герой всю свою сознательную жизнь, а в это жаркое лето — особенно стремительно. В бытовых вещах герой видит доказательства нахождения в аду. Так, метро превращается в ад Данте: «Твари все, — шептал я, пробираясь к выходу,

сделав девять полных кругов. — Твари!» [207; 238]. Летняя жара также превращается в Геену Огненную: «Август, август, откуда ж ты такой пропеченный и тяжкий выпал, из какой преисподней» [207; 67]. Черти из преисподней получают вполне мирное, очень современное название «персонала»: «Позавчера было жарко, вчера жарко, сегодня жарко, наше завтра уже подогревает для нас опытный персонал» [207; 115].

Примечательно, что главным символом повседневного ада, принадлежности к нему, становятся черные носки. Именно носки, их надевание всегда сопряжено с неприятными ощущениями, страхом; носки из белых неизменно превращаются в черные. [207; 22, 53, 65, 80, 113-114, 152, 159, 228-229, 255, 259]. Носки становятся символом рабства [168] и сумасшествия, они несут с собой истязующий зной («Этим летом, когда на жаре я чувствую себя как в колючем шерстяном носке, даже в двух носках, меня клинит особенно сильно» [207; 60]). Именно носки, при помощи которых над героем издевались в армии, разделили «детскую» (наивную, до армейскую) и взрослую жизнь персонажа, конфликт которых, воплощенный в образах жестоких недоростков, и является основным в романе.

И носки, и первое появление ада связано с уходом в армию. В жизни героя «Черные носки случились [...] тринадцать лет назад» [207; 203], когда деды жестоко издевались над ним и рядовым Верисаевым, стремясь за непослушание засунуть им во рты грязные носки. Ад «воцарился в голове» [207; 98] героя незадолго до этого, и для характеристики понятия «клинический реализм» важно отметить, что произошло это при попадании в психиатрическую лечебницу: герой в надежде «откосить» специально с размаху падает на асфальт головой, а потом отправляется в медицинское учреждение. Именно армия как институт, превращающий детей в озлобленных взрослых, сводящий с ума и унижающий человека, учащий убивать, становится первым воплощением преисподней, которая потом выплескивается в обычную жизнь.

Психиатрическая клиника играет в романе сюжетобразующую роль. Сначала она становится «вестником ада», затем герой, разлученный со своими детьми, обнаруживает, что эту же клинику помещена его жена. Супруга произносит знаковую фразу, служащую рефреном всего романа: «Кто-нибудь пришел да и убил бы нас всех» [207; 280]. То же говорят матери главных героев вставных новелл. Данный призыв является воплощением особого отчаяния и безумия, «перевернутости» мира. Сложные супружеские отношения героев опрокидываются, и протагонист ищет и не находит у жены спасения.

Кроме того, немаловажен в структуре романа звук «Ы», в котором все чаще по мере своего погружения в ад обращается герой. Этот один из самых неприятных, тяжелых для произношения, нечеловеческих звуков все чаще фигурирует в речи персонажа [207; 152, 276, 280], в конце концов вовсе замещает ему речь и превращает героя, таким образом, в «черную обезьяну». Даже своего ребенка герой зовет лишь этим воплем: «Ы! — крикнул я, — Ы-ы-ы!» [207; 283].

Навязчивое состояние героя, в самых простых жизненных явлениях видящего преддверие будущей катастрофы, угрозу со стороны «недоростков», разрешается личной драмой. Жена уходит от него и забирает детей, герой пытается отомстить ей через похожую на супругу привокзальную проститутку, но выясняет, что ту убили. Тогда протагонист отправляется к матери проститутки, чтобы забрать с собой ее больного сына. На пути в деревню, к бабушке и мальчику, знойный ад сменяется ледяным. Как и многие герои Прилепина, персонаж «Черной обезьяны» пробирается туда через страшные препятствия и провалы, символизирующие пропасть между современным городом и деревней, хранящей прежние ценности. И старуха, воспитывающая мальчика, воплощает в себе мудрость прежнего, не затронутого сумасшествием поколения. Она безошибочно прозревает «расчеловечивание» героя, понимает, что он явился из душевного ада: «С того света, что ли? [...] Сам не из могилы вылез? [...] Ч е ж ты упал не по-людски,

— сказала бабка. — Упал бы в гроб, во гробе-то посуше, а ты как есть в яму сноровил» [207; 275]; «Иди в свою могилу, там отогреешься» [207; 277].

После этой сцены, упав на дно ледяного ада, герой впадает в безумие, бессмысленно передвигается по городу, вспоминая всех своих знакомых, вскрывая, таким образом, полное сумасшествие мира. В финале его избивают какие-то подростки, но уже неясно, в реальности это происходит или в воспаленном воображении. Последняя живость ума героя гибнет, он погружается в самый страшный ад, серый, — в реальную жизнь, и ему «еще долго ехать» [207; 285] по всем кругам ада. Главный герой романа принимает на себя образ бездумной «ч ерной обезьяны»: у него нет цели в жизни, он не способен связно говорить, его мышление примитивно и направлено на реализацию простейших потребностей.

Теперь перейдем к рассмотрению романа «Патологии» (2005 г.), где наиболее явно даны, как следует из названия, «патологические условия», разрушающие человека. Данное произведение также имеет черты экспрессионизма, на что мы указали выше. Любовь героя «патологична», что, вне всякого сомнения, может рассматриваться как черта «клинического реализма», т. е. как особенность «неуравновешенного» персонажа. «Патология» любви Егора заключается не только в ее остроте, но и в том, что на первый план выходит не духовная ее составляющая, а физиологическая. Даша для Егора оказывается связью с нормальным миром людей, у которых есть семья (здесь находит отражение раннее сиротство героя). Поэтому особенно остро персонаж воспринимает истории о прошлом своей девушки, порой он переживает настоящие приступы отчаяния. Он и сам не знает, чего больше в его любви: тоски или радости: «"Ты меня обворовала", — все хотел сказать я и не мог сказать. Обворовала или одарила?» [201; 267]. Отметим, что особенно остро Егор переживает свою ревность именно из-за детства, проведенного в интернате, он и сам об этом говорит: «Я хочу иметь что-нибудь свое! У меня уже было в интернате все общее! Я хочу свое!» [201; 240]; «Ну зачем она? А? Зачем она так? Что она? Что она, не могла, что ли, как-нибудь

по-другому? Господи мой, не могу я! Дай мне что-нибудь мое! Только мое!» [201; 137]. В сиротстве своем Егор хотел опереться на Дашу, как на свой единственный семейный оплот, но не учел, что другого человека нельзя безвозвратно подчинить только себе, как нельзя и полностью отдаться, ведь неизменно будет прошлое: «вне и до меня» [201; 194]. Несмотря на то, что сейчас Даша только его, и она даже признается: «Ты — мой первый мужчина. [...] Если бы я знала, что у меня будешь ты, я бы ни разу никогда ни к кому не прикоснулась. Я тебе клянусь, Егор» [201; 269], это лишь ненадолго утишает его безумие. Однажды герой заключает: «Ты изуродовала меня. Ты создала уroda. Я тронут тобой до глубины души» [201; 240]. «Уродство», которое он открывает в себе — еще одно имя его «патологии».

Одержимый любовью, Егор теряет контроль над своими действиями и реакциями. Одним из поворотных моментов их драматических отношений является история с личными дневниками Даши. Герой неистово бросается на их поиски, с целью раскопать дневники в вынесенном мусоре отправляется даже на городскую свалку, но, разумеется, безрезультатно: «Я долго смотрел на завалы гнили и мусора, выискивал блаженно-надеющимся взглядом. Все это должно было как-то разрешиться» [201; 271]. Кажется, что «гнилью и мусором» герой называет не только большую помойку, но и то, во что превратилась его любовь, омраченная ревностью, ведь в другом месте он подобным образом описывает свои мысли о прошлых мужчинах любимой: «Я сам развел этих духов, как нерадивые хозяева разводят мух, не убирая со стола вчерашний арбуз, очистки, скорлупу...» [201; 138].

Зависимый от своей возлюбленной герой характеризуется эмоциональной развинченностью. Он поддается болезненной ревности, которая, в первую очередь, находит выход в интересе к физиологической стороне измен. Эта, физиологическая сторона любви, в целом имеет определяющее значение для образа героя. Его изломанное сиротством и войной сознание человека в принципе воспринимает изначально с телесной стороны, через нее уже выходя к возвышенным чувствам — любви, дружбе и

прочему. Настоящим для Егора становится осязаемое. Вероятно, именно поэтому, вспоминая о любимой, он так много уделяет внимания описанию ее тела: «Поджав под себя ножки, грудками на диване, Даша потягивалась, распластывая ладошки с белеющими от утреннего блаженства пальчиками. Совершенно голенькая» [201; 27]; «одевалась обстоятельно (всего-то дел: натянуть маечку на голые грудки, упрятать попку свою в черные невесомые трусики, в голубые шорты и влезть в белые кроссовки, не развязывая их» [201; 28]; «выпадали огромные, ослепительные груди, белые, как мякоть дыни...» [201; 194-195] и т.п.

Егор буквально одержим телесным аспектом человеческих отношений. Узнав, что когда-то у Даши был роман с преподавателем из их института, герой хочет узнать не об их чувствах, а то, как выглядит мнимый соперник обнаженным. Для этого Егор без объяснений, будто по наитию вламывается в его кабинку в общественном туалете: «Я даже не знаю, какое у него было выражение лица [...] Я смотрел на его член» [201; 199]. Пытаясь представить Дашу, когда она уходила от бывших любовников, он опять же упирается во внешнее: «трусики мокрые и джинсики в паху приторно пахнут. Что она думала тогда? Улыбалась? Шла как ни в чем не бывало?» [201; 194]. Ревность Егора обращена только к телу: «Духи слетались на тело моей любимой, тем самым терзая меня, совершенно беззащитного...» [201; 138]; «Мелькали бесконечные валеты... и еще: ножки, груди, губы, затылок, подрагивающие лопатки. Физиологические бредни оккупировали мозг» [201; 193]. В конечном итоге герой сам отмечает: «ее интересовала по большей части духовная сторона отношений с мужчинами, меня — физическая» [201; 238].

В патологичном сознании героя война и любовь беспрестанно пересекаются. Так, например, свое оружие Егор не раз сравнивает с любимой женщиной: «И цевье лежит в ладони удобно, как лодыжка моей девочки, когда я ей холодные пальчики массирую...» [201; 62-63]; «Любовно раскладываю принадлежности пенала: протирку, ершик, отвертку и выколотку. Что-то есть неизъяснимо нежное в этих словах. [...] Большим куском ветоши, щедро

обмакнув его в масло, прохожусь по всем частям автомата. Так моют себя. Свою изящную женщину» [201; 96-97]. Отдельные эпизоды мирной жизни тоже перекликаются с настоящим: «На плавном асфальте, успевшем разогреться к полудню, дети в разноцветных шортах выдавливали краткие и особенно полюбившиеся им в человеческом лексиконе слова, произношение которых так распалило мою Дашу несколько раз в течение любого дня, проведенного нами вместе» [201; 54]. В разные моменты мысли о человеческом теле дают Егору возможность прочувствовать жизнь, но это вызывает у него кардинально противоположные чувства: от счастья и благодарности мирной жизни (воспоминания о счастливой жизни с Дашей), до ужаса (во время боевых действий).

Благодаря «послесловию», помещенному в начало романа, мы узнаем, что герой, несмотря на сложные отношения с возлюбленной, не потерял на войне стремления к семейному счастью, более того, он его в некотором смысле достиг — у Егора появился приемный сын. Таким образом герой отдал долг себе-ребенку: он обеспечил такому же, как он сам, сироте семью, тепло и любовь. Отчасти он повторяет в их отношениях те, что были у Егора с собственным отцом: «мы в восторге друг от друга, хотя он этого никак не выказывает» [201; 5] и «за шесть лет мне так ни разу и не пришло в голову, что я обожаю отца...» [201; 40]. Так же во взаимоотношениях двух «очаровательных мужчин» [201; 6], Егора и приемыша, существует потрясающая честность: «смотрим на воду. Она течет. — Когда она утечет? — спрашивает мальчик. "Когда она утечет, мы умрем", — думаю я и еще, не боясь напугать его, произношу свою мысль вслух» [201; 5]. Егор открыт навстречу малышу своей больной душой, и ребенок ему рад, принимает его, какой тот есть: «Мальчик доверяет мне, разве я вправе его подвести?» [201; 6].

Несмотря на то, что по-прежнему большое внимание рассказчик уделяет физиологии, теперь, после обретения семьи в лице приемыша, она чаще связана с ужасом: «В какой-то момент я понял, что голову мою выворачивает наизнанку. Будто со стороны я увидел ее, вывернутую, как

резиновый мяч, — шматок размягченных костей, украшенных холодным ляпком мозга, ушными раковинами, синим глупым языком... и челюстью, в который был зажат кусок джинсы» [201; 11-12], «пенсионерка [...] как кукла кувыркнулась в воздухе, взмахнув старческими жирными розовыми ногами, и ударилась головой о... я думал, что это потолок, но это уже пол» [201; 9]. Кроме того, сейчас как никогда очевидно, что для Егора телесность — просто обратная сторона духовности. Так, в описании малыша сквозит неприкрытая нежность, идущая от сердца: «руки мои прижимают трехлетнее с цыплячьими косточками тело, и пальцы мои касаются его рук, мочек ушей, лба, я проверяю, что он теплый, родной, мой, здесь, рядом, на коленях, единственный, неповторимый, смешной, строгий, и он отводит мою руку недовольно, — я мешаю ему смотреть, как течет, — мы едем по мосту» [201; 7]. Мальчик становится «родным» — по духу, а не по крови.

Кроме того, теперь тело воспринимается Егором как нечто, обладающее почти божественной силой: «я прокусил щеку, и кусок мякоти переваливался у меня во рту, где, как полоумный атлант, упирался в н ебо мой живой и розовый язык, будто пытающийся меня поднять усилием своей единственной мышцы» [201; 10]. Один язык внезапно обретает будто сверхъестественный разум и силу.

Через физиологические видения, порожденные ужасом, происходит инициация героя, новое рождение: «последние мгновения я двигался в полной тьме, и вокруг меня не было жидкости, но было — мясо, кровавое, теплое, сочащееся, такое уютное, сжимающее мою голову, ломающее мне кости черепа, деформирующее мою недоразвитую склизкую голову... Был слышен непрерывный крик роженицы» [201; 12]. Теперь, спасая приемыша, он выбирает жизнь другого человека, а не смерть, как это было на войне. Но в зараженной патологией душе его навсегда остается место сомнению и страху: Егор «часто мучается одним и тем же видением» [201; 5] катастрофы, и он бесконечно «сомневается во всем» [201; 6].

Таким образом, можно сделать вывод, что, созданный на основе реальных военных впечатлений, художественный мир «Патологий» дисгармоничен, расколот; в языке присутствуют яркие метафоры, часто связанные с телесным, броские и натуралистичные. Особенно важен образ героя. Он сирота, что прочитывается расширительно, как знак неукорененности в мире. Егор вынужден самостоятельно выстраивать все социальные связи, к их возникновению или разрыву он очень восприимчив. Сиротство в романе — способ воспринимать мир, где важны неустойчивость самоидентификации, порывистость. Герой крайне чувствителен к признанию со стороны других, страх обладать кем-либо и страх потерять неразделимы. С этим связаны постоянные болезненные воспоминания героя. «Маргинальный» герой иррационален, в принципе не доверяет культуре, мерой подлинности для него является чувственность. Именно тяга к «настоящему», стремление к самоутверждению через преодоление экстремального приводит героя на войну. Бытийная неукорененность героя жизнь превращает в испытание себя и мира.

Обратимся к роману «Санька» (2006 г.), который является произведением отчасти антиутопическим [113]. Его герой тоже сирота, «безотцовщина». Однако в этом романе акцент на анализе персонажа в практике социального активизма. Саша — человек, заряженный энергией социального сопротивления, но протест носит внеидеологический характер и связан с эмоциональным неприятием существующего государства. При этом государство предстает в облике безжалостной машины, победить которую можно только насилием, т.е. революцией [86].

Герой раскрывается прежде всего в социальной среде. О России Тишин рассуждает следующим образом: «Гребаная страна, и в ней надо устроиться куда-то. [...] Их лица... Последнее время Саша начинал болеть, когда видел их лица. Вглядывался в их рты и глаза. Выключал звук порой, и тогда мерзость личин становилась настолько наглядной, что злые мурашки прыгали по спине. Надо устроиться на работу, да. И телевизор не смотреть. Иначе вовсе

невыносимо» [204; 256]. В этой несобственно-прямой речи как нельзя ярче проступает ненависть героя к власти и окружающему «быдлу» — той самой толпе, из которой нельзя выделить ни одной личности, для которой норма — «телевизионные каналы, каждый из которых напоминал внезапно разорвавшийся целлофановый пакет с мусором — жжик, и посыпалось прямо на тебя что-то обильное, разноцветное и несвежее» [204; 123].

Для Саньки это люди, которые убивают его родную страну. При этом важно отметить, что у молодых революционеров свой, достаточно ясный, но все же еще не вполне сформировавшийся взгляд на мир. Например, когда сосед по больничной палате Лева просит Сашу сформулировать идеологию партии, Тишин отмалчивается, а потом патетически восклицает: «Ни почва, ни честь, ни победа, ни справедливость — ничто из перечисленного не нуждается в идеологии, Лева!» [204; 195]. Герой ненавидит нынешнюю власть за то, что вырождается народ. Саньке страшно поверить, что правы все его оппоненты — можно даже сказать, враги — Безлетов, Аркадий Сергеевич, Левушка. Сашка старается избегать мысли о том, что народу действительно не нужна революция, бабам «рожать надоело», «надоело кормить эту ненасытную "русскую идею" своими детьми» [204; 194], «Россия не вынесет еще одной ломки» [204; 267]. Характерна следующая цитата в романе: «О достижении власти он никогда не думал всерьез, власть его не интересовала, он не знал, что с ней делать» [204; 114]. Не знал, что с ней делать — и, тем не менее, неизменно призывал к свержению нынешней правящей верхушки. Похоже на взгляд нигилиста: уничтожить все, что есть, и не построить ничего нового. Ненависть к окружающей действительности, зомбированность идеями, ведущими в никуда, неспособность отрефлексировать свои бунтарские действия являются по-своему патологичными, клиническими.

Саша проявляет себя как отчужденный персонаж. К людям Санька относится с легким удивлением и отчасти презрением: «Ему казались странными, или глупыми, или неуместными, а чаще всего — примитивными мотивации многих человеческих поступков» [204; 140] и даже: «Если бы они

не были такие злые, их бы никто не убивал» [204; 235]. Герой неизменно выступает как противостоящий толпе. «К чему жить в нем [государстве], ежеминутно предающим самое себя и каждого своего гражданина?» [204; 114]. Ему дороги не люди по отдельности, которых он опасается, но народ, нация, частью которой он все еще себя ощущает: «Время оказалось дурным, несправедливым, нечестным» [204; 122]; «А я живу не в России. Я пытаюсь ее себе вернуть. У меня ее отняли» [204; 193].

«Клиническое» мировосприятие персонажа проявляется и в любовной линии. Например, однажды Сашка мысленно называет Яну своим «солнечным сплетением» [204; 139] — тем самым местом, боль в котором ощутима особенно ярко, из-за удара в которое можно утратить способность дышать. Позднее, когда Сашу пытаются, требуя выдать девушку и других партийцев, его бьют именно туда, специально раздевают. В тот момент Санька вспоминает о своих ласковых мыслях, о своей любви, «и это ему показалось таким жутким бредом, потому что нет ни любви, ни нежности, а только — больно и больно» [204; 177]. Однажды в голове Саши проявляется спокойная мысль: «Я мрачный урод... Я могу убить. Мне не нужны женщины. У меня нет и не будет друзей» [204; 269]. Он чувствует боль и слабость в моменты самого сильного напряжения чувства. Так, соитие с Яной предвещает ему пытки: «не закрывая глаза и, кажется, даже не впадая в полубред, Саша почувствовал, как его сшибли с ног и несколько раз ударили очень гибкими дубинками по голове и куда-то еще — в те органы, которые поставляют воздух» [204; 132]. Практически слово в слово этот эпизод повторяется в сцене в лесу с палачами. Кстати, в отношениях со своей второй девушкой, Верочкой, он «испытал почти что боль, а не радость, — темную, короткую судорогу боли» [204; 225].

Ненависть Саньки к существующему укладу вещей становится почти религиозной. В момент спора с Безлетовым Саша предлагает ему прочитать десять раз «Отче наш» и посмотреть телевизор — увидеть, что «там одни бесы» [204; 262]; также произносит зловещую фразу, словно обращенную к восставшим мертвецам: «Вижу в вас гной, и черви в ушах кипят!» [204; 366].

Инфернальные мотивы перекидываются и на сам бунт, который Санька сотоварищи творит, не осознавая в полной мере последствий. Так, не единожды в адрес ребят, планирующих захватить мэрию, раздается то же самое слово «бесы», причем как из уст противостоящих сил, так и от напарника самого Саньки, Олега: «— Бесы! — обернувшись, крикнул кто-то. Никто не обратил внимания» [204; 354]; «— Что, бесы? Сбросили свои поганые шкурки!» [204; 340]. Даже сам Саша называет свое войско «орда» [204; 357]. Таким образом, подсознательно Саша сам понимает, что он неправ, что этот мятеж — не выход, они все равно ничего не добьются, что их правда — не всеобщая истина. И, хотя Саша подсознательно понимает это, он не может это принять. Он по-прежнему «проклятый сын Родины», он считает себя правым, потому что нельзя терять то, ради чего отрекся уже от столь многого: от России.

В романе «Санька» с «клиническим реализмом» можно связать неартикулированность положительной программы, неспособность к целеполаганию за пределами конкретной ситуации: герой, принося и себя, и свою жизнь в жертву идее, не может дать себе отчет в том, что он будет делать, победив. Как и другие персонажи романа, Санька в принципе чужд рефлексии. Служение «делу» задает важнейшие векторы трансформации самоощущения. Герой стремится рвать социальные связи, поскольку они делают его уязвимым. В «Саньке» герой соотносит себя с социальными группами — властвующих и сопротивляющихся. Это предопределяет трагический финал.

Проследим, как реализуется «клинический реализм» в романе в рассказах «Грех» (2007 г.). Композиция текста построена по принципу монтажа: роман составлен из разрозненных глав, каждая из которых может выступать в качестве самостоятельного рассказа. Условия жизни главного героя, Захарки, более благополучны по сравнению с анализируемыми выше произведениями. Тем не менее, к финалу романа герой так же, как и Егор, оказывается на войне, где и находит свою гибель.

Захар из «Греха» в юном возрасте предстает перед нами наивным, но при этом сильным своей любовью к жизни человеком: «всегда готовый ко всему, но при этом ничего от жизни не ждущий, кроме хорошего» [188; 81]. В нем силен мужской стержень, герой уже из детского возраста выносит уверенность в себе, своей маскулинности: «с тех пор, как в четвертом классе старшеклассники последний раз отобрали у меня деньги, никаких обломов я не испытывал» [188; 96]; «почти не пережил свойственного всем моим сверстникам унижения, возникающего от несоразмерности своих разбухших желаний и нелепых возможностей для их воплощения» [188; 116]. На этот, счастливый, период приходится первая пора любви Захара и Марыси, герой показывает себя отчасти легкомысленным, но бесстрашным человеком. Эта пора детскости пресекается тем, что Захара «ударили, легчайшим движением, по коготку» [188; 100], и он «обнаружил себя в могиле» [188; 101]. Такие поступки, потрясающие своей подлостью, но при этом совершенные «между делом», становятся для Захара своего рода «патологическими» условиями жизни. Одним из примеров подобного поведения может служить ситуация из главы «Карлсон»: Захар договаривается с другом своего приятеля «подраться, не всерьез, просто для забавы — нанося удары ладонями, а не кулаками» [188; 97], а после герой ощущает, что его «немедленно вырубил прямым ударом в лоб. Кулак, ударивший меня, был сжат» [188; 98], и сделал это тот самый человек, который за секунду до этого стоял «не двигаясь и глядя на меня [Захара] почти нежно» [188; 98]).

Глава «Колеса» — одна из немногих, в которой персонаж пытается вспомнить прошедшую жизнь и понять, что именно послужило толчком, заставившим его скатиться на дно существования: каждый день пьянствовать с друзьями, сделать несчастными сестру и мать. В данной главе описывается наиболее неприглядный этап жизни Захара, его сознание предстает перед нами в измененном состоянии алкогольного опьянения.

Рассказчик (Захар, отнесенный в будущее относительно происходящих событий) вспоминает, что, возможно, «Это началось в декабре, который был

на редкость бесснежным» [188; 109] («бесснежным» — аномальным, противоестественным, лишенным очищающей белизны). Тогда персонаж впервые столкнулся с подлостью человеческой души: готовясь погулять с сестрой и племянником, Захар стал свидетелем того, как какой-то человек в сопровождении своей семьи «не поленился остановить лифт на втором этаже и плюнуть в коляску» [188; 110], а потом разворошил детские пеленки. Возможно, именно тогда Захар впервые становится в позицию борьбы с «червями» [188; 110], населяющими его мир. Он не скупится на выражения, стремится догнать лифт, «и крича на каждом этаже и срывая глотку, добежал до девятого, сел там на лестницу и заплакал, только без слез: сухо подвивая своей тоске» [188; 110]. Впрочем, это воспоминание Захара-рассказчика отмечает действующий Захар, погруженный в свое пьяное кружение.

Второе воспоминание появляется несколько позже и примечательно, что начинается оно со слов «А может быть, это началось раньше» [188; 116]. Таким образом, мы видим, что, несмотря на попытку понять свою жизнь, герой так и не приходит к определенному решению, его существование затмевает «мало чем объяснимое ощущение, что мир, который так твердо лежал подо мной, начинает странно плыть, как бывает при головокружении и тошноте» [188; 92] — оно настигает героя и в главе «Карлсон». Более того, действующий в воспоминании Захар безразлично комментирует свои попытки следующим образом: «"К чему я это вспоминаю?" — думал без раздражения» [188; 117]. В то время появляются первые признаки равнодушия в молодом герое: «Мне наивно казалось, что в подъезде еще живы духи моей юности, и мне нравилось, что я равнодушен к ним и они, наверное, тоже равнодушны ко мне, быть может, даже не узнали меня, обнюхали и улетели» [188; 117], и тогда же случается менее чудовищное и необъяснимое, но, тем не менее, страшное столкновение с бессмыслием мира: на Захара бросается собака, а ее хозяин не спешит ее отозвать. И герой винит в происходящем не собаку, существо, подвластное инстинкту, стоящее в одном ряду с воспоминаниями («Не признала меня и крупная собака» [188; 117]), а ее хозяина: «— Ты больной! —

закричал я, прикрываясь рукавом» [188; 117]. Эта история перекликается с ситуацией в рассказе «Какой случится день недели», когда какая-то «баба» натравливает на любимую собаку Захара своего боксера, но только в этой ситуации герой выступает не жертвой, а защитником: «Сейчас я тебе башку снесу» [188; 45], обещает он хозяйке агрессивного пса. Суда же можно отнести гнев Захара, обращенный к маргиналам, которые, как он думал, съели дворовых щенков, которых персонаж прикармливал вместе со своей возлюбленной. Возмущенный тем, что кто-то посмел вторгнуться в его счастливый мир, Захар врывается в притон местных пропойц и устраивает там настоящий бедлам.

Есть и третье воспоминание, и оно сильнее всего тревожит Захара, поскольку здесь герой и враждебный мир меняются местами. До этого персонаж предстал перед читателем светлым, юным существом, которое ждет от жизни только хорошего и которое неожиданно оказывается один на один с бессмысленной агрессией, а теперь самого героя ребенок видит подобного рода противостоящей силой: Захар хочет покачать девочку, сидящую на качелях, а та отвечает ему: «— Не трогай меня. Ты некрасивый» [188; 119]. Эту историю пытается рассказать пьяный Захар своим друзьям, которые не понимают его бессвязной речи, да и не хотят понимать.

Так выстраивается бытование героя в мире: приятие всего, любовь к миру, ожидание только хорошего; затем непонятное и страшное столкновение с беспричинной жестокостью, направленной лично на героя; затем еще более чудовищное столкновение с аморальным поступком, направленным на невинного ребенка, племянника Захара; затем осознание себя частью того же жестокого мира. Отметим, что фигура ребенка является определяющей при отнесении персонажа к условному «лагерю» добра или зла. Значимо, что именно после того, когда герой вспоминает историю с девочкой, в нем что-то меняется. Нельзя сказать, что он «осознает», что его жизнь идет не так, как следует, поскольку для этого Захар слишком пьян и не способен на здоровое размышление, но все же внутренний, подсознательный перелом происходит.

Сначала ничего не меняется, герой по инерции идет дальше пить с друзьями, и деньги появляются у них «после драки у ночного ларька» [188; 120], но внезапно у Захара появляется важный, философский вопрос: «— Вова, ты никогда не думал... что каждый год... ты переживаешь день своей смерти? — спросил я. — Может быть, он сегодня? Мы каждый год его проживаем... Вова!» [188; 120]. Главное произошло — внутренний мир героя вновь обращается к светлой стороне бытия, поскольку дальше существовать на «изнанке» становится невыносимым.

С течением времени Захар обретает свое счастье: в главе «Ничего не будет» дается идиллическая картина его счастливого семейного утра рядом с женой и двумя сыновьями. Но и здесь происходит неожиданное столкновение с темной стороной мира: герой узнает, что умерла его любимая бабушка, и, отправляясь на ее похороны, он сам едва не погибает в автомобильной аварии. Отдельного разговора заслуживает финальный уход героя на фронт в главе «Сержант». В данной главе все значимые поступки в своей жизни Захар объясняет возникновением некоторой «болезненности»: «...раз в несколько лет, он начинал чувствовать странную обнаженность, словно сбросил кожу. Тогда его было легко обидеть» [188; 229-230]. От этого он начинает пить, и от этого чувства «сбегает» «на блокпост» [188; 230]. «Болезненность» трактуется следующим образом: «В сущности, понял Сержант теперь, чувство это сводилось к тому, что он больше не имеет права умирать, когда ему захочется» [188; 230]. Возможно, очередное обострение связано как раз с финалом «Ничего не будет», когда герой осознает свою смертность и свою ответственность перед семьей. А теперь он «выцарапал себе право не беречь себя и уехал» [188; 231]. Очевидно, что истоки этого ощущения «бескожности», страха перед большим миром, который может обидеть, неприятия смерти лежат как раз в том, что Захар и его жена создали свой детский, уютный мир, в который не пускали тяжелых мыслей. Война в «Сержанте» становится воплощением ада: «Земля раскалывается.

Сумасшедший и растоптанный Восток. И призраки, и мерцающий прах Запада. И магма, которая все поглотит» [188; 248].

Постоянное нахождение персонажа рядом со смертью, неуравновешенность героя и его склонность к пьянству, наличие в его жизни идеала, несколько раз испытанное им ощущение «удара по коготку» с содержательной точки зрения и прием монтажа с точки зрения поэтики могут служить доказательством реализации в «Грехе» принципов «клинического реализма».

Подведем итог вышесказанному. Обращение к четырём романам позволяет выделить следующие типологические черты «клинического реализма» у Захара Прилепина:

- 1) Мир, из которого изъяты все ценностные основания, рисуется в inferнальной перспективе: это преисподняя, ад, законы человечности в котором отменены; обстоятельства, в которых оказывается герой, будь то события реальные или вымышленные, являются экстремальными и катастрофичными.
- 2) Ответом на разрушение духовных основ бытия становится абсолютизация телесности. Не имея возможности опереться на что-либо вне себя, остро переживая отчуждение от социума, герой вынужден сделать мерой всего личный экзистенциальный опыт, в котором духовные составляющие жизни раскрываются только через осязаемое и конкретное.
- 3) Идеал — личностный и социальный — воспринимается обычно как необратимо утраченный. За ним сохраняется значение ценностного норматива, но, поскольку этот норматив отнесен в прошлое, он лишен действенной силы. Поэтому в «клиническом реализме» закономерны и ностальгическая нота, и попытки социального экспериментирования.
- 4) В «клиническом» мире «патологичен» и герой: искаженная действительность отражена, как правило, через призму «пограничных» состояний сознания, которое изображено расколотым, лишенным

эмоционального баланса, спутанным. Границы реальности и воображения здесь часто смещены или размыты.

- 5) Сохраняя жизнеподобные сюжетные мотивировки, проявляя интерес к детальной проработке предметного мира и подробной прорисовке характера, писатель в то же время использует приемы, выходящие за пределы «реалистического» арсенала: это акцентирование временных искажений и монтажная организация текста.

1.2. Ценностные основы художественного мира Захара Прилепина

«Клинический реализм» Захара Прилепина предполагает поиск констант, которые могут помочь герою преодолеть состояние хаотической разъятости социальной реальности. Их обозначение связано с отсылками к традициям национального бытия, увиденного во многом романтизировано. Мысль о «распыленном» состоянии ценностного мира постсоветской России — общая и для художественной прозы, и для эссе писателя, настаивающего на утрате культурой всех гарантов существования: «Мы живем в России и говорим на русском языке, и нам кажется, что ничего не изменится, ничего не может произойти, что Россия никуда не денется, но это *обманчивое ощущение* (курсив наш — А. М.). Ведь в мире исчезают языки, исчезают государства. Люди сначала забывают свой язык, относясь к нему равнодушно, забывают причитания, свою мифологию и перестают наделять ее какими-то смыслами. Люди лишаются защиты, они болтаются в безвоздушном пространстве и распыляются на тысячи частиц» [160].

В определяющих вопросах ценности Родины и главного ее посредника по отношению к человеку — языка — Прилепин особенно большое значение уделяет тому, что можно считать «почвой», на которой стоит весь мир: «Надо держаться за свою землю всеми пальцами: нет ни у нас, ни у нашего языка иного пристанища» [191; 15]. В контексте современного мира писателю-патриоту приходится особенно сложно. Прилепин не скрывает, что считает себя «последним писателем деревни» [190; 430]: для него особенно большое значение имеет природная жизнь, традиции русского народа. В то же время само понимание «традиционности» у Прилепина далеко от слепой идеализации прошлого, и предполагает широкий диапазон оценок современной деревенской жизни как оплота национального бытия.

Специфичной и неоднозначной оказывается в его текстах и само противопоставление «городского» и «деревенского», не во всем и не всегда оказывающихся полюсами. Отстаивая право на свое видение проблемы, Прилепин прежде всего старается предупредить возможный скепсис в свой

адрес, и здесь объектом его критики оказывается либеральная интеллигенция, в его публицистике неоднократно достаивавшаяся критических замечаний.

Захар Прилепин, подобно своим почвенникам XIX века, скептически относится к интеллигенции. Это особенно хорошо прослеживается в его эссе «Достаточно одного»: «Главное качество русского интеллигента — нравственная и безропотная последовательность в своих заблуждениях» [190; 304]; «Интеллигент тонко вскрикивает и смотрит пронзительными глазами. Впрочем, и закричать огромным голосом, и взглянуть с пепельным, непоправимым презрением русский интеллигент тоже умеет; и даже ударить человека сможет — правда, один раз в жизни. И потом долго смотреть на свою ладонь, видя в ней мнимые отражения своей низости, злобы и бесчеловечности» [190; 305-306]; «Русский интеллигент красив, но странной, нравственной красотой. Он верующий, но не воцерковленный. Он способен выжить на каторге, хотя самая мысль о ней способна остановить его сердце» [190; 306]; «Русский интеллигент по-настоящему добр, как никто другой. Добрее мужика, солдата и поэта» [190; 306].

Очевиден иронический тон в описании Прилепиным интеллигента, который добрее «мужика, солдата и поэта». Значим этот ряд противопоставленных интеллигенту персон — поэт находится в очевидной оппозиции интеллигенции, рядом с солдатом и мужиком. Для Прилепина эта точка зрения знаковая: поэты и писатели, о которых он в своей публицистике говорит так много, никак не может быть в самосознании «нового почвенника» Прилепина на стороне интеллигенции. «Поэт», обретший голос в постсоветскую эпоху, — сам часть народа. Для писателя это важная идея, точка отсчета в творческой самоидентификации.

Через отношение к книге определяется состояние духовных координат: «Российская читательская публика не желает иметь в наличии великого русского писателя» [190; 314]. Противопоставление русского и российского здесь особенно очевидно. Российское — то, что связано с западными ценностями, индивидуализмом и т.д.; русское же основывается на

традиционных народных ценностях, национальной идее. Отказ от русского есть гибель нации и всего ее наследия: «Само понятие "русского", "национального" было едва ли не главным в русской философии (досоветского, естественно, периода) — и ее осмысленная маргинализация в современном общественном сознании, мягко говоря, непростительна» [191; 72].

«Русскость» писателя становится основополагающим понятием при определении его ценностных координат. При этом «россияне» нередко самовольно отказываются от всего русского, заменяя эту идею мнимыми синонимами: «Я провел несколько вечеров с людьми, для которых очевидно, что Маяковский — не русский поэт, а русскоязычный» [190; 418]. Так, по Прилепину, рассыпается сама русская культура, ее наследие. Народ лишается почвы, оказывается подвешенным в пустоте: «Брезгливость либерала может вызвать вполне невинное понятие или утверждение, набор их обширен, но несложен: "подвиг Матросова", "Шолохов — автор "Тихого Дона", "я русский", "православие в школе" и даже какая-нибудь не к ночи помянутая "березка", "осинка" и "рябинка"...» [190; 419]

В то же время, рассуждая о современных политзаключенных, Прилепин констатирует: «Натуральное счастье знать, что в России были и есть молодые люди, которые по-прежнему все понимают буквально. Родина, честь, правда — все эти, знаете ли, смешные и устаревшие слова — по-прежнему ценны для кого-то» [177; 400]. Если человек уделяет достаточное внимание слову, то он способен всей своей жизнью подтвердить свое понимание его глубинного смысла. С этим у писателя связана апология «почвенных» умонастроений.

Все русские в творчестве Прилепина предстают семьей, родней, отступать от которой грешно и страшно. Люди, лишенные единения с нацией, потеряны и никчемны: «Иногда я представляю, как все мы, кого я знал, сидим за деревянным столом, — и мы так хорошо сидим, знаете. Тяжела моя родня, но пусть идут к черту все, кто говорит, что нет крови и нет почвы. Есть

кровь, и почва, и судьба. И речь, пропитанная ими» [190; 35]. Почва сама по себе оказывается здесь средством общения с предками, и земля как территория очень важна для формирования русской словесности.

Деревня для Прилепина есть воплощение России: «Каждый русский писатель хоть немного деревенщик, если он — русский. Вся Россия — деревня, и чуть-чуть рассыпано провинциальных городов» [190; 198]. В эссе «О чем верней смолчать» есть трогательные строки, касающиеся деревенских дворов: «Посмотрел в окно: стоят дымные столбы — придерживают небосклон» [198; 27]. С деревней связано многое. В первую очередь, населяющие ее люди, традиционный жизненный уклад, детские воспоминания. Жизнь «на земле» особенно важна для русского человека, поскольку она правдива и свободна: «в деревне никакого "творческого воображения" не надо — ты там, напротив, обращен к людям и видишь их достаточно ясно, цельно, полнокровно. А в городах люди куда меньше друг друга различают, суеты больше, перспектива уже и гораздо короче» [212], «Деревня — это то место, где понимаешь какие-то самые важные вещи» [169], «...в деревне слепому проще, повсюду простор, запнуться не за что» [198; 27] — последнее высказывание посвящено соседу писателя, но приобретает обобщающее значение. Простор деревни не путает человека, позволяет ему действовать открыто и вольно.

Советская деревня 70-80-х гг. для писателя — совершенно особая, идеализированная эпоха, в которой все было честно, прямо и по-настоящему; при этом несомненность кризиса, отмеченная писателями-деревенщиками, здесь игнорируется, а деревенский быт мыслится в своих главных чертах тем же, что и столетие назад: «Та деревня, в которой я вырос — деревня Ильинка в Рязанской области — была еще той деревней, о которой можно было прочесть в книгах писателей-почвенников или дореволюционных писателей. [...] У меня иногда бывает такое ощущение, будто я в 19 веке родился» [169].

Очевидная причина для такой идеализации — восприятие советского прошлого сквозь призму счастливого детства, в котором связи бытия еще не

предстают рассыпавшимися. Прилепин в своих интервью множество раз упоминал о собственных счастливых деревенских воспоминаниях из детства: «Детство мое было прекрасным и безоблачным» [217], «мое детство было счастливым» [21], «Господи, каким чудесным казался мир в детстве! Как много прекрасного он обещал! И все сбылось» [183], а в детстве писатель «...мечтал, чтоб я родился в своей деревне, и родила меня моя мать, а моим отцом был мой отец» [183].

Поэтизация деревенского детства характерна для Прилепина, он также пытается привить своим детям через связь с почвой: «Теперь моей почвы касаются легкими стопами мои дети — и кто же мне докажет, что говорить о почве дурно. Вчера видел: сын двухлетний снял под яблоней сандаляки, поднял яблоко с земли, ходит-покусывает. [...] Кровь моя поет беззвучно. Сейчас тоже пойду сорву себе яблоко» [190; 14].

Современная деревня предстает писателю иной. Она разваливается, потеряв свой дух, крепость. И виновато в этом в первую очередь государство. В одном из интервью Прилепин сказал: «Я совершенно понимаю тех людей, которые бегут из деревень и малых городков, но говорю о них с болью, потому что там нет социальной системы, куда они могут вписаться» [161]. Нынешняя молодежь отказывается от своих корней, и в этом — гибель родной страны. Молодежь сегодня полноценно не может жить в деревне, там место либо совсем детям, либо старикам. Особенно ясно тревога писателя по поводу разрушения последних связей современного горожанина с деревней прослеживается в таких его произведениях, как «Грех» и «Санька».

Одной из стержневых для «Саньки» идей является мысль о «завязанности» всех ценностей на фигуре изгоя, вне усилия сопротивления которого мир может рухнуть. Мир держится волевым усилием человека, культура и память рода и страны воспроизводятся только тогда, когда есть это единичное личностное усилие.

Одним из наиболее значимых фрагментов книги, отражающим эту ноту ностальгии и обреченности, является эпизод с рассматриванием семейных

фотографий: «Только один он, Саша, и остался хранителем малого знания о той жизни, что прожили люди, изображенные на черно-белых снимках, был хоть каким-то свидетелем их бытия. Не станет бабушки — никто никому не объяснит, кто здесь запечатлен, что за народ — Тишины. Да никто и не спросит, кому надо. Выбросят новые хозяева иконостас в непролазные кусты через дорогу, размочит лица на карточках, и все. Как не было» [204; 49]. «Иконостас» — значимое слово в данном контексте: стена с семейными фотографиями превращается в воплощение православной Руси, ушедшей в прошлое. Сегодня вся ответственность за будущее рода лежит на последнем молодом мужчине — Саше. И, несмотря на это, он делает выбор в пользу партии, а не семьи.

Он бежит из деревни, понимая, что рвет последние связи. В его понимании осмысленность такого хода продиктована сближением, если не отождествлением, в его сознании жены и Родины: «Если ты чувствуешь, что Россия тебе, как у Блока в стихах, жена, значит, ты именно так к ней и относишься, как к жене. Жена в библейском смысле, к которой надо прилепиться, с которой ты повенчан и будешь жить до смерти... жена — это непреложно» [204; 196-197]. Во имя этой святой любви Саша и стремится к перевороту: «В этой стране революции требует все» [204; 268]. Эта любовь неизменна и вечна, и за эту единственную Родину многое можно выстрадать.

Но Россия — это понятие, далеко не равное государству. Государство Саша не приемлет. Ему кажется, что люди, находящиеся у власти, больше похожи на нечисть: «мерзость личин» [204; 256], в телевизоре «одни бесы» [204; 262]. Прилепин вкладывает в уста Тишина показательные слова: «Ни почва, ни честь, ни победа, ни справедливость — ничто из перечисленного не нуждается в идеологии, Лева!» [204; 195]. Слово «почва» здесь вновь появляется в значении связи с родной землей, предками.

Россия в «Саньке» часто ассоциируется с женскими образами. В приведенном выше отрывке она была представлена как жена, но также есть отсылка к классическому материнскому образу Родины, истощенной

бесконечной борьбой: бабам «надоело кормить эту ненасытную "русскую идею" своими детьми» [204; 194]. Саша ощущает себя сиротой, как и почти все ребята, состоящие с ним в одной партии. Он отчаянно заявляет в диалоге слевой: «У меня ее [Россию] отняли» [204; 193], и здесь проявляется вся его боль «безотцовщины в поисках того, кому он нужен как сын» [204; 145].

Родина у Прилепина соотносима с архетипическими образами не только жены, но и матери. В этой связи характерна интерпретация образа Яны. Ощущения от прикосновений к коже Яны вызывает в Саше детские воспоминания о том, как он летом лежит на солнечном пляже, прижавшись животом к прогретой автомобильной камере [204; 133]. Интересно заметить, что, когда перед этим Саша приезжает в родную деревню, он вспоминает бетонную плиту, на которой любил лежать вместе с отцом. Плита, которая для Саши воплощает дни, проведенные с отцом в деревне, «вся заросла кустами, большая ее часть спустилась в воду и поросла зеленой, сопливой, подводной растительностью» [204; 56]. Саньке она теперь напоминает «поверженный памятник» [204; 56]. Герой пытается расчистить пляж, но «Пляж не стал ясным и чистым, как в детстве, нет. Пляж будто бы переболел какой-то заразой, оспой» [204; 57]. На смену детским воспоминаниям приходят «взрослые» ассоциации, в которых уже фигурирует явная примета «городского» мира — автомобильная камера. Ощущения тепла в животе наедине с Яной и во время наблюдения за влюбленной парочкой для Саши переkreщиваются, и девушка одновременно становится воплощением мечты о любви, об умении «свободно обращаться с особами противоположного пола» [204; 55-56], и в то же время выпадает из ассоциативного ряда детства.

Также особого внимания в романе требует отношение Сашки к семье. Дед и бабка — те самые, деревенские, которые называют его «Санькя» — так, как имя вынесено в заглавие романа — родители отца. Сашка в какой-то момент задумывается, «ценно ли знание о том, как провели дедушка и бабушка жизнь свою? Или оно никчемно и не нужно?» [204; 50], и не находит ответа. Саша — их единственный потомок. Он осознает это, и в какой-то момент

добровольно идет на верную смерть, прерывая весь род свой. Этого требует дело партии, он предпочитает пожертвовать своим родом во имя всего русского народа. Именно из-за сознания того, что когда-то придется сделать подобный выбор, Саша пытается сбежать от своей семьи, но это дается ему нелегко.

Находиться в доме предков неловко и нелегко, возвращение в прошлое невозможно. Так, Сашка боится узнать о здоровье деда: «не подпуская близко мысли "...как там дед, взгляни..." , прошел» [204; 46], а однажды отвечает на вопрос о родителях, что сирота: «он ответил, что — сирота... и буква "с", вылетевшая в дырку от зуба, как-то особенно подчеркнула это сиротство» [204; 183]. Солгав о своем сиротстве, Саша отрешивается от болезненных для него родовых связей, чтобы обрести мнимую свободу.

Связь с деревней рвется неумолимо, и Саша даже не пытается ее удержать, восстановить: «бабушкино "нешто" пристало к языку. Но, скорей, он произнес это слово, заигрывая со своей мнимой деревенской породой, которая, если и была, то давно сошла на нет. Даже "нешто" не мог произнести спокойно, не лоя себя за лживый хвост» [204; 53]. У него, подобно многим городским жителям, появляется «дурная привычка разговаривать с жителями деревни так, словно они плохо слышат» [204; 316]. Даже во внешности Саши появляются черты, отдаляющие его от деревни. Однажды, разглядывая «семейный иконостас» [204; 46], герой находит и свою фотографию: «А вот и сам Саша — четырнадцати лет, розовый, яснокожий, волосы набок зализаны» [204; 49]. «Яснокожий», «аляный» [204; 49] — лексика теплая, народно-ласковая. Маленький Саша нравится себе сегодняшнему. Да и позже отмечено: «Вспоминая себя, свою жизнь, Саша только того мальчика и любил, темноногого, в царапках. Потом, выпростав белую шею, из этого малыша вымахала белотелая, ссутулившаяся дурнина» [204; 53]. Достигнув сознательного возраста, герой стал безразличен к себе: «В стекле отражался он — короткие волосы с упрямым чубом, небритые скулы, темная кожа, лоб в ранних морщинах... Обычное лицо» [204; 30]; «В подрагивающей воде

отразилось лицо. Никакое — не испуганное, не гордое. Просто лицо» [204; 169]; «Взглянул на себя в зеркало: лицо как лицо. Его лицо» [204; 254]. «Обычное», «никакое», «просто лицо» — подобными фразами заканчивается почти каждое описание Саньки. В такого рода характеристике отражается безликость героя, его потерянности.

Особое отношение у Саши к матери, вместе с которой он живет. С одной стороны, он так же стремится отстраниться от нее, старается ничего не рассказывать о партии, сбегает, ничего не объяснив: «Если ты меня любишь — не мешай мне...» — сказал он матери когда-то. Но она мешала. И он перестал ей говорить что-либо, скрывал от нее почти все» [204; 145]. Мать Саши переживает за него, ее мучит неизвестность, отговорки сына, его скрытность и наигранная бодрость: «Оставил матери записку: "Мам, все хорошо"» [204; 30]. В ответ на это женщина даже не может спорить и просить, ее поглощает отчаяние: это чувствуется в том, что она пишет ответ на записку под словами сына, да к тому же «написанное было лишено знаков препинания, и оттого Саша еще острее угадывал горькие материнские интонации» [204; 58]. Сашу это раздражает, он пытается скрыться, сбежать, не думать, дать себе право освободиться от семейных связей, право хотя бы даже ложное: «Он убрал записку с глаз долой» [204; 58]. И все же мать он жалеет и ею дорожит. «Маму мою кто смеет обидеть? Мать мою кто?» [204; 305]. По мнению Т. Лалетиной, любовь Сашки меняется с развитием сюжета: «В начале романа — это любовь к девушке по имени Яна; затем — любовь к родине, своему народу, роду; и, наконец, — любовь к матери. А в последних главах все эти три чувства переплетаются и выражены одной фразой — "мать мою кто смеет обидеть?" Здесь "мать" — это и родина, и жена, и род, и женщина, которая тебя родила» [45].

Говоря о любви к Родине с Безлетовым, Саша проводит параллель с любовью к матери и связь с памятью отца: «Мне не нужна ни эстетическая, ни моральная основа для того, чтобы любить свою мать или помнить отца» [204; 71]. Аркадий Сергеевич, друг Безлетова, как-то говорит Саше, что «Россия не

выдержит еще одной ломки» [204; 267] — развалится, поскольку растеряла все самое главное: Бога, веру в будущее, общие надежды.

Сашина мать — воплощение утомленной страны. Мать выглядит «устало, как всякая русская женщина, прожившая полвека», в ее глазах часто стоят слезы: «Так много слез в твоих глазах. Сморгни, мама, это невыносимо» [204; 212]; «Ну, что ж ты так мучаешь меня, сынок? — начала мать сразу на высокой, слезной ноте» [204; 258]. И у всех персонажей, связанных с лучшей, уходящей стороной России — у бабушки и деда Саньки — глаза слезятся: «вглядывался в темное, круглое лицо бабушки, в ее слезящиеся глаза» [204; 36]; «Дед расщурил слезящиеся глаза, зрачков под веками было не разглядеть» [204; 50].

Семья, от которой сейчас бежит Санька, была большей частью разрушена гибелью отца. Тяжелая, почти мистическая сцена похорон, когда возникает препятствие за препятствием на пути в деревню, имеет свое символическое значение отречения. Пути в деревню больше нет, все занесено снегом, там и людей-то почти не осталось — Сашин дед даже спрашивает как-то: «в городе-то есть еще мужики?» [204; 51]. Связь между городом и деревней, Родиной и сегодняшним государством рвется именно смертями «мужиков». Дед умирает раньше бабушки, отец раньше матери. Мужская часть семьи, которая должна быть неизменной опорой для женщин, неумолимо исчезает, внутренняя связь народа рвется. Сам Саша тоже добровольно идет на гибель. Между тем, потребность в отцовской опеке настолько важна, что даже желание обратить на себя внимание Господа возникает у Саши именно в связи с потерянным отцом. «На могилу к отцу друзей свожу... Покажу ему, какие у меня друзья... Выпьем на могилке... Деду поклонюсь, ни разу у него не был. А? Господи, довези нас!» [204; 314].

Но существенно и другое: мысль о несостоятельности отцов, о неспособности соответствовать своей роли тех, кто призван ей соответствовать. Все в современном государстве потеряли отцов: «Есть и с отцами "союзники". Но им не нужны отцы... Потому что — какие это отцы...

Это не отцы» [204; 145]. Момент, когда Саша с матерью, мертвым отцом и Безлетовым, которому предстоит еще стать врагом партии, застревает в этом промежутке между городом и деревней, глубоко символичен. Именно тогда Саша переживает вспышку отчаяния, несвойственного его характеру: «"Как все глупо, Господи!" — хотелось заорать» [204; 109]; «Я все перепутал. Все перепутал. А где? В каком месте я ошибся?» [204; 109].

Люди, потерянные в современной новой стране, пытаются вернуться к своей Родине, но понимают, что это невозможно. Саша говорит Безлетову: «Смысл в том, чтобы знать, за что умереть. А ты даже не знаешь, зачем живешь... Такие, как ты, спасаются, поедая Россию, а такие, как я — поедая собственную душу. Россию питают души ее сыновей — ими она живет. Не праведниками живет, а проклятыми. Я ее сын, пусть и проклятый» [204; 363]. Смысл жизни для Саши в том, чтобы знать, за что умереть — это лишний раз подтверждает, что возможностей для полноценного существования герой не видит. Более того, определяя себя как «проклятого», Саша признает, что проклята и Родина, которая состоит из его братьев.

Показательно, что мотив «увязания» между городом и деревней повторяется в романе дважды. В первый раз это происходит в сцене похорон, и когда Саша со своими друзьями-партийцами пытается доехать в деревню к бабушке, чтобы скрыться от преследования. Второй раз — когда Санька решает похоронить отца в деревне, осознавая, что проехать в деревню зимой невозможно. Тем не менее, он думает: «Все равно в этом мерзком городе, который всегда был противен Саше, отца хоронить было нельзя». Санька чутко понимает, что нужно хоть как-то сохранить последнюю связь с Родиной, с родом. Впрочем, похоже, что именно после похорон эта связь, которую воплощал отец, и рвется. В завершающем эпизоде тяжелого пути через лес бабушка Саньки «запричитала голосом высоким, пронзительным и горьким, как черная земля» — эта «земля» в сравнительном обороте символизирует не только кладбищенскую землю, но и прошлое, которое неминуемо уходит.

Перед поездкой в деревню вместе с партийцами разговор ребят заходит

о возможности добраться, и Саша говорит: «такси туда не поедет. Далеко», «хотя дело, конечно, было не в расстояниях» [204; 311]. Между городом и деревней образуется непреодолимый провал, наполненный вязким, «по пояс» [204; 313], снегом. В пути Санька мечтает о том, как их «обогреет» [204; 314] бабушка, и что он сводит друзей на могилу деда — женское здесь выступает как принимающая Родина, и мужское — как связующая нить.

Но вернуться в родную деревню невозможно, путь к прошлому отрезан. Машина героев застревает между городом и деревней, а сами герои — между двумя Россиями. Олег, водитель машины, говорит ключевую фразу: «Вчера бы проехали. Сегодня — нет» [204; 315]. В недалеком прошлом вернуть Родину еще было возможно, а сегодня путь непреодолим. Между прошлой деревней и сегодняшним городом временной провал, эти две реальности не могут пересечься. Настоящая деревня умирает вместе со стариками и мужиками, подрастающее поколение абсолютно не пересекается с прежней жизнью.

В другом эпизоде, подходя к родному дому, Санька видит как всегда неизменно сидящую на скамейке бабушку, а рядом на улице — невесело играющего ребенка. Бабушка и мальчик воплощают собой два разных поколения, которые, кажется, живут в разных мирах: «Бабушка и ребенок словно находились в разных измерениях» [204; 35]; «Деревня исчезала и отмирала — это чувствовалось во всем. [...] Среди всего этого медленного и почти завершившегося распада ребенок смотрелся странно, стыдно, неуместно» [204; 36]. Бабушка принадлежит старому деревенскому миру, а ребенок — миру обновленному. Да и сам Саша, даже несмотря на то, что все-таки добрался до деревни, не хочет там находиться. Все вокруг кажется мертвым, уходящим: «Ему давно уже казалось, что, возвращаясь в деревню, сложно проникнуться какой-либо радостью — настолько уныло и тошно было представавшее взгляду» [204; 33], «Саша даже не попытался рассмотреть остановившихся, чтобы никого не узнать. Все было чуждым» [204; 33]. Санька идет, «постепенно погружаясь в неприглядность и запустение» [204; 34]. Он

изо всех сил старается не вымазаться в земле, но все равно пачкается, после чего ступает «в черную гущу» уже «обреченно» [204; 34]. Здесь мотив увязания, сливаясь с мотивом почвы, звучит иначе — не как провал, а как зов предков из могилы.

Такое разрешение сюжета в контексте романа вполне закономерно, и связывается оно не только с тем, что жизненные силы деревни видятся иссякшими, но и с тем, что герой, надеясь спасти общезначимые ценности, сознательно рвет связь с жизнью рода. Кризис, таким образом, оказывается не только вне, но и внутри героя, и гибель старой деревни обусловлена не только социальными катастрофами, но и разрушительными подменами в сознании главного героя. В других своих текстах Прилепин будет искать иные варианты развития «деревенского» сюжета, осмысления прошлого и будущего деревни.

«Грех» предлагает ряд вариаций уже знакомых по книге «Санька» поворотов с характерным для писателя акцентом на первичности телесного и чувственного опыта. Детали деревенского быта приобретают расширительный смысл, становятся знаковыми эпизодами в самоосознании героя.

В рассказе «Грех», название которого вынесено в заголовок романа, описывается, как Захар, которому 17 лет, проводит лето в деревне, с бабушкой, дедушкой, двоюродными сестрами и ребенком одной из них. Захар влюблен в одну из сестер, Катя, а другая, Ксюша, кокетничает с молодым человеком. В целом рассказ проникнут теплыми чувствами лучших дней детства, переходящего во взрослую жизнь. Важной сценой для анализа символов России в творчестве Прилепина в данном рассказе является убийство свиньи. Дед режет свинью, не дожидаясь Захара, и герой думает: «Нарочно он меня не подождал... или не нарочно?» — подумал Захарка и не нашел ответа» [188; 63].

Позже юноша рассматривает тушу, и это зрелище косвенно перекликается с языческим обрядом гадания по внутренностям животных: «Свинье взрезали живот, она лежала, распавшаяся, раскрытая, алая, сырая. Внутренности были теплыми, в них можно было погреть руки. Если смотреть на них прищурившись, в легком дурмане, они могли показаться букетом

цветов. Теплым букетом живых, мясных, животных цветов» [188; 64]. В этот момент в герое происходит некая перемена: с одной стороны, он иначе взглядывает на всех окружающих его существ (так, у козы глаза оказываются совершенно человеческими: «иудейскими страдающими» [188; 64]), с другой — Захар в полной мере окунается в то самое первобытное, языческое, природное: «Все это живое, пресыщенное жизнью в самом настоящем, первобытном ее виде и вовсе лишенное души, — все это [...] влекло, развлекало, клокотало внутри [...] От осознания собственной теплой, влажной животности Захарка особенно страстно и совсем не болезненно чувствовал, как сжимается его сердце, настоящее мясное сердце, толкающее кровь» [188; 65].

С одной стороны, в этом эпизоде раскрывается одна из основных черт главного героя — его стихийность, естественность. То, что взгляд Захара отмечает кровь зарезанной («жертвенной») свиньи сразу после преодоленного искушения, с одной стороны, перекликается с ощущением мира, строго поделенного на добро и зло, и с «язычеством», с другой стороны (грех нужно искупить жертвой) [19]. В то же время данное описание свиньи почти дословно повторяет описание России из эссе Прилепина «Кто виноват — Колобок?»: «В России нынче незачем искать скрытые смыслы. Страна раскрыта — подобно свежеубиенному животному на бойне: четыре ноги вверх, внутренности настежь — хоть подходи и руки грей» [190; 99-100]. В этой страшной, слишком откровенной смерти прослеживается отношение к России: открытой, изломанной.

В этой связи интересно проанализировать рассказ «Ничего не будет». Герой ощущает себя удивительно цельным, счастливым человеком, у которого все в жизни хорошо: «И я глажу милую по спинке, а детей по головам... а за окном снег и весна, снег и зима, снег и осень. Это моя Родина, и в ней живем мы» [188; 173]. Ощущение неделимости нарушается, когда у Захара умирает бабушка — «бабука» [188; 174]. В герое вспыхивают воспоминания о деревенском детстве, когда он впервые осознал существование смерти.

Рассказчик подчеркивает: «Деревня, где я вырос, лежит далеко, и добираться туда долго, и поезда туда не идут» [188; 174]. Деревня вдруг осознается как нечто очень далекое, почти недостижимое, прошлое, равно как и детство, и счастье, и собственная цельность. И герой больше не неделим, он «расколот», что упоминается дважды: сначала при осознании уходящего прошлого в лице бабушки и деревне, потом — после разлуки с детьми и женой: «сам разбитый на мерзлые куски»; «окончательно расколотый» [188; 175].

Как мы видим, два внутренних сюжета расчленения близки. В «Грехе» дед убивает свинью, не дожидаясь внука: «Живое существо, смуро встречавшее Захарку по утрам [...] оказалось ничтожным, никчемным, его можно было разрезать, расчленить, растащить по кускам». Дед — образ, который, если следовать художественной логике «Саньки», ответственен за связь поколений, совершает своего рода «жертвенное» убийство. Вскоре Захарке приходится уехать из деревни, и он пишет: «Но другого лета не было никогда».

В публицистике Прилепина параллели между Россией и живым организмом становятся более очевидными, яркими. Это дополнительное доказательство того, что те же самые метафоры в рассказах имеют подспудную связь с образом Родины. Так, в эссе «То, что у меня внутри», Прилепин пишет: «Да, я ничего не знаю о Родине, как не знаю ничего о том, как выглядит мое сердце, действительно ли оно бьется, где у меня печень и неужели я состою из костей. Но я предполагаю, что все именно так. И в чужой скелет я не вращу никогда. На этом все мои размышления о Родине завершаются. Меня вообще любые размышления о моем организме раздражают. Какое мне дело до того, что у меня внутри?» [190; 349]. Эти рассуждения напоминают высказывание Саньки Тишина: «Мне не нужна ни эстетическая, ни моральная основа для того, чтобы любить свою мать или помнить отца» [204; 71].

Персонажи Прилепина не только сами встраиваются в единый организм своей Родины через связи с семьей и народом, но и Родину ощущают

как часть собственного тела. В эссе «Я пришел из России» Прилепин пишет: «Русь моя, ребра мои. Сердце внутри» [190; 196]; «Домой надо. Мама дома. В груди болит. В валенках хрусткий снег, жжет сквозь носки шерстяные — да, бабушка связала. Мои позвонки во мне. Моя кровь течет. Я пришел из России» [190; 195]; «Родина моя, родинка на моем запястье, где вена бьет» [190; 197]; «Русь моя, голоса твои меж ребер — эхом. Сердце внутри. Люблю — и бьется. А разлюблю — и...» [190; 198]. Родина переживается здесь как часть себя, жизненно необходимый орган. Вена на запястье пересекается с еще одним образом из рассказа «Жилка», включенного в сборник «Ботинки, полные горячей водкой».

Все самое дорогое для героя в художественном мире Прилепина описывается через телесную включенность, близость. Так, пульсирующая вена является символом связи с женой в рассказе «Жилка». Герой — подпольный революционер, который бродит по городу, выжидая, когда из дома уйдут преследователи. Он думает о своей жене, отношения с которой портятся у него все стремительнее. Раньше супруги спали, сплетясь в объятьях: «если бы нас решили разорвать, потом бы не собрали единого человека» [184; 10]. А теперь все, что их связывает — это жилка на лодыжке, к которой герой прижимается во сне. Это разрушение телесного контакта оказывается прилепинским знаком кризиса отношений.

Противоречивый образ деревни возникает в сборнике «Ботинки, полные горячей водкой». Прилепин и здесь развивает характерную для него мысль об иссякновении деревенского существования и выражает осторожную надежду на возможность гармонизации отношений города и деревни.

Н. Крижановский в статье «Такие "пацанские" рассказы» пишет о сборнике «Ботинки, полные горячей водкой»: «Россия, из которой, как мы помним, пришел Прилепин, в "пацанских рассказах" — это обезверившаяся страна, с напрочь забытым прошлым, с пацанским, похотливо-пьяным настоящим и с опошленным будущим. Судя по сборнику, Прилепин-писатель теряет [...] подсознательно-христианское, заложенное родителями и

родителями родителей, стирается в его творчестве. [...] Прилепин теряет главное, но надеюсь, окончательно еще не потерял» [74]. Нам это утверждение видится в корне неверным, и, чтобы опровергнуть его, обратимся к тексту.

Начнем анализ с рассказа «Смертная деревня». О ней Сергей Беляков в статье «Две души Захара Прилепина» пишет: «"Смертная деревня" — готическая история в среднерусском антураже» [10], а Николай Крижановский утверждает: «Самый отвратный рассказ — "Смертная деревня" — написан в лучших традициях западно-европейских представлений о русском народе — кровожадном, мерзком чудище, стране людоедов, барыг и сумасшедших уродов». С первым критиком можно отчасти согласиться: повествование построено зловеще, в него проникают мотивы страшной сказки: «Неведомый кто-то пропал, и звуков больше не было» [184; 178]; «Немножко побегали, согреваясь, на полянке, как два лесных морока» [184; 180]; «лес кончился — остался, корявясь сучьем и тяжело дыша в затылок, за спиною» [184; 181]; «налил себе чаю и [...] выпил его, горячий, [...] как-то не по-человечески» [184; 183]. Даже мечты о пристанище сопряжены с образами языческих обрядов, имеющих зловещий налет: «Сейчас придем, а там девки хоробы водят, — мечтал он. — Через костры прыгают. Венки вьют, по воде пускают» [184; 180].

Героев пленит лес, в котором они заблудились на пути к «корешу» братика. Лес с трудом выпускает, подчиняет героев себе. Они боятся неведомых звуков, сердце повествователя пронзено ужасом: «сердце падало в самый низ и долго потом поднималось обратно, еле живое и скользкое» [184; 179]; «Внутри у меня все неизвестно отчего затрепетало, словно сердце мое вырезали из холодца» [184; 185]. Хронотоп леса — это Древняя Русь, полная суеверий и предрассудков, скрытая во тьме веков. Через этот лес герои, на которых лежит очевидная печать современности, причем современности криминальной, пробираются к людям.

В рассказе две деревни: та самая «Смертная» и деревня кореша, причем «Смертная» тесно связана с лесом. Это проявляется и в неприветливой встрече

путников собачьим лаем («В лесу не сожрали, а здесь загрызут» [184; 181]), и в продолжении зловещей темы: хозяин дома пьет чай «не по-человечески» и сказочно силен [184; 183], а хозяйка выглядит неправдоподобно моложе своих лет и ведет себя несколько странно: «— Она в той стороне, — сказала женщина, хотя никакую сторону не указала». [184; 182]. Кроме того, подчеркивается, что хозяйка дома неподвижна: «метрах в трех от нас стоит человек, прямой и спокойный [...] Голос тоже был прям и спокоен» [184; 182] читаем мы в издании сборника 2009 года выпуска; а вот в последующих изданиях появляется правка автора: «метрах в трех от нас стоит человек, прямой и недвижимый» [187; 352]; [189 ;512].

Хозяева обходятся с путниками весьма дружелюбно, укладывают их спать. Главный герой забывается, а вот брат его беспокоен. Посреди ночи он будит героя: «Здесь пахнет как на бойне, [...] Я работал на бойне, я помню [...] Вставай, ты» [184; 185]. Запах бойни — это запах гибнущей истины, естественности. Братик заставляет повествователя бежать из дома приютивших их стариков. Герои вновь заходят в «сказочный», зловещий, готический лес. Им приходится переплывать реку: «Вода была теплой и тяжелой» [184; 187]; плыть оказалось «муторно и страшно» [184; 187]. Вновь появляется мотив увязания на дороге прошлое-современность. Братик рассказывает повествователю «легенду» о деревне, в которой они только что побывали, а кореш дополняет ее. Оказывается, деревня эта называется «Воры» или «Тихое» [184; 194], при том что приютившая героев женщина сказала: «А мы без прозванья живем, кому нас называть» [184; 183]. Деревня оказывается затерянной во времени и пространстве: к ней нет дороги, у нее нет определенного названия, чтобы покинуть зачарованное место, нужно переплыть реку. Деревня без названия, которой нет на карте, для современного человека — несуществующее место. Очевидно, поэтому жители деревни стремятся придумать ей хоть какое-то название, «освоить» пугающий локус, но у них это не получается — название расплывается, двоятся и тоже получается «немым» — имя «Тихое» само по себе является смысловым

провалом, говорящим лишь о невозможности понять, услышать.

Для кореша соседняя деревня — потусторонний мир. Будучи подростком, однажды он залез с другом в один из дворов, чтобы поживиться чужим добром, но увидел в сарае труп с перерезанным горлом. Интересно проследить мотивы «страшной сказки» и в этой сцене: сначала персонажи попадают в сарай легко, «узкоробые» [184; 192]; а вот после того, как они увидели то, что не предназначалось для их глаз, они, убегая, оставили на заборе «по лоскуту кожи с юных ребер» [184; 193]. Пространство деревни сужается, превращаясь в ловушку для своих врагов. Хозяева двора тоже кажутся корешу удивительными: «муж исчез со двора неприметно» [184; 193], как призрак.

Кореш рассказывает повествователю и его братику, что деревня эта якобы основана каторжанами, ездят они до сих пор на лошадях, все уже породнились, поскольку с внешним миром контакта не имеют, и церковь никогда не строили. Кроме того, считается, что поминать их — «к смерти» [184; 196]. Герои шокированы открывшимися сведениями, они счастливы, что сбежали из страшного места. Впрочем, повествователь замечает: «А может, это чепуха все» [184; 196], и кореш неожиданно с ним соглашается, но, кажется, оба они все же впечатлены жуткой историей этого места и вполне ей доверяют.

Когда приходит время уезжать домой, повествователь с братиком неожиданно встречают на платформе деда, приютившего их страшной ночью. Он рад видеть ребят. В дневном свете он больше напоминает доброго волшебника, чем мистическое существо из леса: «А вы здесь, голуби? — обрадовался дед» [184; 198]; «улыбался дед, удивляя хорошими зубами» [184; 198]; «Бог спасет, Бог спасет, — отозвался дед»; «Глаза его были добры и лучисты» [184; 199]. Дед угощает ребят ягодами и яблоками. Герои, кусая яблоки, которыми их угостил старичок, как бы отказываются на какое-то время от своих страхов, связанных с уходящей деревней, и приобщаются к истинной, природной, радостной жизни, в которой нет места запаху бойни:

братик «разговелся наконец» [184; 199]; «Брызнуло живым из-под зубов» [184; 199].

О «новом поколении деревни» Прилепин пишет в рассказе «Славчук». Славчук живет в «маленьком полусельском городке» [184; 49], который по антуражу близок деревне: дома жителей разделяют огороды, хозяйки водят на пастбище коров. Все жители городка описаны как несчастные, замотанные жизнью. И только Славчук — ладный, сильный, мужественный и умный. Он легко встает в один ряд с остальными «русскими пацанами» Прилепина. Этот типаж несколько раз появляется как в его художественных, так и публицистических произведениях. «Русский пацан» — это мальчик или юноша, способный достойно показать себя в спорной, сложной жизненной ситуации. Эти герои, привязанные, чаще всего, к не самой благополучной сельской среде, вызывают у повествователя восхищение и уважение.

Интересно заметить, что в условиях нового времени «русский пацан» в лице Славчука неожиданно оказывается «выламывающимся» из «среднерусского окружения». Так, повествователю Славчук кажется похожим на негра. «Славчук должен был родиться негром» [184; 48]; «Я вовсе не хочу сказать, что Славчук был куда более уместен в Гарлеме, чем в тех краях, где ему довелось родиться и умереть. Он вполне себе смотрелся и здесь, среди березок и без мулаток. Просто если б его воскресили, чтоб поместить средь чернокожей братвы, он наверняка стал бы там своим парнем» [184; 49] — рассуждает повествователь, и в том, что он приравнивает Славчука к «экзотическим» бандитам («я раньше слышал, что многие из них бандиты» [184; 48]) звучит особая нота отношения к уходящей деревне: она прекрасна, крепка, сильная, но уже чрезвычайно редка.

Славчук, несмотря на свою ловкость, красоту и достоинство, не способен устроиться в жизни. Хотя у него масса поклонниц, он влюблен в сестру повествователя, Лилю, а она отвергает парня. В стремлении доказать, что он «уже не пацан», Славчук врет девушке, что у него четверо детей в деревне, но в финале повествователь говорит себе: «...про детей своих, я знаю,

он все наврал. Не было в нем никакого смысла» [184; 70]. Хотя смысл-то как раз в Славчуке был очень глубокий, что доказывает хотя бы след, который он оставил в душе рассказчика; в этой фразе заключается не укор непосредственно Славчуку, а обвинение в адрес нового времени и тоска: раз таким «настоящим» мужчинам новое время не дает возможность продолжить себя в детях, то грош цена этой эпохе.

Славчук погиб в бандитской разборке (очевидно, речь идет о 90-х годах): «Их [Славчука и его друга] расстреляли из автомата, выпустив в салон два рожка, а потом подожгли машину с трупами. У Славчука был ствол, но он не успел его вытащить. Убийц не нашли» [184; 69]. Уход из жизни единственного в деревне достойного «пацана» сильно влияет на повествователя и окружающих. В деревенской жизни акцентируется утрата смысла, обездвиженность, онемение: «Сестры его развелись и мыкаются неведомо где. Мать все болеет, медленно ходит в халатах со множеством карманов, где лежат таблетки. Иногда, по дороге на пастбище, она останавливается и долго ищет нужную таблетку, бросая, в конце концов, в рот любую. Корову они еще держат, но она худая и грязная; а огород зарос наглым сорняком» [184; 69]. «Худая и грязная» корова — дополнительный символ, указывающий на разорение, которое в данном контексте связано с потерей «настоящих», достойных мужчин.

Об этой проблеме в Российском обществе Прилепин не раз говорил и в своей публицистике: «Инстинкт владельца, горячий, потный, злой, мускулистый мужской инстинкт — это залог жизни рода. [...] Туда, где женщина делает мужские дела, можно даже не приходить с войной — вскоре там само по себе все вымрет. Но виноват в этом мужчина, безусловно. [...] Мужчина, потерявший свой главный инстинкт, следом неизбежно теряет территорию, кусок мяса, женщину, детей» [195].

Род и, следовательно, Родина, гибнут, как только мужчина в обществе теряет свою роль. В условиях нового общества эта ситуация обусловлена тем, что мужчин воспитывают женщины, и делают это по-женски: «Но уж если

женщины так искренне думают, что «мужики в России перевелись», то пусть для начала отдадут себе отчет, что этих вот мужчин они, и подобные им, сами и воспитали. Сами! В России очень серьезный кризис произошел в сторону воспитания сугубо «женского». Мальчики растут при мамах. И потому жену свою, когда вырастают, тоже воспринимают как маму» [216]; «Женщина постоянно оказывается на передовой. Она рождает мужчину, она воспитывает мужчину, она присматривает за всем. За люлькой, за лялькой, за домом, за лесом, за всяким иным благом» [194].

Женщина теряет то, что неизменно важно для ее женственности: способность к терпению, «незаметному труду», нежность и скромность. Идеальные же женщины, которым присущи данные черты, — это, в первую очередь, бабушки и, часто, возлюбленные, жены. Например, так говорится о бабушке из рассказа «Витек»: «Бабушка стояла окаменевшая — перечить мужику она не умела никогда, пусть это даже и сын. Она и внуку-то — пацану — тоже ни в чем никогда не перечила, будто раз и навсегда зная о его мужицком превосходстве» [185; 20-21]. Кроме того, настоящая женщина имеет не только обязанности, но и удивительные права: «имеет право не слушаться, не уметь, не соглашаться, не понять, не ответить, не захотеть, не расхотеть, не досидеть до конца, не прийти к началу. И еще сорок тысяч «не» (рассказ «Дочка») [184; 69].

Так, красной нитью проходя через все творчество Прилепина, обрисовывается трагедия современной российской деревни, которая больше не является Россией: если она еще и держится, то только на представителях старшего поколения; если в деревне и появляется достойный молодой мужчина, то он либо покидает ее границы, либо трагически гибнет, подобно Славчуку; оставшиеся парни не заслуживают уважения. Деревня ветшает, дорога между ею и городом становится зыбкой, непроходимой. Признаки уюта и цветущей жизни, в первую очередь скот, но также крепкие дома и заборы, наезженные дороги — постепенно исчезают. Остается одна неистощимая, зовущая почва, но зов ее могут слышать немногие.

В таком положении дел автор винит государство. Особенно явно противопоставление Москвы как воплощения политического центра и далекой деревни видно в рассказе «Витек». На первый взгляд, в рассказе происходит очень мало событий: ссора деревенских мужиков и неожиданная остановка в деревне состава, идущего в Москву. Но смысл сюжета гораздо глубже.

В рассказе «Витек» наглядно показано, насколько сильно жизнь деревенских людей зависит от далекой, незнакомой и непонятной им жизни в Москве — это проявляется посредством отцовской фразы, звучащей лейтмотивом на протяжении всего произведения: «Москва поехала! Собирай обедать, мать!» [185; 7] и замечанием: «По Москве, часа в четыре, обедали — когда дневной состав проходил в столицу, — и с Москвой, в девять с мелочью, ужинали — когда состав мчался оттуда» [185; 8]. Деревня представляется отдельным миром, существующим с Москвой буквально в параллельных реальностях. Единственное, что связывает два топоса — это проносящийся каждый день по путям поезд. В остальном же деревенские жители существуют совершенно обособлено, и даже Витька, главного героя, отец учит дома, отвозя в ближайший город только на экзамены.

Жители деревни похожи на цветы, что растут вдоль железнодорожной насыпи: «Засыпая, он [Витек] все никак не мог понять, как цветы прижились вдоль отлогой, крутой насыпи — им же приходится расти не вверх к солнцу, а куда-то почти в сторону, набок. Солнце греет им стебли и затылки, а не макушки. ...висит цветок, заслонившись рукавом от света, и сверху проносится состав... Внизу, под насыпью, цветы пахли цветами — а вверху, ближе к рельсам, их становилось все меньше, и редкие ромашки отдавали пылью, мазутом, гарью» [185; 9] — так же и жители деревни «закрываются» от внешнего мира, «прилепившись» к своей земле, к своему дому и не собираясь покидать их ни при каких условиях. Но, несмотря на это, автор дает понять, что сегодняшняя деревня гибнет — снова появляется символический образ коровы, которая подобна своему хозяину и тесно связана с ним. Коров в деревне осталось чрезвычайно мало, что является немым свидетельством

вымирания: «Внизу, на поле, паслись коровы — их в деревне осталось три» [185; 9-10].

Но все же эти приметы запущенности меркнут в глазах маленького Витька. Для него и деревня прекрасна и чарующа. Его веселит все: и цветы, и поезд, и воинская часть неподалеку: «если днем, на солнце, состав смотрелся будто намыленный, то вечером напоминал гирлянду» [185; 8]; «цвели такие буйные цветы — издалека казалось, будто они катаются на санках: все было белое, красное, шумное, все кудрявилось и кувыркалось через голову» [185; 9]; «Пацан немного поиграл ими [солдатами] в войну, подводя полчища врага с восточной стороны части, но срочники, сидевшие за столовой, так и не обратили внимания на топот копыт и скрип тысяч повозок, поэтому пацан поспешил домой» [185; 12]. Но солдаты-срочники рядом с деревушкой, хотя в чем-то и кажутся «пацану» забавными и даже подходящими для игры, одновременно вызывают у Витька неприятие: «Ромашки стояли лысые и противные, как новобранцы. Мухи садились на них, а пчелы уже нет» [185; 10]. Причина этого кроется в том, что солдаты, очевидно, инородны по отношению к спокойной, природной жизни деревни; они — «посланцы» государства.

И эти люди, наполняющие поезд, «горожане», будто не видят деревеньку Витька. Впрочем, самые чуткие — как правило, дети — еще способны разглядеть живущих там, но даже они не считают сельчан подобными себе, видят в них «зверей»: «Пацан вдруг, на долю секунды, явственно увидел девочку в окне, радостно указывающую в него пальцем. [...] Когда родители девочки, наконец, подняли глаза, чтоб разглядеть причину ее удивления, — взгляд их упал как раз на косые кресты и неряшливые надгробья» [185; 11]. Для Москвы деревня — это кладбище, позабытое место, в которое страшно, да и ни к чему, возвращаться.

Витек, деревенский пацан, интерес которого к Москве очень велик, в какой-то момент зависает между двумя этими топосами. Мальчик играет на насыпи: он сделал из проволоки слово «Москва» и потом расплющил его,

подложив под колеса поезда. Спускаясь вниз, домой, он почти падает: «В одной руке у него были буквы, другой он пытался удерживать себя за цветы, отчего, когда сполз с насыпи, рука стала зеленой и вся горела. Одна ладонь была горячая от букв, вторая от стеблей» [185; 12]. Таким образом Прилепин передает двойственное положение «русских пацанов», родившихся в деревне: они пытаются еще удержаться за родную «почву», деревенский народ, но в то же время горячит их образ «цивилизованного» города, страшного и манящего.

Под очарование Москвы попадают все мужики, первозданная, природная задача которых — поддерживать связь поколений, стремиться к новому. Именно тяга к подвигу заставляет их обращаться к новому в противовес женщинам, которые делают свою незаметную работу на одном и том же месте. Символичен эпизод, когда Витек высыпает за обеденным столом сделанные на путях буквы и расставляет их в слово «Москва»: «Отец, прищурившись, смотрел. — Красиво, — сказал. Потянулся и взял одну из букв. Бабушка тоже полюбовалась, но прикоснуться не решилась» [185; 13]. Отец — мужик, и именно поэтому он проявляет интерес к «Москве», которую принес в дом его сын-пацан. А бабушка, чей образ из произведения в произведении у Прилепина олицетворяет уютный покой, недвижимость и неизменность, хоть и чувствует интерес к городу — она «полюбовалась» — но соприкоснуться с ним не желает.

Вероятно, по этой причине в деревне из данного рассказа уже почти не осталось молодых мужиков, которые способны дать новое поколение «русских пацанов»: «Дедов в деревне не было вовсе, деды перевелись. Детей тоже почти не водилось» [185; 16]. Также описывается, например, исчезновение сына Бандеры: «У них был сын, белесый, рослый, видный. [...] Сын женился на местной девке, быстро наплодил троих, потом сошелся с какой-то городской и пропал» [185; 15]. Женщины еще пытаются сохранить Русь, а мужики уходят в Россию. По этой причине деревня напоминает покойника: «Зимой село будто спало, лежа на спине, с лицом и животом, засыпанными снегом» [185; 16]. «Сон» этот слишком напоминает «вечный»:

не случайно в тексте появляется уточнение про засыпанное снегом лицо — на живом, теплом человеке снег тает. Особенно подчеркивает эту параллель соседняя фраза: «Отец иногда собирался и, прихватив охапку дров, шел затопить печь к соседским алкоголикам. Те могли замерзнуть с перепою, когда не топили дня по четыре» [185; 16].

Мужиками в деревне могут называться отец Витька, сам пацан (главный герой рассказа ведет себя в экстремальной обстановке вполне достойно: он набрасывается на собаку, напавшую на отца, с поленом, даже «не умея как следует размахнуться» [185; 22], Дудай с Бандерой. Поэтому-то, вероятно, именно во время их драки (отца, Дудая, Бандеры и Витька, подоспевшего с поленом), когда рассыпается до сих пор худо-бедно держащийся стержень деревни, в сюжете рассказа происходит неожиданный перелом — поезд, идущий на Москву, останавливается: «Мужики воззрились на вдруг затормозивший дневной состав. Такого никогда не было» [185; 23].

Жители деревни очень удивлены. В их размеренную жизнь, хоть и подчиненную расписанию Москвы, но все же очень спокойную и замкнутую, вторгаются перемены. И Витек вдруг обнаруживает, что не все в его родной деревне так уж сильно зависит от великолепного поезда: «...на веревке дрожало стиранное белье — раньше пацан думал, что это скорость налетающего и убегающего состава заставляет трепетать землю, — но вот состав встал, а белье все дрожало» [185; 25]. Автор показывает, как сильно меняется мироощущение сельчан от вторгшейся в их жизнь неожиданности: «Бабушка сидела на лавке и смотрела в поле. Пацан путано сказал ей про состав и про девочку, смотревшую на него, как на зверя. Бабушка помолчала и еле слышно ответила: — Все мы тут... Все как... — поднялась и побрела во двор, еле ступая» [185; 25]. Уютный мир бабушки раскалывается, когда она чувствует близость перемен — ведь поезд остановился, потому что в Москве началась революция. Осознав, что даже до ее дома докатились страшные, кровавые государственные дела, бабушка теряет свою целостность, собранность, и понимает, что на фоне целой страны она и семья, да и все

сельчане — «как звери» — бабушка не договаривает фразу, но ее мысль вполне ясна.

Витьку же становится очень важно, чтобы девочка, которая увидела его когда-то из окна поезда, узнала, что он «не зверь». Пацану оскорбительно думать, что маленькая пассажирка может считать его именно таким; при этом можно отметить, что слово «зверь» имеет все же положительную коннотацию, поскольку связано с природным, стихийным началом. Именно об этом, вероятно, думает бабушка.

Мальчик, и правда, отыскивает среди пассажиров какую-то девочку и решает, что это та самая: «Он вообще был уверен, что в поезде из раза в раз ездят одни и те же люди» [185; 25]. Между ними происходит следующий диалог: «Пацан, оборвав еще десяток-другой цветов, поднялся к ней. — Я не зверь, — сказал он. Девочка кивнула. — Я Виктор, — добавил он. — Это мое имя» [185; 27]. Дети, кажется, еще могут понять друг друга, но взрослым абсолютно чужда деревенская обстановка. Так, какой-то мужчина требует от Витька показать «дорогу», и здесь вновь возникает мотив провала между городом и деревней: «Мужчина глянул, куда показал пацан, и увидел два изрытых, в огромных лужах, сельских пути: один путь от крайнего Бандерина дома до крайнего с другой стороны отцовского, другой путь — накрест, от околицы до котельной и кладбища» [185; 27]. Дороги к городу нет и быть не может; деревня держится только на внутренней связи жителей, но при этом обречена на вымирание — вторая тропинка тянется к кладбищу.

Финал рассказа можно назвать открытым, но, тем не менее, заключающим в себе надежду на лучший исход. Горожане, «москвичи», разбредаются по деревне в поисках пристанища: «По несколько человек останавливалось возле каждого дома. Больше всего у тех изб, что смотрелись строже, чище, больше. У Дудая встали многие, у Бандеры многие — и возле избы, где жил пацан, — тоже. Стояли и смотрели в окна. Пришедшие молчали — будто не были уверены, что селяне поймут их язык и вообще обладают речью. — Москва пришла, собирай ужинать, мать, — засмеялся отец» [185;

29]. Зазор между деревенскими и городскими, русскими и россиянами все еще велик, нет даже уверенности в возможности диалога; при этом ситуация переворачивается, и уже сельчане оказываются ведущей силой — они собирают ужинать не из-за того, что прошел поезд, а потому, что появляются нуждающиеся в их помощи люди.

В таком очевидно условном и гармонизирующем финале, снимающем остроту противоречий между городом и деревней — один из вариантов прилепинских размышлений об поисках «почвы». Но в большей части его текстов, как правило, исход конфликтов, разрывающих современную Россию, связывается не с эволюционно-примиряющим, а с взрывным разрешением противоречий. Россия как современное государство видится Прилепину страдающей и поруганной женщиной, которой предстоит еще подвиг — родить революцию: «Вот и сегодня хочется сказать так: мама, ты давно и непоправимо беременна, аборта не будет, не надейся, тужься на боль. Тебе отвечают: нет, я не беременна, я просто так выгляжу, от кого я, в конце концов, могла зачать? Может даже начать обзываться» [190; 118]. Необходимость выстрадать свое счастье и отказ видеть очевидное характеризуют нынешнюю ситуацию в государстве. Россия — это мать, но не величественная воительница, а растерянная женщина, нуждающаяся в защите.

Важен взгляд Прилепина на «почву». Не слово «земля», а именно «почва», как продолжение прослеженной выше идеи, появляется в эссе «Кровь поет, ликует почва». В художественном мире Прилепина эти понятия почти синонимичны: «В отличие от нас, она [почва] молчит. [...] И кровь молчалива, и движение ее, как движение времени. [...] Наша почва растворила в себе бесчисленное количество русских сердец. Я очень понимаю, отчего суровые мужики иногда гладят землю руками. [...] но смотреть на это хуже, чем на женские слезы» [190; 9-11]. Автор пишет, что и сам гладит землю руками каждый день, таким образом общаясь со своими «духами» [160]. Русский чернозем для Прилепина — это символическое воплощение времени, Мать-Сыра-Земля. Он связан с предками, он заключает в себе жизнь и смерть. Так

писатель в одном из интервью рассказывает о своем переживании причитания, которым его бабушка провожала своего сына в могилу: «Это как черная земля. Как крошечный ужас. Раскрываются небеса, и этот материнский крик, когда она не просто кричит... Она откуда-то это принесла, из глубины веков» [160].

В отечественной культуре связь характера русского человека с особенностями русской земли неоднократно становилась предметом философской рефлексии. Так, Николай Бердяев в труде «Истоки и смысл русского коммунизма» говорил: «Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразились в строении русской души. Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта» [15; 8]. Максим Горький в статье «О русском крестьянстве» писал: «Вокруг — бескрайняя равнина, а в центре ее — ничтожный, маленький человечек, брошенный на эту скучную землю для каторжного труда. И человек насыщается чувством безразличия, убивающим способность думать, помнить пережитое, вырабатывать из опыта своего идеи!» [36].

Взгляд Прилепина на эту тему оказывается во многом традиционным, он, как и многие другие, подчеркивает обусловленность русского характера необходимостью осваивать большие пространства. Природа, та, от которой зависит в прямом смысле жизнь русского крестьянина, по мнению Прилепина, никогда не была благосклонна к человеку. Автор пишет: «Россия — самая непригодная для жизни страна» [190; 49], «Обусловлено это [простота и неизменность устройства дома], скорей всего, не нашей национальной скромностью, и, тем более, не ленью, а географией. Все силы русского человека уходило на борьбу с природой, до безделушек ли тут» [190; 150]. Необходимость постоянного свершения волевого усилия ради жизни имела огромное значение для формирования характера русского человека.

Захар Прилепин также тесно связывает характер народа с заселяемыми им местами: «Человек — дикая природа, он — дебри, тайга, Марианская впадина, пустыня, лесостепь, а также, иногда, среднерусская возвышенность

[...] Природе [...] любопытна богоискательная, безумная, раскаленная Россия — бешеная и ленивая одновременно. Только пресыщенные чудачки считают, что природа развивается эволюционно. Сама Земля создавалась в процессе безумства, революции [...] Если извержения вулканов — это эволюция, то какие тогда претензии к революциям человеческим? [...] Мы живая природа, а не мертвая лава, в которой можно ковырять палкой» [190; 130-131].

Очевидно, что Прилепин в своей позиции оказывается скорее ближе к Бердяеву. Говоря о человеке вообще, Прилепин в итоге в своих размышлениях касается природы именно русского человека, в котором сочетаются и «дебри», и «тайга», и «среднерусская возвышенность». Русский народ, по мнению Прилепина, не может жить без революций именно в силу своей «природной» сути. Живость, естественное стремление к развитию заставляют «вулкан» русского характера изливаться волнениями, переворотами и т. п.

И самая важная для крестьянина часть этой природы — почва — для Прилепина «по сути, одно и то же», что и кровь: «Почва — застывшая, сконцентрированная, тотальная, неподъемная кровь, которую нельзя уже выпустить на волю» [190; 10]. Кровь в этом контексте становится значимым символом с огромной обобщающей силой. Это одновременно и народ вообще, и ощущение родства со своим народом каждого человека в частности, и национальный характер, и индивидуальные особенности личности. Почва — это земля отцов, на которой они трудились и умирали, за которую были готовы пожертвовать всем. Почва пропитывалась кровью, когда шли войны. Почва хранит не только прах предков, но и их души: «Растворенные в почве сердца его деда и прадеда ликуют, поддерживая эти пяточки [сына писателя — А. М.], — я уверен в этом ликование, как в своем имени» [190; 14].

Почва-народ, почва-кровь в данном эссе становится той самой Землей, на которой движение вперед достигается лишь революционными «извержениями вулканов». Но «когда вокруг гроза, на почве растут ягоды, и сердце толкает кровь так, словно взмахивает крыльями» [190; 13-14]. И именно это становится образом Родины, одновременно страшной и

ласкающей. Захар Прилепин не раз подчеркивал, что является сторонником революции в России, поскольку его не устраивает власть, по мнению писателя, не способная обеспечить достойный уровень жизни большинству граждан: «Она [революция] не то что возможна — она необходима. Это жизненная необходимость. [...] Революция в России — это признак того, что страна жива, деятельна, бодра, сильна, что это страна будущего. [...] Революция — это единственный залог пробуждения жизни в России, все остальное приведет нас к медленной, но совершенно неизбежной и полной деградации» [170].

Захар Прилепин полагает, что Россия сегодня нуждается в толчке, который, даже если бы и сопровождался агрессивными действиями, тем не менее, способствовал бы появлению очевидно положительных явлений и феноменов. По убеждению писателя, вся мировая история состоит из череды революций: «Куда подевалась бы, в конце концов, вся мировая история, которая проявлялась на свет в родовых муках, в крике и крови? [...] Не было бы Киевской Руси, жившей в бешеном ритме резни, уобицы — но так, что на е е месте вырос новый невиданный цветок — Московская Русь, Третий Рим» [190; 130-131]. Закономерно, что Прилепин неизменно подчеркивает катастрофичность и фаталистичность русской истории: «У русской истории хороший вкус, говорю. Хотя горчит, горчит» [190; 398].

Путь к лучшему для страны, народа и личности у Прилепина неизменно лежит через преодоление, болевую вспышку, «крик». Интересно, что, подчеркивая необходимость проведения революции в нынешней России и врожденную склонность к ней русского народа, Прилепин пишет, что население нашей страны инертно и не склонно к решительным действиям, пока не наступит очевидная необходимость. Поводом к рассуждениям на эту тему для автора служит разговор с сыном. После того, как отец спрашивает ребенка, будет ли тот защищать маму от чудовища, сын говорит: «Буду», а после «секунду думает и добавляет, — Но лучше бы этого не было». Прилепин придает детскому наивному ответу обобщающую окраску, видя в нем отражение народного характера: «Очень русский ответ. Наверное, революция

нужна, но лучшее бы е е не было» [190; 118].

Мотив революционных настроений русского народа непосредственно связан с темой государственности. Николай Бердяев писал: «Анархизм столь же характерное порождение русского духа, как и нигилизм, как и народничество. Это один из полюсов в душевной структуре русского народа. Русский народ — народ государственный, он покорно согласен быть материалом для создания великого мирового государства, и он же склонен к бунту, к вольнице, к анархии. Русская дионисическая стихия — анархична. Стенька Разин и Пугачев — характерно русские фигуры и память о них сохранилась в народе» [15; 53]. В художественно-публицистическом мире Захара Прилепина Разин и Пугачев — значимые символы.

Особенное внимание автор уделяет образу Стеньки Разина. По признанию Прилепина, в детские и юношеские годы он «болел» этой темой — в частности, в связи с историческим романом С. Злобина: «Степан Злобин [...] написал этот эпос мужества, историю бунтаря. Как говорил Пушкин — "единственного политического лица России" — Степана Разина. Она повлияла на меня обескураживающим образом и подспудно определила мои политические взгляды. Сегодня я понимаю, что, может, это и не самая искусная вещь, но там переданы базовые мифологические вещи, которые помогают почувствовать народ» [208]. Отметим в этой цитате слово «мифологические», акцентирующее осознаваемую автором конструктивную природу многих его ценностных построений, осуществляемую в условиях ценностного хаоса, утраты традиции как скрепляющего культуру корпуса текстов и смыслов. Обратим внимание, что Прилепин допускает ошибку в цитате: А. С. Пушкин называл Стеньку Разина единственным поэтическим лицом России, а не политическим [119; 119]. Сложно определить, является ли это оговоркой или недочетом интервьюера, тем не менее, сближение этих понятий вполне закономерно для Прилепина. Для него творчество неразрывно связано с политической активностью.

В художественных произведениях Прилепин, хоть и бегло, но

обратился к мифу Степана Разина. Рассуждая о феномене Стеньки Разина, Прилепин огромное внимание уделяет значению родной земли в формировании характера человека. Земля, почва, на которой отпечатались «следы» великих бунтарей, способна одной своей близостью многое объяснить. Именно поэтому писателю хотелось бы там побывать, хоть это и невозможно, а говорить об этом «смешно и грешно». Станицу Зимовейскую Прилепин называет «краюхой земли», и на это выражение стоит обратить особое внимание. Слово «краюха» обычно употребляется по отношению к хлебу, еще одному сакральному для русского человека понятию, дающего силы к жизни. Краюха — это «крайний отрезок, ломоть от края, хлебная горбушка» [39; 184]. Л. В. Ли указывает, что в классической русской литературе концепт «хлеб» всегда являлся глубоким символом, включающим животворящую силу самой природы: «Хлеб — начало начал в жизни русского человека, и при этом не только биологической естественно-природной, но и духовной» [83; 31]. «Краюха» земли не просто так появляется и в эссе Захара Прилепина «Снять черную ржавчинку, вскрыть белую грудочку». По мнению писателя, родная земля питает не только тело человека, но и душу его, и дух. Прилепин подчеркивает, что великие бунтари — Емельян Пугачев и Стенька Разин — были зачаты в краю, где возникал «огненный вихрь».

Степан Разин в описании Прилепина предстает настоящим сыном русской земли: его натура противоречива, горяча и сильна. Он верующий (ходил на богомолье), умный (знал восемь языков), страстный (пошел казакам наперекор). Позже Прилепин отмечает, что буйный нрав Разина не позволил все жизнь оставаться «дипломатом»: «Разин [...] превратился в шельму, в негодяя и убийцу. Сам захотел такой судьбы, осмысленно, земной свой путь пройдя за середину» [190; 404]. Именно слово «сам» особенно значимо в данном контексте: Прилепин считает Разина слишком сильной личностью для того, чтобы следовать велению судьбы. Впрочем, далее Прилепин вновь возвращается к восхвалению дипломатических способностей бунтаря: «дипломат Разин оказался и умнее, и коварнее» [190; 405].

Подчеркивая противоречивость и самого Разина в частности, и русского характера, Прилепин в одном месте пишет: «Как всякий великий смутьян, Разин понимал суть русского человека, который даже бунтовать против своего хозяина хочет заедино с царем и с патриархом» [190; 408], а через пару страниц замечает: «И не знали смутьяны мужика, и не жалели, и предавали его: а мужик все тянулся и тянулся кровавыми пальцами к своим стенкам и емелькам — подальше от долгоруких и трубецких» [190; 411]. Характерно это разведение разных иерархических уровней власти и парадоксальность связи лидера и массы у писателя: Прилепин одновременно подчеркивает мысль и о демократической природе бунта («подальше от долгоруких и трубецких»), и о его саморазрушительной природе («не знали смутьяны мужика»), и о том, что этот бунт в русском контексте не предполагает разрушения основ национального бытия («бунтовать заедино с царем и с патриархом»).

В этой сложной системе смыслов получает свое разрешение отмеченное выше противоречие между идеей исконной тяги русского народа к революционным сдвигам и его очевидной инертности, между неприязнью к власти и жадной удерживающей мир властной руки: «Но ведь и русскому мужику тесно тоже, особенно когда у него сидят на шее и бьют пятками по бокам [...] Мужик везет, везет, а потом нет-нет да обернется: может, нагрелось зарево где-нибудь у Царицына, может, пора уже, а?» [190; 411]. В эссе «Зла не хватает» Прилепин связывает с фигурой тиранического властителя роль искупителя, мудрого отца, наставляющего запутавшийся народ: «В итоге пора уже оправдать русский народ за то, что ему нужен тиран. За то, что он Сталина любит — а он его любит, что бы вы тут ни говорили» [190; 415].

Отношения «правитель—русский народ» в мире Прилепина нередко превращаются в земную проекцию отношений «Бог—люди»: Бог всегда предстает в русском православном сознании хоть и строгим, но при этом милосердным человеколюбцем. В эссе «Зла не хватает» Прилепин пишет: «Мы что, всерьез думаем [...] нас никто не остановит?.. [...] придет тиран. [...]

Безусловно, мы жаждем не жестокости, но Отца, который и накажет, и пожалеет» [190; 414]. В данном контексте очень важно слово «Отец», написанное с большой буквы. Первая культурная ассоциация — Отец Небесный, и она косвенно подтверждается явными религиозными контекстами коллизии сыновства-отцовства в прозе писателя.

Религиозные параллели возникают и в истории Степана Разина. Великий бунтарь в момент страшной казни приобретает черты распятого Христа: «В Москву въезжал он в клетке, стоял привязанный, с раскинутыми, как на распяты, руками...» [190; 410]. Примечательно, что путь Разина к лобному месту Прилепин сравнивает с паломничеством: «И апрель везли, и пол-мая везли — словно на новое богомолье отправился Разин сквозь расцветающую русскую природу» [190; 410]. Казнь приобретает символическое значение искупления. Прилепин восхищается силой духа Разина, «человечьего огрызка», претерпевшего страшные муки, но нашедшего в себе силы на крик, запрещающий брату Фролу раскрывать тайну бунта.

Обратившись к стихотворению «Стенька Разин...» из романа в рассказах «Грех», мы также увидим в нем религиозные аллюзии:

Стенька Разин

лениво наблюдал пчелиную суету

пчелы вились возле его головы

с выжженными ресницами

и медовым соком на коже [188; 207]

В этом стихотворении, помимо сквозного для произведений Прилепина мотива неприятия смерти и неверия в ее окончательность [19; 109], мы видим также поэтизацию образа самого Разина. Подобную метафору медового цветка мы позже найдем в эссе «Снять черную ржавчинку, вскрыть белую грудочку»: «Прошла зима, и пока Разин клял и резал несогласных с ним казаков, бунт в черноземной Руси все разгорался и разгорался, и имя разинское несли из уст в уста, как золотой цветок» [190; 409]. Образ Разина, подобный золотому цветку и улью одновременно, нетрудно истолковать в контексте христианской

символики, и такой ход подсказан контекстом. Так, в Православии пчелиный воск является важным элементом молитвы. Церковный деятель XV в. Симеон Солунский так писал о воске и цветах в церковном контексте: «Как собираемый от цветов, он [воск] служит для изображения благодати Святого Духа. Поскольку он собирается от всех почти цветов, он служит знаком приношения Богу от всех и всего» [140; 211-212]. Степан Разин оказывается в этом ракурсе своего рода молитвенным образом. Он одновременно и жертва, и символ прославления Господа, и Его посланник. Такая сакрализация героя, приносящего с собой революционные перемены, знакова для Прилепина и выражает сущностную для него мысль об определяющей роли харизматического героя, способного переделать действительность в соответствии с идеалом.

Выделяя онтологические ценности, существующие в мире Прилепина, Л. А. Калиниченко отмечает: «В романе «Патологии» основными ценностями общества являются: семья, человеческие отношения, дружба, жизнь. Ценностная система главного героя в романе «Санька» также представлена триадой: вера, семья, родина. Наиболее полно система социальных ценностей представлена в романе Захара Прилепина «Грех»: ценность любви, жизни и веры» [62]. Прделанный нами анализ позволяет во многом уточнить и конкретизировать эти соображения.

- 1) В основе художественного мира Захара Прилепина лежит убежденность в отсутствии любых гарантий воспроизводства национальной культурной традиции; хаотической социальной реальностью все константы поставлены под вопрос, неочевиден и набор ключевых понятий культуры.
- 2) Рациональные спекуляции либерального рода, связанные с переоценкой исторического прошлого, представляются писателю достойными порицания. Констатируя всеобъемлющий характер ценностного кризиса, писатель стремится найти «почву» в обращении к идеализированному деревенскому быту, не отрицая очевидного распада

социальных отношений в современной деревне.

- 3) Необозначенность причин социального хаоса делает проблематичным обозначение путей разрешения жизненных противоречий, формулирования ценностного идеала. Герой Прилепина часто потерян между городом и деревней, и невозможность связи между этими локусами является знаком исторического тупика. Идеализированному миру воспоминаний противостоит распавшаяся реальность умирающей деревни, которую покидают молодые люди, способные дать ей новую жизнь.
- 4) Деревня осознается как нечто далекое, почти недостижимое — как и детство, счастье и собственная цельность. Мир держится волевым усилием человека, культура и память рода и страны воспроизводятся только тогда, когда есть это единичное личностное усилие. Положение изгоя в такой связи и выигрышно, и проигрышно: мужчина может состояться, только если ему не на кого опереться, кроме самого себя, но попытка реализовать себя в бунте обречена, поскольку не предполагает продолжения героя в семейных связях, детях, в естественном круге бытия.
- 5) Типичный прилепинский персонаж — русский «пацан», человек слова и дела, любящий жизнь во всех ее проявлениях, но лишенный способности к глубокой рефлексии. Телесно-чувственное, эмоционально-стихийное восприятие мира делает его отзывчивым к веяниям времени. Выбирая разрушение, он включается в естественную для русского мира коллизию обновления через революционную перемену, созидания через жертву, которая видится включенной в бесконечный цикл.

Глава 2. Автор и герой в «клиническом реализме» Захара Прилепина

2.1. Взаимосвязь художественного и публицистического дискурсов в творчестве Захара Прилепина и прилепинский герой

Рубеж XX-XXI веков в литературе отмечен разноплановыми переменами, в очередной раз поставившими вопрос о границах художественности. Широкое распространение смешанных жанровых образований, расцвет так называемых внеродовых форм (очерк, эссе, литература потока сознания и др.) в современной литературе актуализировали категорию «дискурса» и связанные с ней попытки охарактеризовать литературный процесс через выявление разных стратегий речевого взаимодействия. Точкой отсчета в опытах синтезирования литературоведческого и лингвистического подходов к литературному материалу стало соотнесенное с категорией дискурса понятие «языковая личность».

В статье «О термине «языковая личность»: истоки, проблемы, перспективы использования» Е. В. Иванцова приводит следующее определение термина: «Личность, владеющая совокупностью дискурсных способностей... а именно ориентировки и планирования речевых и неречевых действий, формулирования плана действия в речевой форме, контроля и корректировки (по мере необходимости) речевых действий, можно назвать языковой личностью» [61; 26]. Далее исследователь поясняет, что носитель языка, охарактеризованный на основе анализа текстов, может считаться языковой личностью в том числе «как индивидуум и автор этих текстов со своим характером, интересами, социальными и психологическими предпочтениями и установками» [61; 28]. Все эти характеристики получают отражение в дискурсивном строе текста.

Аналізу понятия «дискурс» посвящали свои работы очень многие исследователи; были попытки определить его как «речь, присваиваемую

говорящим» [14] (Э. Бенвенист), «текст, взятый в событийном аспекте» [6] (Н. Д. Арутюнова), «семиотический процесс» [38] (А. Греймас, Ж. Курте), «систему ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определенной социальной или идеологической позиции» [135] (П. Серио), «использование языка на уровне, более высоком, чем предложение или простое предложение» («language above the sentence or above the clause») [157] (М. Стаббс), «вид языкового взаимодействия индивидов, в котором интенция адресанта вступает в конфликт с интенцией адресата» [47] (О. М. Дорошко), «диалог» [42] (ван Дейк), «текст плюс ситуация» [88] (М. Л. Макаров), «объективно существующее вербальное построение, которое сопровождает процесс социально-значимого взаимодействия людей» [131; 9] (К. Седов) и другие.

Современный писатель использует разные дискурсы и формы высказывания. Помимо художественного дискурса, в его творчестве возможно использование дискурса публицистического. Данные вопросы правомерно рассматривать в контексте медиатизации современной литературы, которая задействует самые разные ресурсы для поддержания диалога с аудиторией. Как справедливо отмечают исследователи, сегодня «значение имеет не только художественный текст, [...]; важен выбор имиджевых практик, форм и способов самопрезентации» [89; 156]. Разные дискурсы и жанровые формы объединяются общей авторской стратегией, понимаемой как «форма выявления / описания авторского сознания, которое проявляется в скрытой или явной форме интенциональности в процессе взаимодействия с другим сознанием» [2; 14]. Современный писатель ведет диалог с аудиторией, исходя из мысли о сквозном смысловом единстве разных форм авторской манифестации. Различие в интенциональности этих форм семантически значимо, и может быть прослежено как на содержательном, так и на формальном уровне. Опыты системной характеристики художественного и публицистического дискурсов довольно многочисленны, и перед обращением

к анализу текстов З. Прилепина будет уместно сделать краткий обзор исследовательских позиций по этому вопросу.

Понимание рамок художественного дискурса отличается существенным разнообразием. Так, А. Н. Безруков в статье «Интерсубъективный характер художественного дискурса» дает такое определение: «Художественный дискурс рассматривается как парадигмальная конструкция, характеризующаяся не только субъективной составляющей, но и началом интерсубъективной рецепции. Вариация смысла, онтологическая незавершенность, языковая игра в художественном дискурсе становятся основными приемами организации интерсубъективного знакового процесса». Исследователь подчеркивает, что смысл порождается в момент металингвистического функционирования художественного дискурса, главным событием становится не коллизия, а эмоция или реакция героя и читателя [9; 23].

Определение художественного дискурса А. С. Гафаровой в наибольшей степени учитывает существующую исследовательскую традицию. А. С. Гафарова в статье «Художественный текст vs художественный дискурс» приходит к выводу, что художественный дискурс — это «социокультурное взаимодействие между писателем и читателем, вовлекающее в свою сферу культурные, эстетические, социальные ценности, энциклопедические знания, знания о мире и отношение к действительности, систему убеждений, представлений, верований, чувств и представляющее собой попытку изменить духовное пространство человека и вызвать у него определенную эмоциональную реакцию» [28].

Понятие публицистического дискурса имеет меньше расхождений в толкованиях. Так, Н. А. Павлушкина в статье «Современная журнальная публицистика: формы проявления авторских интенций» пишет, что «публицистические тексты вызваны к жизни конкретной ситуацией и конкретными явлениями, связаны с событиями окружающего мира и существуют в определенном временном пространстве» [114; 147].

Исследователь подчеркивает: тексты публицистического дискурса обладают диалогичностью и интерактивностью, отношения автора с аудиторией в них предельно актуализированы, а «суггестивное свойство обозначенного дискурса позволяет говорить о публицистике как о провокативном дискурсе» [114; 148]. Все эти характеристики, однако, претерпевают некоторые изменения, когда исследователь сталкивается с феноменом писательской публицистики.

Во вступительной статье к сборнику «Публицистика в современном обществе» Б. Я. Мисонжников пишет, что «Гуманистическая задача публицистики реализуется диалектически многопланово, в том числе и через обращение к художественному познанию действительности, которое включает и дискурсивные, и интуитивные формы мышления» [114; 13]. Исследователь полагает, что художественная публицистика одновременно является документальным и художественным произведением, наделенным «феноменологическим потенциалом качеством красоты» [114; 13]. П. П. Каминским писательская публицистика определяется как «переходное явление, в котором соединяются публицистическое и художественное мышление» [64; 97]. Напряженная диалогичность — характерная черта современной писательской публицистики, в которой «автор непосредственно выражен как личность оценивающая», и содержание которой «тяготеет к опредмеченности в этических определениях, выражает определенное ценностное отношение к чему-либо» [64; 102].

Г. С. Прохоров в диссертации «Поэтика художественно-публицистического единства» [112] рассуждает о границах «художественной публицистики» утверждает, что зачастую «психологическая» и «документальная» проза включаются в понятие «художественной публицистики» (по мнению Л. Е. Кройчика, М. И. Стюфляевой, В. Мыслякова), но порой мыслятся отдельно от нее (Л. Я. Гинзбург, Я. И. Явчуновский). Общепринятого определения художественная публицистика не получила. Г. С. Прохоров отмечает, что одной из черт художественной

публицистики является отсутствие художественного образа и наличие публицистического образа-тезиса, лаконичных микрообразов. Ее художественность вызвана исключительно искусностью работы автора над темой, манерой, живописным языком. Как и другие формы публицистики, писательская публицистика принадлежит конкретной исторической ситуации.

Дискуссионность вопроса о формах реализации художественного начала в писательской публицистике и публицистического — в художественной прозе диктует необходимость сопоставительного анализа форм реализации авторского сознания в разных типах дискурса. Попробуем, опираясь на существующую традицию их сопоставительного анализа, охарактеризовать их формальные и содержательные пересечения в творчестве Захара Прилепина. Насущность этого сопоставления продиктована особой значимостью публицистического дискурса в творчестве З. Прилепина.

Прилепин регулярно печатается в различных СМИ, им опубликовано несколько сборников публицистики («Я пришел из России», «Terra Tartarara: Это касается лично меня», «К нам едет Пересвет», «Книгочет», «Летучие бурлаки», «Не чужая смута»). Некоторые критики открыто демонстрируют свое недовольство тем, что для писателя художественное высказывание не является главной формой диалога с читателем. Например, Кирилл Гликман [32] отмечает, что Прилепин стал брендом и «почти» не является «действующим» автором: по мнению критика, писателя-Прилепина «съел» имидж. Алла Латынина [79] отмечает, что в СМИ Прилепин чаще всего выступает не как писатель, а как «ньюсмейкер».

Однако в случае с З. Прилепиным авторская фигура придает цельность всему массиву текстов, выступает и смысловым фокусом, вокруг которого выстраивается ряд жанровых стратегий, и медийным раздражителем, снова и снова помещающим в поле общественного интереса писательский текст. Об этом писал А. Татаринов: «Человек-литпроцесс — еще один наш новейший феномен: З. Прилепин от революционного «Саньки» (2006) переходит к декадентской «Черной обезьяне» (2011), пишет стихи и песни, создает

биографию Л. Леонова, издает сборники рассказов («Грех») и повестей («Восьмерка»), активно печатается как публицист, потрясая друзей и врагов мифообразующим посланием к советскому вождю, выступает как литературовед и литературный критик, контролирующей текущую словесность («Книгочет»)» [142].

Мы причисляем к художественной публицистике прежде всего многочисленные эссе Захара Прилепина. Предваряя анализ форм авторского раскрытия у писателя в текстах этого рода, обратимся к теории данного литературного жанра.

М. Н. Эпштейн в своем труде «Парадоксы новизны» [149] исходит из того, что эссе — своего рода наджанровая система, перерастающая все жанровые границы. Эссе отличается тяга к парадоксальности (смещение разных типов суждения), конкретная тема для высказывания; уход «я» от определения («я» может выступать как «не-я» или «все на свете»). Исследователь полагает, что эссеистике чужда спецификация сферы освоения действительности. По мысли ученого, «неопределимость входит в самое существо эссеистического жанра» [149; 345]. Главное в эссе — выражение личного отношения автора. Исследователь возводит эссеистическое стремление к целостности к «централизующей тенденции, которая раньше принадлежала мифологическому сознанию» [149; 347].

В параллель романизации жанров, начавшейся с XVII века, исследователь приводит эссеизацию, которая возникла в XX веке, в эпоху кризиса романа. Принципиально, что М. Н. Эпштейн называет «наивысшими творческими достижениями» [149; 368] М. Пришвина, Ю. Олеши, К. Паустовского эссеистические вещи, «жизнемыслесловие». Эссеизм становится общекультурным синонимом и представляет собой «интегративный процесс в культуре, движение к жизне-мысле-образному синтезу, в котором все компоненты, исходно наличные в мифе, но давно уже разведенные дифференцирующим развитием культуры, вновь сходятся, чтобы опытно, экспериментально приобщиться друг к другу, испытать

сопричастность к некоему необозначенному целому» [149; 374]. Подводя итог, М. Эпштейн утверждает, что эссеизм является внутренним двигателем культуры Нового времени.

Если исходить из понимания специфики эссе как текста, где «тяжести *essai* помещается не между текстом и действительностью, а между автором и его текстом» [53], то большинство публицистических текстов Захара Прилепина, безусловно, эссеистичны. В них всегда присутствует актуальная тема высказывания, субъективность и при этом обобщающее значение авторских выводов. Такие тексты можно в полной мере назвать «наджанровыми», поскольку они обладают синтетической природой и, помимо вольного размышления на заданную тему, заключают в себе признаки заметки, репортажа, памфлета, фельетона.

Прилепинская публицистическая проза, по наблюдениям исследователей, характеризуется прежде всего особой диалогической заряженностью: «Несмотря на монологический тип речи и лирический субъективизм, присущие жанру эссе в целом, автор словно вызывает читателя на разговор, доверительный и серьезный. [...] Прилепин размышляет, полемизирует, задает вопросы и дает возможность ответить на них читателю — незримому участнику и собеседнику интертекстуального разговора» [65]. Это наблюдение мы считаем необходимым развить и дополнить.

Писатель утверждает, что во всех своих заметках придерживается исключительно стойких принципов и многие годы не меняет своей жизненной позиции [175, 211]. В предисловии к книге «Летучие бурлаки» [193] автор так высказался про включенные в сборник статьи и эссе: «Я прочитал их сегодня с тем чувством, будто вчера вечером написал» [193; 10]. При этом Прилепин исходит из парадоксального, учитывая сказанное выше, тезиса об опосредованности любого (в частности, публицистического) писательского высказывания: «В нынешней русской литературе нравственность, гуманизм, светлые идеалы или вопросы существования мира не находятся на первой линии, на первой горизонтали. Эти вопросы должны раскрываться за вторым,

за третьим пространством текста» [201]. Это «второе» и «третье» пространства могут быть усмотрены и в эссеистике писателя, если принять во внимание способ обозначения в них авторской позиции.

В своих публицистических произведениях Захар Прилепин часто играет роль провокатора. Как пишет А. Флакер, «эстетическая провокация отличается усиленной интенциональностью жеста или приема, как "умышленный" "вызов" и "искусственное возбуждение" процесса, его "подстрекательство" в направлении эстетической переоценки мира» [155; 89-90]. Часто провокация Захара Прилепина видна уже в названии («Убью своего адвоката», «Свобода начинается с зачистки», «Похвала ханжеству», «Скептик, спрячь свою губу», «Дети, шапка Мономаха думает о вас» и т. д.). Затем она продолжается на уровне отдельных фраз (первые слова в эссе «Убью своего адвоката» — «Лучший адвокат человека — он сам», что может восприниматься как побуждение убить самого себя), структуры, выбора аудитории и субъекта речи.

Прилепин часто формулирует свои идеи в крайней форме, его занимает спор, полемическое воодушевление. В стремлении добраться до чувств и мыслей оппонента, писатель перехватывает инициативу и говорит вместо него, тем самым побуждая его вступить в резкую и эмоциональную полемику. Порой Прилепин открыто признает свою провокативность и, более того, склонность реагировать на провокацию. Так, эссе «Сортировка и отбраковка интеллигенции» (название которого само по себе нарочито вызывающе) начинается со слов «Нам только повод дай, а что сказать, мы всегда найдем» [193; 55]. Такой акцент на «поводе» позволяет предположить восприятие литературного поля как системы «вызовов», на которые необходимо ответить.

По этой причине Прилепин нередко выражает свою мысль преувеличенно резко, говорит не совсем то, что хочет сказать, оставляет взвешенную формулировку позиции за пределами текста, полагая, что читатель сможет ее «вычитать», соотнеся друг с другом разные оценочные векторы.

Например, в эссе «Почему я не либерал» автор пишет: «В нашем скудном понимании хороший русский человек — он как дерево. Деревья не умеют ходить. Вцепились в свою землю, как мертвецы. В голове — воронье гнездо. Ждут лесника, но, кажется, приближаются браконьеры» [193; 40]. Под обобщающим «мы» Прилепин подразумевает вовсе не себя и своих соратников, а, напротив, противную сторону. Причем эту игру мы понимаем не сразу. В первом заявлении (русский человек как дерево) нет ничего провоцирующего, поскольку метафора может быть развернута в кардинально ином ключе: как дерево, питается родной землей, близок к почве. Следующий виток прилепинской мысли обманчиво приближается к такому положению: «не умеет ходить». Но потом писатель переходит на саркастический тон, который радикально разворачивает суть высказывания: «вцепились, как мертвецы»; «в голове — воронье гнездо»; «приближаются браконьеры». Прилепин говорит от лица либералов, порицанию которых и посвящен текст.

Кроме того, сатирические тексты писателя порой строятся на переосмыслении идей оппонента. Ярким примером этого может служить эссе «Внук за бабу, бабу за деду, дедка за репку» [193; 46-54]. В начале Захар Прилепин приводит полный текст заметки некоего «очень хорошего, умного и одаренного литератора» о «страшной судьбе» его бабушки и дедушки. Доказывая абсурдность такого хода мысли, Прилепин использует именно его, чтобы рассказать о судьбах других поколений русских людей, обращая свой взгляд все дальше и дальше вглубь истории. Благодаря этому становится очевидно, что в каждом времени можно найти свои страшные и счастливые моменты, а, значит, преуменьшать значение исторического вклада любого из поколений нельзя.

При написании своих программных эссе Захар Прилепин всегда четко определяет аудиторию. Так, например, «Письмо товарищу Сталину» [193; 33-38] писатель берет на себя смелость подписать именем «российской либеральной общественности», которая и является адресатом текста. Провокацией становится сам факт компрометирующего высказывания от лица

оппонента. Стремление четко очертить свою аудиторию и максимально сократить дистанцию с читателем, отождествить себя с другими является одной из сторон прилепинского автобиографизма. В то время как традиционно публицистика считается «рупором идей» самого автора, Прилепин включает в тексты элемент игры. Писатель озвучивает позицию оппонента так, как ее видит, а его собственная позиция реконструируется на контрасте со сказанным.

Многослойность авторской позиции, свойственная, как правило, художественному дискурсу, у Прилепина характеризует и дискурс публицистический. Полярность разных типов высказывания размывается, при этом их взаимопроникновению способствует единство ценностной системы писателя, оказывающейся равной самой себе и в художественной прозе, и в эссе. Глубина этой диффузии обеспечена, однако, не только содержательными уровнями текста, об одном из которых — уровне героя — мы еще скажем дальше — но и обменом разных типов дискурса формальными признаками. Не только эссе приобретает черты прозы, но и проза получает некоторые формальные приметы публицистики.

В. В. Хорольский в книге «Западная литература и публицистика XX века: культурологический подход» [144] пишет о такой важной отрасли гуманитарной науки, как коммуникативистика. По мнению исследователя, коммуникативистика изучает «различные коммуникативные акты и процессы, процессы общения, как межличностного, так и межгруппового» и служит прояснению «сути взаимодействия художественных и медийных дискурсов», [144; 5]. Поскольку в последнее десятилетие актуализировалась проблема взаимопроникновения данных дискурсов и «появляется большое количество произведений "на грани" — между литературой и публицистикой, эссеистикой» (Л. А. Калиниченко) [62], нам особенно важным кажется проследить взаимопроникновение публицистических и художественных черт в произведениях Захара Прилепина.

В. В. Хорольский отмечает следующие признаки публицистического текста: «а) осознанное и часто явно выраженное авторское актуализирующее целеполагание, б) информационно-ориентирующий и в то же время убеждающий (агитирующий) пафос высказывания, в) внутренняя диалогичность и полемичность ПТ [публицистического текста], обязательно направленного на установление обозримой во времени "обратной связи", г) повышенная пафосность, непосредственно наблюдаемая бесспорная эмоционально-экспрессивная "планка" высказывания и т. д.» [144 ; 14] Исследователь выводит четырехчастную схему анализа журналистского текста, следуя которой, мы определим публицистические особенности художественных произведений Прилепина на примере романа «Санька». Так, исследователь выделяет следующие 4 уровня анализа:

1) Научно-фактографический (который касается тем, проблем, жизненных фактов и фабулы повествования).

2) Субъектно-авторский (позиция автора и способы ее выражения, пафос и цель выступления, характер аргументации и оценки, мотивы жанрового выбора).

3) Жанрово-стилевой (тональность, лексико-семантическая и ритмо-синтаксическая структура, образы, тропы, фигуры и проч.).

4) Метафизический уровень анализа (то, как воспринимают авторскую идею разные читатели в равное время, какой моральный урок они выносят, историко-культурный контекст и т. д.) [144; 48-49].

На первом уровне анализа роман Захара Прилепина «Санька» содержит в себе публицистические черты. Это роман партийца о партийцах — на момент написания книги была широко распространена информация о том, что писатель состоит в НБП и является поклонником Эдуарда Лимонова. Все это привело к тому, что Прилепина стали сравнивать с Максимом Горьким, а его произведение — с романом «Мать». Таким образом, факт написания и публикации «Саньки» был сам по себе провокационен и содержал остросоциальный элемент.

Субъектно-авторский уровень позволяет нам определить, что позиция Захара Прилепина во многом, но, что принципиально, далеко не во всем, совпадает с воззрениями Саши Тишина. Выбор автором романного жанра послужил созданию богатого разнообразия типажей, реализации более сложного сюжета, который раскрывает не только конфликты, связанные с антиправительственными партиями, но и проникает вглубь проблем семьи, родовой преемственности, служения Родине. Проявляя присущие публицистике свойства, «Санька» остается полноценным художественным произведением (о субъектности прилепинского героя в связи с проблемой публицистичности текста более подробно будет сказано ниже).

Обратимся к третьему, по В. В. Хорольскому, уровню анализа текста — языку и стилю романа Захара Прилепина «Санька», которые также содержат определенные публицистические особенности. На сюжетном уровне велико значение публицистических черт. Повествование начинается с описания митинга и заканчивается описанием общественно значимого происшествия — захвата мэрии. Большая часть сюжетных коллизий связана с антиправительственной и бунтарской деятельностью партийцев: отъезд Саши в деревню к бабушке и дедушке из страха преследования; конфликт с Безлетовым; «опасные задания» Негатива и Саши, избиение Тишина, очередной побег в деревню и так далее.

Стиль произведения включает в себя публицистические черты. От лица главного героя произведения не раз произносятся агитирующие слова. Роман полнится социально ангажированной лексикой и оценочно заряженными формулами, которые практически без изменений переходят из одного эпизода в другой [102]: «Мы ненавидим *правительство!*» [204; 12]; «*антиправительственные* листовки» [204; 152]; «*нация* есть — она просто жаждет *освобождения*» (слова Левы) [204; 192] — (курсив везде наш, А. М.). В этих и подобных примерах отчетливо проступают такие родовые приметы публицистического текста, как экспрессивность и тяготение к речевому стандарту, использованию разного рода «готовых» формул [18]. В «Саньке»

экспрессивность и «стандартизированность» взаимопереходят, выступают единой приметой стиля.

Принципиально важно, что политизированные тезисы не только произносятся героем в споре со своими оппонентами, но и вплетаются в его внутреннюю речь, подчеркивая, таким образом, социальную ангажированность Тишина, его глубокую ненависть к существующему социальному строю. Саша продолжает думать в таком русле, даже когда остается наедине с собой и размышляет о матери или Яне. В эти моменты его мысли естественно переходят с личных проблем на общественные: «Откуда это вообще взялось в ней [Яне], эта страсть ходить строем, впереди строя, эти наши флаги, эта наша злоба... Наша злоба так раздражает Безлетова. Вы же принесли Россию в жертву вашим разочарованиям, Алексей...» [204; 145-146]. Далее становится известно, что Саша «часто так делал, если не мог заснуть, спорил с кем-то» [204; 146], т. е. герой произведения оказывается перманентно настроенным на спор, провокацию, публицистичность высказывания. Даже во внутреннем монологе Саши есть четкое разделение противоборствующих сторон, «наших» и «ваших», манифестанта и оппонирующую аудиторию: «Вы обезумели, вы погрязли в своем "духовном опыте" — о нем лишь и говорите» [204; 146].

Впечатление непреложности, правильности революционных воззваний подчеркивают слова с модальным значением долженствования и окончательности, которые встречаются как в речи заместителя лидера СС, Матвея («если нас начнут отстреливать... ну, к этому *нужно давно* быть готовыми. И мы готовы» [204; 211]; «Значит, *надо* делать [брать мэрию]. Сейчас. Иначе — все» [204; 325], так и самого Саши («Оно [государство] чужое всем. Его *надо* убить» [204; 201]; «Мама, ну они же твари [...] Их *надо* наказывать!» [204; 214]; Россия тебе [...] жена, [...] к которой *надо* прилепиться. [204; 196-197]), и автора по отношению к главному герою («Чувствовал странную муть и тяготу внутри — и твердое знание при этом было, что *ничего не избежать*, он, Саша, все сделает, *до конца*» [204; 241]) —

(курсив везде наш, А. М.). Эта лексика придает тексту романа характер воззвания.

Роман «Санька» содержит и другие стилевые особенности публицистического дискурса. По мнению М. Н. Кожиной, одной из принципиальных черт современных журналистских текстов является цитирование слов оппонента [68; 367]. В «Саньке» Захар Прилепин вводит образы Безлетова и Левы, которые открыто высказывают свое несогласие с Сашиней позицией. Формулируя в романских диалогах основные положения своих идеологических противников, автор, как и в современной публицистике, «не насаждает готовые истины, [...] а вместе с читателями вырабатывает общее с ними мнение об объекте» [68; 367]. Также в романе Захара Прилепина немало высказываний в адрес государства с открытой оценочностью («Гадкое, нечестное и неумное государство, умерщвляющее слабых, давшее свободу подлым и пошлым, — отчего было терпеть его?» [204; 114]; «Я, Саша Тишин, считаю вас подонками и предателями! Считаю власть, которой вы служите, — мерзкой и гадкой!» [204; 366]), что М. Н. Кожина также относит к чертам публицистического стиля [68; 346].

На четвертом, метафизическом, уровне анализа, обращаясь к реакции читателей, можно сделать вывод о масштабном общественном резонансе, который вызвал роман, и его определенной скандальности. Так, критик В. Львова пишет: «"Санька" — роман живой настолько, что кажется экстремистским. [...] Самым резким движением было бы наградить роман "Санька" — он слишком выделяется по энергетике на фоне остальных "правильных" произведений» [87]. Прочитывая «Саньку» как исповедь или автобиографию, аудитория глубже проникается содержанием текста и активнее обозначает свою позицию по отношению к высказанным в нем общественно-политическим идеям.

Наиболее публицистически заряженным, если ориентироваться на приведенную схему уровней анализа, является, конечно, уровень субъективно-авторский. Но не только потому, что вся полнота смысла в тексте

традиционно соотносится с фигурой автора как носителя концепции мира. Более существенно то, что в «Саньке» герой «прочитывался» на фоне фигуры автора, и ключом к авторской интенции оказывалось внетекстовое знание о роде занятий писателя, его жизненной позиции, деталях биографии и т. п. Прилепин, избегая отождествления авторской и персонажной инстанций, в то же время встраивается в хорошо знакомую по русской литературе конца XX века практику создания амбивалентных связей между автором и героем, практику сознательного сближения разных субъектных уровней, что в предельном случае приводит к превращению автора в персонажа текста.

Критик Е. Калыванов отмечал: «Писатель Прилепин сам мог бы стать героем какого-нибудь романа. [...] Его герой в том же роде — интеллеktуал, член экстремистской партии» [63]. Обратим внимание, что Е. Калыванов называет Сашу Тишина «человеком в том же роде» по отношению к Захару Прилепину. Наивное неразличение автора и героя в читательской среде усиливает публицистическое звучание романа, придает ему дополнительный потенциал воздействия. Немногочисленные автобиографические детали, помещенные в художественное пространство, и присутствие реальных прототипов персонажей [96, 199] (факт участия в митингах, «Союз Созидающих», повторяющий основные черты реальной НБП, персонаж Костенко, прототипом которого является Эдуард Лимонов) в совокупности обретают большую публицистическую силу.

При этом, невзирая на публицистические черты, «Санька» остается полноценным художественным произведением, поскольку, как справедливо отметила Е. Г. Местергази, «всякое произведение, в котором факт выполняет не столько служебную, сколько самостоятельную эстетическую функцию, есть произведение, принадлежащее художественной реальности» [92; 5]. Эта самостоятельная роль «факта» наиболее заметна в том, как в художественной прозе Прилепина строится образ героя, в том, как и какие тезисы он формулирует, в том, как его (не)проявленность соотносится с авторской оценкой.

Как указывала Л. Я. Гинзбург в своем труде «О литературном герое», «ключевой вопрос литературы — понимание человека, которое писатель воплощает в своих героях» [29; 3]. Человек, изображенный в литературе, должен обладать единством, которое расширяется символическим значением. Поскольку в сфере художественного вымысла образ рождается в движении от идеи к конкретному, по мнению Л. Я. Гинзбург, то все, что создается художником, должно содержать только элементы, необходимые для выполнения своего назначения. В исследовании Гинзбург отмечается, что социальные формулы также важны для образа героя, как и его физические параметры-формулы [29; 5-15].

Литературный персонаж, как отмечает Л. Я. Гинзбург, изначально обладает полноценным бытием, то есть читателем познается ретроспективно [29; 16-17]. Поскольку герой соотнесен с социальной действительностью, немаловажной является позиция персонажа в контексте (произведения, творчества писателя, эпохи и т.д.).

М. М. Бахтин в «Эстетике словесного творчества» указывает, что для изучения образа литературного героя следует обращать внимание на «наружность как совокупность всех экспрессивных, говорящих моментов человеческого тела». Вторым значимым моментом при анализе образа героя Бахтин считает отношение к «другому». По Бахтину, «душа — это дар моего духа другому» [8; 116]. Третий фактор — «действия, внешние поступки человека, протекающие в пространственном мире» [8; 39].

Положения Гинзбург и Бахтина поддерживают и авторы новейшей «Энциклопедии литературных героев». Они особенно отмечают, что «литературный герой — всегда слепок художественного мира того или иного писателя, а, значит, несет на себе печать его идейно-художественного подхода к действительности» [148; 7].

О герое современной литературы — о типах героя и моделях поведения, о связи авторского и персонажного начал в критике ведутся активные дискуссии с начала 2000-х гг. Так, Мария Ремизова в статье «Первое

лицо главного героя» отмечает, что «условностью становятся границы между позицией автора и позицией персонажа» и, рассматривая ряд современных произведений, резюмирует: «кризис современной литературы связан как раз с тем, что писатель (в ногу со всем остальным миром) слишком сосредоточился на себе», а «видимый миру монолог может (и должен) включать в себя невидимую миру полифонию» [120].

В свою очередь, статья «Смерть маргинального героя» Владимира Кочнева гласит: «На смену революционной неопределенности, андеграундности приходят стабильность, детерминированность, традиционные ценности...» [73]. Прослеживая родословную маргиналов от романтиков, В. Кочнев подчеркивает, что в литературе маргинал часто сливается с самим автором и находится в конфликте с реальностью. Данный тип, по мнению критика, долгое время был самым популярным в России. Главным парадоксом такого типажа являлось то, что, «отрицая общество, провозглашая себя чуть ли не сумасшедшим, маргинал может состояться лишь в том случае, если добьется у этого общества успеха» [73]. В связи с «европеизацией» и «капитализацией» России маргинал перестал быть востребован.

В. Кочнев утверждает, что З. Прилепин, Г. Садулаев и С. Шаргунов привнесли в литературу новых героев. В случае с Прилепиным это герои «тяжелого хемингуэевского типа» [73], которые «провозглашают [...] ценности отнюдь не маргинальные (как персонажи Эдуарда Лимонова), а вполне буржуазные — семья, долг, общество и т. п.» [73]. По убеждению критика, Прилепину мешает создать маргинального героя то, что от него «за версту несет глянцем» [73]. В. Кочнев выделяет три типа героев, пришедших на смену маргиналам:

- «1) человек эпохи глянца;
- 2) человек хемингуэевского типа или хомо сапиенс борющийся;
- 3) человек социальный» [73].

Герои Прилепина, как полагает автор, относятся ко второму типу.

В. Пустовая в статье «Новое «я» современной прозы: об очищении писательской личности» дискутирует с Е. Ермолиным, М. Ремизовой, С. Костырко. Критик пишет, что «"я" литератора — источник духа произведения, и вся бледность и блудность, низость и узость словесного искусства исходят из непроявленных, искаженных, неразвитых, подавленных писательских "я"» [116], и по этой причине автор обязан работать над собой. По мнению В. Пустовой, «в произведениях Маканина, Гандлевского, Сенчина и Кочергина герой заявляет о том, что его "я" искажено несвойственной ему жизнью, и ищет путь к освобождению своей личности от оков общепринятого и обыденного» [116]. Критик сетует на то, что современные авторы стремятся перенести реальную жизнь в произведения, забывая о собственно искусстве и участии: «Пора понять, что писателю нужно жить, а не использовать жизнь для механического поддержания писательского статуса» [116]. Упрекая писателей в создании излишне «литературных» автобиографических героев, В. Пустовая подводит итог: «В будущем обновленная яркая личность писателя из источника сюжета должна стать источником чистого творчества. [...] Его "я" должно вырасти до того, чтобы стать не героем книги, а целым творящим мирозданием» [116].

Алексей Татаринов в статье «Современный роман: важные встречи с небытием» [142] утверждает, что современная литература уходит от решения нравственных задач, и на первый план выходит эпатаж и авторское Я с раздутым самомнением. Критик полагает, что серьезная литература вытесняется двумя крупными явлениями: маскультом и чрезмерным интересом к публицистике. В последнем, в числе прочих, Татаринов обвиняет также Захара Прилепина, утверждая: «Когда новый реалист в поисках популярности, социальной актуальности и денег растворяется в газетно-журнальной деятельности, он сближается с постмодернистом» [142].

Рассматривая популярное за рубежом направление «магического реализма», Татаринов отмечает, что в России писатели противопоставляют данному явлению «два повествовательных потока: автобиографический и

историософский. В первом из них реализуется популярнейший в современной словесности путь: исключив создание оригинального сюжета, необходимо обратиться к самому себе — не внутреннему, а внешнему человеку, чьи действительно пережитые фабулы помогут в строительстве художественного мира. Конечно, психологический портрет появится, но не потребует от автора больших жертв, страданий или борьбы с персональными грехами». По точному замечанию критика, важный сегодня жанр романа зачастую совмещает в себе ранние мемуары, дневниковую прозу и эгоцентризм: «Главные опасности для нашего "нового реализма" — нудный автобиографизм и настойчивая публицистичность, понижающая качество письма» [142]; «У нас литературный процесс все еще строится вокруг личностей, а не текстов» [142].

Интересна опубликованная в 2009 году в журнале «Иностранная литература» дискуссия «Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя» [1], организованная в рамках круглого стола с Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН. В ней приняли участие Сергей Ромашко, Ольга Вайнштейн, Александра Уракова, Татьяна Венедиктова, Ольга Панова и Мария Надъярных.

Обсуждая авторские феномены «классической» и «культовой» литературы (Шиллер, Гете, Байрон, По, Уитмен, Рембо, Фернандо Пессоа), участники беседы отмечают, что в разных слоях культуры протекают параллельные явления. Байрон, а за ним Э. По и многие другие авторы следовали принципу создания автобиографического героя, который «мигрирует от текста к тексту, так что тексты, которые изначально были разными, в сознании читателей выстраивались как один гипертекст» [1] (Ольга Вайнштейн). В эпоху романтизма интерес читателя к биографии автора, по мнению Ольги Вайнштейн, обусловлен тем, что «это создает совершенно особую структуру читательского восприятия: возникает иллюзия интимности потребления этого текста, так как за текстом стоит тело автора. [...] Этот текст впервые начинает функционировать по соревновательной модели

литературного рынка. То есть это интимность, которая преодолевает отчужденность экономики» [1].

О наиболее популярном типе героя в новейшей русской литературе сейчас идут споры. Критик Наталья Иванова пишет: «В последнее время почему-то оживилась (методологически мертворожденная, по моим наблюдениям) дискуссия о герое наших дней в литературе (С. Беляков, В. Пустовая, Е. Ермолин — в "Новом мире" и "Континенте"). Литературные герои сегодня — "подлые люди" Л. Улицкой, "маленький человек" Евг. Гришковца, "странные люди" М. Кучерской, "ничтожества" Р. Сенчина — материал скорее для реальной критики в духе 60-х. Сословность, безысходность, бесперспективность, гуманистичность "героев" вызывают не к литературной критике, а к социологии» [59].

Между тем «негероичность героев» не нова: начиная с XIX века, в литературе используется понятие «антигерой», т. е., по определению Н. Ю. Русовой, «нарочито сниженный, дегероизированный персонаж, зачастую лишенный психологической либо социально-исторической характеристики» [126; 38]. В XX веке, когда повысилось ощущение потерянности человека, особенно ярко явилось переживание мира как хаоса, дегероизация персонажей в литературе стала заметной и значимой тенденцией.

В современной прозе с реалистической доминантой герой — безусловный смысловой центр: он репрезентирует важную для писателя модель человека, служит выражению и раскрытию важнейших ценностей, позволяет артикулировать значимые социально-психологические и культурно-исторические проблемы. «Новый реализм» воплощает эту закономерность с наибольшей отчетливостью, нередко привнося в образ протагониста автобиографические черты, и потому и разговор о писателях, относимых к этому явлению, невозможно вести, не обращаясь к анализу фигуры литературного героя. Обратимся к изучению литературных героев в творчестве Захара Прилепина в контексте проблемы публицистичности его прозы.

Интересно отметить, что, затрагивая данный вопрос, исследователь Т. Е. Сорокина утверждает: «Прилепинские рассказчики и повествователи никогда не стремятся к публицистичности своего дискурса. С другой стороны, в "Патологиях" и "Саньке", самых известных произведениях Прилепина, есть то, что можно назвать "историософией поступка": картина исторического мира формируется не столько в речах, сколько в изображенных событиях» [139; 23]. Напротив, Д. В. Аристов пишет о «Патологиях»: «характерно для Прилепина [...] значение публицистического начала (оно присутствует, но замаскировано, вписано в художественное движение текста) [5; 14], а Н. С. Выговская убеждена, что «Патологии» относятся к «частным» текстам, авторы которых, в первую очередь, «писатели, а не публицисты» [25; 21]. Разница в исследовательских оценках свидетельствует о проблеме, которая допускает разные подходы. Обозначим в этом наборе мнений собственную позицию.

Героями Прилепина постоянно становятся типологически близкие персонажи: это мужчины, наделенные сильной жаждой жизни, «витальностью», воспринимающие мир как борьбу, нередко безотцовщины, трепетно любящие своих девушек или жен, детей. При этом нравственными образцами их назвать невозможно: у персонажей сложное отношение к Богу, к собственным родителям, они «повисают» в жизни между двумя хронотопами: советской деревней и современным городом.

Интересно, что Сашу Тишина из Прилепинского «Саньки» не раз называли героем нашего времени [41, 49, 100]. Сам Прилепин говорит о нем: «Очень многие мои собратья по литературе говорят мне о том, что этот тип действительно существует в жизни, я его зафиксировал. И что он — один из последних за последние 25 лет типов положительного героя. Он может быть не Героем с заглавной буквы, но он точно человек, который в себе аккумулирует некое дыхание времени, какие-то энергетические пульсации, эмоциональные силы. Пока других образчиков, помимо тоскующего офисного планктона, нет» [201].

Герой романа «Санька» не дает себе права подвергать сомнению некогда определившиеся нравственные догмы. Во имя любви к Родине Саша и стремится к перевороту. Безусловно, правомерность и правильность данного решения находятся под вопросом даже в контексте ценностных координат творчества Прилепина, однако право на это решение и его важность играет значительную роль в образе «героя нашего времени». В этой связи особенно актуальной становится проблема пересекающихся контекстов публицистики и прозы исследуемого нами писателя.

Публицистический образ самого Захара Прилепина близок героям его произведений в их лучших проявлениях. В его публицистике большое место отводится рассуждениям о «правильном» поведении. Собственными поступками он демонстрирует следование нравственному императиву, не делая различий между большими и малыми добрыми делами: «По-моему, это вещи одного порядка: уступить место инвалиду и помочь полтора миллионам русских в Крыму. Это одинаковое проявление милосердия, человечности, здравого смысла. И не обязательно для этого принимать закон — это нравственный императив. Заступить за больных, помочь бедному...» [172].

3. Прилепин скорбит, что нравственность исчезает и из образов простых людей, и из образов политиков, власть имущих: «Жеглов Высоцкого по типу так: он позволяет себе безнравственные поступки, но внутри у него обязательно заложен императив нравственный, то есть человек нравственный, но имеет безнравственные стороны — а у наших нынешних нет даже нравственного императива» [166]. Писатель обозначает отсутствие линейной связи между нравственным правилом и поведением человека и объясняет этот разрыв не внешними обстоятельствами, а спецификой характера, нецелостностью и неидеальностью героя («позволяет себе безнравственные поступки»). Этот тезис получит развитие в художественной прозе писателя.

Для простых людей вопросы нравственности особенно остро встают в семье, когда дело касается воспитания детей. Прилепин уверен: «...только

общение с детьми может дать нравственный императив, нравственную установку, которая необходима человеку и для личной, и для социальной жизни, и для жизни всего государства» [178]. Для Прилепина важно не столько говорить детям правильные вещи, сколько продемонстрировать верную линию поведения своими поступками: «я унаследовал матрицу поведения своих родителей [...] Я помню, что мой отец никогда со мной не разговаривал [...] самая тяжёлая проблема ребёнка и подростка — это диссонанс между словами, которые транслируют родители, и делами. Диссонанс между риторикой и практикой характерен для России в целом, как для её социума и политики, так для семейных отношений» [178].

Важно, что в прилепинском понимании черты нравственного идеала должны быть обязательно поведенчески закреплены. Нравственность связывается не с системой нормативов, а с явленными в поступке образцами; точкой отсчёта оказывается исключительно непреложность личного примера, ставшая «матрицей» поведения. Этот смысловой ход предопределяет тот факт, что в раскрытии образа героя у Прилепина существенное значение имеет характер его связи с отцом, признание или непризнание авторитета, воплощённого в отцовской фигуре.

В эссе, статьях и интервью Прилепин берёт нравоучительно-осуждающий тон: «Как они вообще смеют что-то говорить своим детям?» [193; 124]. Абстрактные родители, о которых автор рассуждает в эссе, не предполагают неоднозначной оценки. Не возникает вопросов: «Может быть, их поведение чем-то оправдано?»; «Может быть, они на самом деле не те, кем кажутся на первый взгляд?». Писатель обличает глупость, двуличие, невоспитанность неприятных ему людей, которые всей своей жизнью подают собственным детям плохой пример: «— Почему на тебя жалуются учителя? — восклицает отец. Да на него самого в пору жаловаться федеральному прокурору, в отдел по борьбе с экономическими махинациями, в земское собрание, и в ООН тоже» [193; 125]. Автор находит этому простое объяснение: взрослые помнят о нормах поведения, но сами уже не в силах вести себя

должным образом. Поэтому Прилепин возносит «похвалу ханжеству»: если не можешь воспитать собственным примером, хотя бы расскажи, как надо.

Эта позиция противостоит «идеальному отцовству» в художественной прозе автора, где, например, Егор Ташевский из «Патологий» вспоминает: «Я хочу сказать, что отец не учил меня плавать нарочито [...], он даже ничего мне не объяснял. Но я все равно убежден, что плавать меня научил он» [201; 38]. В своих интервью Прилепин последовательно высказывает мысль, что родитель обязан следить за собой и на собственном примере воспитывать детей: «Потому что только человеческий пример является образчиком идеального воспитания. Они видят меня круглые сутки — что еще я могу им сказать?!» [165]; «И модель поведения отца важнее призывов «Сынок, будь мужиком!» Важно, чтобы не возникал разлом между риторикой и практикой» [179].

Общим местом для многих критиков стало утверждение, что герой Захара Прилепина чаще всего автобиографичен, да и сам писатель не раз подтверждал это в своих интервью [179, 170]. И на фоне этого особенно ярко очерчивается контраст между словами автора в отношении семьи в публицистике и взглядом главных героев прилепинских произведений на эту проблему.

Протагонисты романов и рассказов — чаще всего люди, потерявшие жизненные ориентиры, растерянные, ищущие подтверждения своих ценностей. Так, например, Саша Тишин («Санькя») — безотцовщина, творящий бунт ради бунта и не имеющий конкретной цели своей революции; Егор Ташевский («Патологии») — «несчастный влюбленный», не способный построить традиционную семью; безымянный персонаж «Черной обезьяны» — человек с искаженным миром ценностей, разрушивший собственную семью; Артем («Обитель») — отцеубийца, тоскующий по отцу, которому не суждено обзавестись ни женой, ни детьми. Все эти персонажи — в первую очередь, потерянные дети («Черная обезьяна»: «потерялся, запутался в руках родителей» [207; 7]). Они стараются выстроить собственную систему

нравственных координат, споря с Богом и ища поддержки у рода, отцов и дедов, но неизменно терпят фиаско. Это приводит их либо к смерти (Саша, Артем), либо к сумасшествию (безымянный персонаж из «Черной обезьяны»). Егор из «Патологий» единственный берет на себя смелость стать отцом, то есть стать примером, и поэтому финал его судьбы относительно благополучен.

В художественном мире Захара Прилепина фигура отца сближается по своему значению с фигурой Бога. Теряя отца, прилепинский герой-мужчина теряет на какое-то время ориентацию в жизненном пространстве. Движущей силой Саньки-партийца выступает тоска «безотцовщины в поисках того, кому он нужен как сын» [204; 145]. Важно отметить, что все его товарищи — также безотцовщина. Потеряв отца, герой оказывается оторванным от прошлого, от семьи и от Родины. На пути в родную деревню с гробом отца, Саша впервые взывает к Господу, упрекая его в бессмысленности жизни: «Как все глупо, Господи!» — хотелось заорать» [204; 109]. Прилепинский герой, взывая к авторитету рода, обстоятельствами самой жизни поставлен вне его, он апеллирует к традиции, которую не может унаследовать, и потому вынужден конструировать ее, волевым образом утверждая то, что, как ему кажется, должно стать условием нравственного бытия. Бремя изгойства и бессмысленности оказывается важной призмой, позволяющей скорректировать авторскую оценку героев.

Непростая коллизия отцовства есть и в «Патологиях». Важное отличие сюжетов в том, что Саша теряет отца, будучи уже взрослым юношей, а Егорка — маленьким мальчиком, и потому последний выражает свою боль по-детски неумело. Для него хронологически первым обращением к Всевышнему является фраза отчаяния, написанная им после смерти отца: «После похорон я пришел домой, поставил кипятить чай, взялся подметать пол. Потом бросил веник и под дребезжанье ржавого чайника написал на стене: «Господи [...] гнойный вурдалак», — я вспомнил, как пишется буква «в» [201; 42]. Это оскорбление оставляет значимый след в образе Егора. Герой обижен на Бога так же, как обижен и на отца, который его «бросил», посмеив умереть: «Отец

не мог меня бросить» [201; 40], думал Егор в свои шесть лет — и тем не менее бросил. Испытав столь сильное потрясение в детстве, герой навсегда внутренне сживается с сомнением в величии Бога. Он прямо связывает его с доминирующим с детства чувством сироты, большую часть жизни проведенного без любви: «Верят те, кто умеет сомневаться, чьи сомненья неразрешимы. Не умеющие разрешить свои сомненья начинают верить. Звери не умеют сомневаться, поэтому и верить им незачем. А человек возвел свое сомнение в абсолют» [201; 51].

Особенные сыновние переживания показаны Прилепиным в «Обители». Главный герой, Артем Горяинов, отбывает срок за убийство отца. Этот факт обладает огромным смысловым зарядом. Персонаж не просто теряет отца, но убивает его собственными руками за предательство. В христианском контексте он преступает сразу две заповеди: «Не убий» и «Почитай отца и мать своих» [137]. В самом акте убийства отца присутствует аллюзийная параллель с историей Ноевого сына Хама: Артем убивает отца «за наготу».

В «Обители» появляется авторское объяснение идеи связи отца и Бога, вложенное писателем в уста главного персонажа: «— Бог здесь голый. Я не хочу на голого Бога смотреть. Бог на Соловках голый. Не хочу его больше. Стыдно мне. [...] поймал себя на том, что видел не Бога, а собственного отца — голым — и говорил о нем. [...] Бог отец. А я отца убил. Нет мне теперь никакого Бога. Только я, сын. Сам себе Святой Дух» [199; 664-665].

Отец должен быть прекрасен и недоступен, все его неидеальные стороны — неизвестны. Именно поэтому Артем говорит: «— Эта женщина... Мне было не так обидно, что он с ней... Ужасно было, что он голый... Я убил отца за наготу» [199; 462]. Убить за наготу — то есть за признание человеческого, обычного, неидеального, слабого. Здесь же появляется фраза, объясняющая другую сторону прилепинских персонажей: «Пока есть отец — я спрятан за его спиной от смерти. Умер отец — выходишь один на один... куда? К Богу? Куда-то выходишь. А я сам, я сам спихнул со своей дороги отца и вот

вышел — и где тот, кто меня встретит? Эй, кто здесь? Есть кто?» [199; 665]. Бог и отец, таким образом, сливаются воедино.

Однажды Артем с ужасом думает: «Знает ли он, что я обожал отца? Что считал отца лучшим человеком на земле? А?...» [199; 539]. В этом признании прослеживается параллель со многими другими прилепинскими персонажами, для которых преемственность родовых связей по мужской линии является главным залогом сохранения рода и Родины в целом. Мальчик должен обожать отца — то есть отождествлять его с Богом. В стремлении быть похожим на отца «русский пацан» проходит сложное взросление и со временем сам принимает на себя роль всемогущего отца через рождение собственных детей. Артем лишен возможности проследовать этим путем.

Интересно отметить, что отношение к матери у Артема в корне иное. Оно перекликается с тем, как воспринимает мать Саша Тишин. Мать — это неизменность, любовь и беззащитность. Любовь матери достигает невероятных высот, она всеобъемлюща и всепрощающа. Так, например, Артем думает о владычке, образ которого полностью отождествляет с Господом: «...зачем он ушел? Мать бы не ушла! Сколько бы ни гнал ее! Мать бы так и стояла в ожидании, пока глупый сын ее окликнет. Мать добрей Бога — кого бы ни убил ты, она так и будет ждать со своими теплыми руками. А этот, с бородой, наобещал всего, — а может и не дожидаться! Может забыть!» [199; 540]. Следовательно, взаимная любовь к отцу и Богу велика, она определяет жизненный путь, но при этом представляет собой неразрешимый конфликт; от любви матери можно бежать, но она априорно остается с тобой, освещая путь судьбы.

Саша Тишин, невзирая на сложные отношения с матерью, также ставит ее в один ряд с главными жизненными ценностями: «Саша никогда не мучился самокопанием... Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна» [204; 113-114]. Интересен порядок перечисления самых важных аксиологических аспектов: Бог и отец идут рядом, и эти фразы вполне можно слить в одну: Бог есть, а без веры в

него — плохо. А размышления о матери связаны с чувством доброты и желанием защитить, сохранить дорогое. Так, в другом месте Саша гневно думает: «Маму мою кто смеет обидеть? Мать мою кто?» [204; 305]. Таким образом, Бог-отец — это идеал силы и образа человеческого (таким, как отец, надо быть), а мать — это любовь, сила которой недостижима для простого смертного. Мать нужно любить, а отца — обожать.

Интересно проследить судьбы этих трех героев, лишенных отца. Артем погибает в финале: «летом 1930 года зарезали блатные в лесу»; Санька также оказывается оставленным автором на пороге смерти при штурме мэрии. Эти герои не смогли встроить себя в историю своего рода, даже их любимые женщины — Галина и Яна — по сути, не близки им, не желают стать женами и матерями будущих детей. Потеряв отца, герои разочаровались в Боге и увели свою жизнь по трагическому пути. Так, Артем, например, даже не может вспомнить имени отца, и это подрывает его жизненные силы в настоящем: «Артема никто и не бил никогда, кроме отца. Но отец — когда это было!.. Он даже имя его забыл». Если вычеркнуть из воспоминаний «воспитание» отца, то оказываешься беззащитным перед новыми ударами судьбы, неготовым к ним. Отрицание существования отца породившего и через него Господа сотворившего толкает Артема в духовную бездну: так, например, в страшной сцене на Секирке он единственный отказывается каяться, да еще и беснуется, призывая на себя все грехи, а после расцарапывает уцелевший на стене лик святого.

Егор Ташевский — единственный из этих героев, чья жизнь складывается более благополучно. Вероятно, это происходит потому, что Егор потерял отца так рано, что не успел вступить с ним в личностный конфликт. Благодаря этому Ташевский сохранил в душе светлый образ отца-художника. Правда, для него еще одним источником сомнений в божественном всемогуществе является болезненная любовь к Даше и война, однако в финале герой преодолевает свой глубокий кризис: вспоминая идеал отца, он принимает на себя его роль и берет на воспитание мальчика, «приемыша».

Именно благодаря появлению сына в своей жизни Егор оказывается способен реализовать себя как мужчина и заново научиться жить.

Однако в произведениях Захара Прилепина встречаются не только «безотцовщины», но и образы «правильных» отцов. Наиболее яркими примерами таких произведений оказываются рассказы «Любовь», «Лес», «Февраль». Рассказ «Февраль» начинается с описания ухода отца — мальчику врут, что папа уходит ненадолго в магазин, а на самом деле повествователь должен остаться у бабушки с ночевкой. И, несмотря на то, что «я никогда особенно не скучал по родителям — если оставляли у стариков в гостях, жил как ни в чем не бывало» [206; 85], именно в этот вечер герой вырывается в зимнюю ночь, чтобы догнать отца: «Наверное, отец должен был вернуться из своего февраля, взять меня на руки. Потому что с тех пор все не так» [206; 85].

Далее персонаж описывает свои «мужские проигрыши» один за одним: деревенские хулиганы Червяковы толкнули в грязь; на футболе ударили мячом в лицо; учительница несколько лет тиранила его из-за собственной ошибки; в армии жестоко посмеялись и опозорили; одна девушка некрасиво отказала, а другая, с которой завязались серьезные отношения, не дождалась с армии; наконец, опозорили на вручении литературной премии. Но беззащитность в жестоком «пацанском» мире оказывается кажущейся: «С какого-то возраста, допустим, с пятнадцати лет, в любой компании я тихо решал для себя: «Мужчина здесь я», — и если нужно было принять решение, принимал его я. Чаще всего по той простой причине, что больше никто решение принимать не хотел» [206; 90]. Где-то внутренне, подспудно, наперекор окружающей действительности в герое-рассказчике растет мужская сила, которая ставит его выше всех обидчиков. Благородство характера, способность помочь в трудную минуту превращает его в настоящего мужчину. И особенно важно, что таким персонаж стал именно благодаря тому, что в какой-то момент остался с жизнью один на один. Отец оставил его взрослеть, но при этом не ушел из жизни окончательно, не заставил себя забыть. Именно поэтому из мальчика повествователю самому пришлось стать мужчиной, а со

временем и принять на себя роль отца: «разноцветный» отцовский шарф уже полнится дыханием самого рассказчика, который смотрит на своих детей: «Решаю, что делать: уйти, не оглянуться. Или вернуться — и взять на руки. Как угадать, что им поможет?» [206; 91]. Собственное отцовство оказывается не только предметом гордости, доказательством реализованной мужественности, но и бременем, обязанностью принимать решения.

Похожие сюжетные коллизии встречаются в рассказах «Лес» и «Любовь». Рассказчик в «Любви» также встает перед выбором из двух позиций: доброй, жалостливой, любящей матери и всегда равнодушного, отстраненного отца: «За обедом мать смотрела на меня жалостливо и нежно. Я не знал, куда деться от этого взгляда. Зато отец ничего не замечал» [185; 126]. На протяжении рассказа герой много раз указывает на то, что отец ведет себя с кажущимся безразличием, но в то же время становится очевидным, что в этом равнодушии к внешнему виду и поступкам и скрывается истинная любовь: «Отец [...] ни секунды не помнил о том, как я выгляжу. То, что за ним ходит рахит в жабьей коже и с человеческими глазами, никак не волновало его» [185; 128]. Такое спокойствие говорит не о том, что отцу дела нет до здоровья сына, а о том, что он любит его, несмотря ни на что. И герой — «комод» — хотя и упрекает родителя мимоходом: «Хоть бы чему меня научил» [185; 132], тем не менее, с восторгом описывает умение отца драться. Оказывается, что именно такое «отстраненное» воспитание и необходимо, чтобы пробудить в мальчике силу. И «комод» впитал в себя черты отца, которого хоть и называет «опойкой» [185; 135], но, тем не менее, помнит и любит.

Знаком сыновьей преемственности является хитроумный крючок, при помощи которого можно так зацепить рычаг колонки, чтобы вода лилась без остановки — благодаря таким секретам мужчина и может проявить свою ловкость, житейскую смекалку. Некогда некрасивый прыщавый подросток, сегодня «комод» — герой: «в мужском сообществе страх — это почти уважение, поэтому вместо «его опасались» вполне можно сказать «им

любовались» [185; 134]. Вырасти ему помогла именно любовь отца, которая всегда была настоящей, но при этом неназойливой.

Многие из этих мотивов сходятся в рассказе «Лес». Образ отца, Захара, идеализируется: «У отца были самые красивые руки в мире» [185; 321]. Далее рассказчик перечисляет множественные умения отца и самокритично заключает: «Я еще не знал, что не унаследую ни одно из его умений. Наверное, я могу погладить себя по голове, но ничего приятного в этом нет» [185; 321]. Так же, как и в рассказе «Любовь», звучит мысль, что сын ничему не научился от отца, а отец был «равнодушен» к сыну («Умываться он меня не просил; помыл ли я руки, тоже не спрашивал» [185; 327]). Но это отсутствие преемственности кажущееся: в финале выросший герой встает на место отца, даже называет себя тем же прозвищем — Захар, и как бы возвращается в прошлое, видя собственного сына и одновременно себя же на берегу реки: «На берегу стоял мальчик в чужой, взрослой куртке, в свете луны было заметно, что голые ноги его усеяны комарами. Подбородок его был высоко поднят и тихо дрожал. — Папа, — позвал он меня» [185; 345].

Сюжет рассказа состоит в том, что мальчик, отец и его друг по фамилии Корин оказываются заключенными в «заколдованное» пространство лесной реки, которая должна привести к старинным монастырям. Но добраться до монастырей способен лишь Отец — именно отец в сакральном смысле этого слова. Главный герой еще слишком мал, а Корин — слишком беспечен и наивен; он, хотя и называет свою племянницу «дочерью», не обзавелся детьми. И отец на этом пути действительно возвышается до почти мифологического создания: «По голосу отца я хорошо слышал, что он не замечает не мглы, ни ряби, ни леса» [185; 334]; «Отец наклонялся ко мне и грел своими руками, грудью, шеей, дыханием. От него пахло такой душистой беломориной, его покоем, его речью» [185; 335] (заметим, что даже речь отца обретает запах); «Стежка уползала из-под ног, как живая. Отец бы накрутил ее хвост на руку, если б знал. Никуда бы она не делась тогда» [185; 342-343].

Понимая, что вместе с ребенком ночью двигаться дальше нельзя, отец оставляет сына у лесного отшельника. Уходит отец так же, как в рассказе «Февраль»: «Он не взмахнул мне рукой, не кивнул, а просто, глубоко склонившись перед дверями, шагнул и пропал» [185; 341]. И именно этот уход, возможность остаться наедине со своим страхом позволяет главному герою вырасти настолько, что в какой-то момент он даже меняется местами с собственным отцом — во сне он видит родителя таким же испуганным и требующим поддержки, каким является сам мальчик: «Потом отец поднял глаза и посмотрел на меня так беззащитно, что я от ужаса проснулся» [185; 342]. И то, что, невзирая на ужас перед лесом, мальчик отправляется на поиски отца, в будущем позволяет ему самому стать настоящим мужчиной и принять на свой счет детский оклик «Папа!».

Таким образом, в художественном мире Захара Прилепина огромная роль отводится образу отца как идеалу мужественности, приближенному к Божественному. Для становления мужского характера оказывается необходимым присутствие в жизни не только материнской любви и заботы, но и несколько отстраненной, хотя от этого не менее глубокой отцовской любви. Разочарование в отце способно навсегда сбить юношу с жизненного пути, и единственный способ вернуться на него — это самостоятельно взрастить в себе идеал отцовства, воспитывая собственного сына.

Все вышесказанное подтверждает, что в художественном мире Захара Прилепина Бог и отец становятся сопоставимыми фигурами. Более того, скорее даже не отец так же велик, как Бог, а Бог похож на отца. И если отец исчезает из жизни, то сразу вслед за этим персонажа настигает сомнение в величии и силе Господа.

Тема отцовства, игравшая такую значимую роль в прозе, закономерным образом появляется и в публицистике Захара Прилепина. Характерным образом между сюжетными коллизиями прозы, содержащими указание на отстраненность фигуры отца, и автобиографическими признаниями можно найти очевидные пересечения — для писателя они

программны. Например: «Когда у меня умер отец, я был очень юн и переживал, что он ни разу в жизни со мной не разговаривал, он не дал мне ни одного совета. Потом уже, много лет спустя, нарожав своих собственных детей, я понял, что это правильное поведение. Я сам со своими сыновьями догматически никогда не разговариваю: «Пойдем, сынок, я научу тебя пользоваться рубанком». Потому что только человеческий пример является образчиком идеального воспитания» [165]. Высказывание можно сравнить с репликами персонажей произведений «Патологии», «Любовь», «Лес».

При этом публицистический тон Захара Прилепина контрастирует с патетикой судеб всех «потерянных» персонажей, не способных дать ни единого ответа на поставленные судьбой вопросы: «И я понял, что можно только личным примером доказать, что с семьей ты приобретешь больше, чем потеряешь. Делайте так, и вы не будете ощущать себя в пустоте» [171]. Употребление формул «делайте так», «пример» в публицистической речи Захара Прилепина симптоматично. В эссе автора, посвященных проблемам детей и родителей, присутствуют высказывания, обладающие «фактуализирующим модусом», то есть те, которые преподносят «действительность как знание, полученное в результате логических, мыслительных операций или в результате неоднократного наблюдения, опыта» [3; 68]. Например, слова «должен», «факт», «неизбежно», «я уверен, знаю», «надо»: «Каждого ребенка мы должны воспринимать как национальное достояние» [193; 88]; «Объективный, собственно говоря, факт: до нас здесь жили миллионы многодетных семей, и все мы оттуда родом» [193; 93]; «разнородные человеческие эмоции [...] неизбежно сделают тебя мудрей, наблюдательней, зорче» [193; 93-94]; «Но я до сих пор уверен, что мы вели себя правильно» [193; 99]; «Я ж знаю, что он не набаловок» [193; 99]; «Нынешнее образование совершенно очевидным образом рассчитано на семью с одним ребенком» [193; 113]; «Во-первых, надо спросить с государства» [193; 148] (о проблеме многодетности). Приведенные цитаты и употребляемые в них формулы фактуализирующего модуса подтверждают,

что в эссеистике и интервью писатель берет на себя роль всезнающего учителя, а в художественном творчестве — лишь задает вопросы.

Проследим динамику развития одного и того же мотива в произведениях Прилепина разного жанра на материале рассказа «Ничего не будет» из романа «Грех», эссе «Десять лет без права переписки» и фельетона «Один день из жизни многодетной семьи».

В рассказе «Ничего не будет» рассказчик описывает свое бытование в семье как в месте сакральном. Метафорический ряд демонстрирует сакрализацию детей и жены: «сын у лица моего сопит, ясный, как после причастия» [188; 166], «характер небесный, глаза мои» [188; 167]; «дитя мое осиянное» [188; 168]; «к проснувшемуся Игнатке на его благовест» [188; 169]; «серафим легкомудрый» [188; 171]. Стилизация под библейское или просто старинное сказание ощущается и в синтаксисе — например, инверсии: «привечая дитя в суете его» [188; 170], «недалеко сыновья наши друг от друга ушли, понимание есть» [188; 170]; «Игнат сопит у груди молочной» [188; 170] и т. п. Через семью герой прикасается к Родине, и дальше — всему миру, он чувствует себя в гармонии со Вселенной. Интересен в рассказе мотив «дани», которую родители выплачивают своим детям: «Иначе куда ее деть, как ей распорядиться? Неужели только друг другу отдавать? Тогда кончится быстрее» [188; 170].

В эссе «Десять лет без права переписки» [190] главным персонажем становится не герой, а повествователь, достоверно описывающий свою жизнь, приводящий факты и даты. В эссе описывается история о том, как супруги Прилепины заболели в день своей 10-летней годовщины и потеряли деньги на праздник. И, что немаловажно, здесь также проступает мотив «дани», которую на этот раз нужно выплатить не только детям, но и судьбе: «Это очень правильно... Мы прожили десять лет, которые были прекрасными... [...] И десять тысяч кому-то на счастье — такая малая плата за десять лет... [...] Еще я думал про очищающий жар, про то, что в нем должно перегореть и выгореть все ненужное и случайное. [...] Плыви себе, гриппозный кораблик, мы отдали

тебе свою дань, говорю я. А дети так и не заболели. Видимо, у них не накопилось никаких долгов» [190; 27]. Таким образом, семья вновь становится выходом на онтологические ценности, оказывается неотъемлемой частью человеческой судьбы.

В фельетоне «Один день из жизни многодетной семьи» [200] семья получает кардинально иное звучание. Для начала отметим, что данное произведение стоит считать именно фельетоном, а не эссе, поскольку здесь присутствуют основные признаки жанра: наличие фигуры повествователя, установка на достоверность фактов, злободневность, сатирико-юмористические образы отрицательных персонажей, нередко — перебой в повествовании [134]. Захар Прилепин поднимает в этом тексте остросоциальные вопросы и отодвигает в сторону глубокое идейное наполнение, которое прежде вкладывал в понятие «семья». Он не описывает свою любовь к детям и жене, но сатирически высмеивает абсурдные государственные законы. Семья становится не проекцией Вселенной, а банально «ячейкой общества», против которой направлена тяжелая машина бюрократии: «Мир против нас. Такси нас не везет, страж дорог штрафует, врач поликлиники идет к больному ребенку с 10 до 18, и врача нужно ждать, не сходя с места. Школа требует справку о болезни ребенка, даже если он пропустил один день — а чтобы получить справку, нужно потом потратить половину дня на поликлинику, забросив работу и все дела. Что до государства... Государство платит нам уморительные детские пособия, а больше я ничего про него не знаю» [200].

Таким образом, одна и та же тема нередко становится для Захара Прилепина поводом для высказываний совершенно разной проблематики. В художественном творчестве семья и все с ней связанное вписывается в ценностный ряд почти наравне с Богом; в публицистике писатель затрагивает социальные злободневные проблемы, лишённые какого-либо онтологического наполнения.

В 2008 году в прессе разгорелась публичная дискуссия между банкиром Петром Авеном и Захаром Прилепиным. Примечательно, что писатель никогда не стесняется принимать участие в околосредствительных скандалах и всегда открыто отвечает своим оппонентам в СМИ и соцсетях (дискуссии вокруг «Письма товарищу Сталину», гуманитарной деятельности писателя на Донбассе и пр.). Эти дискуссии становятся поводом высказать мысль об одном и том же предмете с разных точек зрения и для разных читателей, детализировать и варьировать свою позицию.

Как пишет Нора Букс в книге «Семиотика скандала», «скандал вычленяет событие из потока повседневности и трансформирует его в самостоятельный текст. Поэтому любой скандал, участниками которого являются знаковые фигуры, может рассчитывать на автономное существование в категории художественной условности» [132; 8].

Также тексты Прилепина в адрес Авена и его сторонников становятся своего рода «диптихом» рассуждений о России и ее народе. Можно сказать, что в художественном творчестве Захар Прилепин выступает как гуманист, в то время как его публицистический облик ближе к амплу скандалиста. При этом разные образы писателя с разных сторон помогают раскрытию одних и тех же ценностей.

В дискуссии с Петром Авеном Захар Прилепин, помимо прочего, анализирует собственное отношение к героям своих произведений. В заметке «Не хотелось всерьез, но придется...» писатель подчеркивает сходство воззрений, принадлежащих ему лично и его персонажам: «Как следствие — мне приходится отвечать не только за героев моей книги, но и за себя» [167]. Прилепин пишет, что он, как и его герои, «выполнил и перевыполнил» свой гражданский долг, и упоминает об «апокалиптических» предчувствиях касательно будущего своей земли. Персонажи же прилепинских книг, по утверждению автора, ищут счастья, а не страдания. Примечательны формулировки Прилепина: «Догадываюсь, что нечто подобное испытывают герои моей книги (даже нескольких моих книг)» [167]; «для меня свет клином

не сошелся на моей правоте, и я в ней вовсе не уверен, но лишь ищу ее (о чем неоднократно, и прямо, и косвенно говорю внимательному читателю в своем романе)» [167]. Иллюзорной неуверенности своей позиции («догадываюсь», «не уверен в правоте») противостоит напористый, издевательский тон статьи в целом.

Как бы ни подчеркивал Захар Прилепин сходство своих воззрений с позицией Тишина из «Саньки», разница в глубине самоосознания автора и героя очевидна. Сравним описание Саньки: «О достижении власти он никогда не думал всерьез, власть его не интересовала, он не знал, что с ней делать» [204; 114] с самоуверенным, напористым рассуждением Прилепина о нынешнем положении дел в стране: «Было замечено, что в то время, пока я старательно напирал на статистику, сыплю цифрами про беспризорных и безработных, радею за демографию и географию, мои раздраженные собеседники начинают всякий ответ со слов: «А вот мой сосед... А вот у меня... А вот я...» [167]. Данное сравнение помогает проследить закономерность: слепое, почти детское желание художественного персонажа получить власть просто потому, что «хочется», а не для чего-то конкретного, противостоит взгляду автора, который преподносит себя как глубоко зрящего, анализирующего, радеющего за всех исследователя и преобразователя российской жизни.

Прилепин саркастически извиняется перед оппонентами за то, что говорит «тривиальные и очевидные вещи», и, замыкая круг своих основных интересов на семье и Родине, подчеркивает: «Я сделал все, чтобы это государство не имело ко мне претензий. Вырастил свой сад, вскормил свой род и буду дальше растить и дальше вскармливать» [167]. Саркастическая струя в публицистических высказываниях Прилепина призвана решить две основные задачи: «Во-первых, это интеллектуально завуалированная насмешка, способная выставить объект насмешки в невыгодном для него свете. Во-вторых, умение иронизировать повышает статус самого субъекта, тем самым, укрепляя его компетентность и значимость» [37; 59].

Самоосуществление прилепинских героев связано не только с отцовским авторитетом, но и с женщинами. Логика изгойства, постоянного пребывания вне устойчивых родовых связей работает и здесь. Среди персонажей-протагонистов писателя за редким исключением почти не встречаются женатые или семейные мужчины. Возлюбленные этих персонажей тоже не проявляют ни малейшего желания стать женами и матерями. Например, свидетельством этого является легкомысленное поведение Даши из «Патологий» или фраза Яны из «Саньки», сказанная как будто некстати: «Я не люблю детей» [204; 156]. Эти героини играют сложную роль в судьбе героев-мужчин: их трепетно любят, но они приносят страдание. Так, Даша наносит Егору, и без того травмированному в детстве, окончательную рану, после которой он решается уйти на войну. Мать ушла от его отца и бросила сына. Из детства Егор вынес страх того, что в любой момент он может оказаться ненужным, он жаждет получить сегодня ту любовь, которую ему недодали в детстве, и объектом для этого он выбирает девушку. Даша — персонаж противоречивый, и Егором она воспринимается двойственно. Любимая спасает Егора от многих его страхов, но она и губит его, создавая непереносимый кошмар.

Егор неизменно боготворит любимую. Страх за ее — один из самых сильных для героя: «Появление Даши наделило меня двойным ужасом. Еще более, чем своего, я боялся стука ее сердца. А вдруг течение ее крови уносит мою Дашу прочь, в другую сторону от меня?» [201; 17], «На работе я постоянно нервничал, пугаясь того, что она упала, ушиблась, что ее обидели, и звонил в ее квартирку каждые полчаса» [201; 28].

В истории с дневниками и бывшими любовниками исключительно противоречиво описывается поведение Даши, в сжатом виде показана странность ее поступков по отношению к Егору: с одной стороны, она дразнит любопытство мужчины, с другой — заботливо пресекает его попытки что-то выяснить: «Она не любила назойливости» [; 238]. Тем не менее, сам Егор не сомневается в том, что «она совершенно искренне не поняла, в чем дело» [201;

196]. Ее «блуд» ни в малейшей степени не отражается на восприятии Егором любимой как божества: «Милая моя, развратная, *божественная*, сладкая..!» [201; 239]. Особенного внимания заслуживает то, что, истерзанный муками ревности, герой сам прибегает к библейским цитатам, в то время как в любом другом контексте отрешивается от всего религиозного: «Разве вы не знаете, что тела ваши суть члены Христовы?» Разве ты не знаешь? [...] «Тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, которого имеете вы от Бога, и вы не свои. Ибо вы куплены дорогою ценою. Посему прославляйте Бога и в телах ваших, и в душах ваших, которые суть Божии...» [...] Она тихо улыбалась. — Разве ты веришь, Егор? — спрашивала она» [201; 237]. Для Егора женщина — посланник Небес. Таким образом, мы видим, что особенно острый внутренний надлом героя обретается именно в любовной сфере. Сама его любовь, как он говорит, — «патологическая»: «Я люблю тебя патологически. Я истерически тебя люблю... — Там, где кончается равнодушие, начинается патология, — улыбалась она. Ей нравилось, что кровоточит» [201; 135].

Однако «патология» любви Егора заключается не только в ее остроте, но и в том, что на первый план выходит не духовная ее составляющая, а физиологическая. Это имеет определяющее значение для образа героя. Его изломанное сиротством и войной сознание человека в принципе воспринимает мир изначально с телесной стороны, через нее уже выходя к возвышенным чувствам — любви, дружбе и прочему. Подлинным для него является только осязаемое, и любая ценность приобретает характер регулятива, только получая чувственную проекцию, осязаемое воплощение. Вероятно, именно поэтому, вспоминая о любимой, он так много уделяет внимания описанию ее тела.

Телесность играет в их отношениях основополагающую роль, является связующей нитью: «Трогали, пощипывали, покусывали друг друга беспрестанно, пробуждая обезьянью прапамять» [201; 111]; в описании чувств влюбленных нет долгих размышлений о глубине, более того, прямо сказано: «любящие — дикари, если судить по тому, как они радуются всем амулетам, побрякушкам и милым знакам» [201; 112]. Влюбленные здесь представлены

как «пралюди», Адам и Ева, за которыми пока не было никакой культуры, не было и телесного стыда, они просто наслаждались тем, что дано природой, хотя и помнили при этом Бога. При этом сам Егор, так подробно рассказывая о теле, почти никогда не вспоминает о душе, и даже, наткнувшись ночью на глаза Даши, которые общепринято считаются «зеркалом души», смущается и почти пугается. Тем не менее нельзя сказать, что подобная обращенность к телесности делает Егора бездушным, Дашу он любит, а не просто вожделеет, относится к ней с нежностью и восторгом.

Егор особенно болезненно воспринимает слова Монаха: «Моя жена живет со мной единой плотью и единым разумом» [201; 204]. Он, действительно, воспринимает Дашу как семью, жену, поэтому вторичное осквернение семьи как святыни ему перенести чрезвычайно тяжело. К женскому полу у него вообще особенное отношение: его уже предала мама, кроме того, он тяжело переживал в детстве «падение» своей собаки Дэзи — из-за плотского влечения, которое ему ребенку было непонятно. Егор же воспринимает сексуальные отношения как святыню, хоть и не решается признаться в этом Монаху, но ему вдвойне больно оттого, что Даша становилась когда-то в ряд «самок», не ценящих семью: «если бы ты тогда забеременела, ты бы даже не знала, чье дитя ты будешь носить!» [201; 240]. Очевидно, что в жизни Егора Даша, при всей любви героев, не может встать на место жены и матери. Именно поэтому в послесловии, помещенном в начало романа, герой оказывается вдвоем со своим приемным сыном.

Яна из «Саньки» схожа во многом схожа с Дашей. После выписки из больницы герой думает о девушке: «Она родная? Жена тебе?» [204; 201]. Показательно именно это определение — «жена», как и страна для Саши. И, как и страна с ее народом, Яна противоречива и не до конца понятна Саньке. Хотя ответа на этот вопрос Саша себе не дает, отмахивается уныло от внутреннего голоса: «Отстань» [204; 201], все же ясно, что встреча с девушкой для него — не просто мимолетный роман. Отношения их он рассматривает как

«родство — Саша чувствовал это как абсолютное и почти божественное родство» [204; 136].

Привязанности Саши к Яне, матери и Родине слиты: «Думал о маме и о Яне. Они сменялись в голове, и обеих их было жалко нестерпимо, и обе казались родными настолько, что умереть за них хотелось немедленно». Яне прощается и чужое имя «Костя» [204; 128], которым она называет Сашу во сне, и ее распушенность во имя свободы [204; 156], ее озлобленность, безжалостность и даже возможные отношения с другими мужчинами: «Может, она спит с Матвеем? — подумал Саша. Но мысль получилась странно отстраненной, бездушной. — Спит, не спит — мне все равно, просто я хочу ее видеть» [204; 152].

И между тем ни разу у Саши не мелькает и мысли о том, что можно было бы завести с Яной семью. И в то время как революционерка Яна, радеющая за судьбу Родины, признается в нелюбви к детям, Прилепин-публицист активно и убедительно доказывает необходимость поддержки многодетных семей и качественного образования подростков именно в целях возрождения России (эссе «Национальная идея? Мы уже придумали», «Путешествие на воздушном шаре в идеальной компании», «Один день из жизни многодетной семьи», «Фхшщжсргсц», «Беспризорные старцы в оранжевых куртках», «Скептик, спрячь свою губу» [193] и прочие).

В публицистике Захар Прилепин многократно подчеркивает, что женщина (как и мужчина) не может состояться, умышленно отказываясь от деторождения. Этому, в частности, посвящены эссе «Доброчастные люди», «Девочка, откуда у тебя такие большие дети?» [193]. Захар Прилепин и здесь сплетает религиозную и семейную тему: «Богородица — это та самая, что родила» [193; 132].

Однако общий корпус публицистических текстов Захара Прилепина практически лишен богоискательских мотивов, автор крайне редко касается этой темы, а в одном из эссе он позволяет себе следующее высказывание: «Вот ты — атеист» — сказала мне жена спокойно. Я не менее спокойно посмотрел

на нее и ничего не испытал [...] Бог есть, я это знаю точно, но знание мое лишено хоть какого бы то ни было трепета и чувства причастности к чему-то, что неведомо и огромно» [193; 243]. И, хотя типаж воцерковленного, искренне верующего человека не встречается в художественных произведениях автора, можно отметить, что эта фраза противостоит взгляду персонажей Прилепина на мир и отцовство. Кроме того, герои Прилепина часто обращаются к Богу в минуты сильнейшего отчаяния.

В качестве примера приведем Егора Тишина («Патологии»): персонаж регулярно заводит со своим сослуживцем по прозвищу Монах споры о религии, божественном провидении. И, хотя он неизменно оспаривает все православные сентенции товарища, надежда на всемогущество Господа не единожды вспыхивает в Егоре в моменты наивысшей опасности. В такие минуты он с неумелыми и неожиданными для самого себя молитвами обращается к Небесам: «Господи, только бы не сейчас! Ну, давай чуть-чуть попозже, милый Господи! Милый мой, хороший, давай не сейчас!» [201; 61]; просит он об отсрочке смерти, когда бежит под прицелом врагов; «Помолиться, что ли? — думаю. — Ни одной молитвы не знаю. Господи-Господи-Господи-Господи...» [201; 176] — перед сложным заданием; и, наконец, во время финальной «мясорубки», когда сослуживцы гибнут один за другим, Егор думает: «Сейчас мы отсюда выйдем, и все кончится! Господи, помилуй, Господи! Прости меня, Господи! Я больше никогда, никого, никогда!» [201; 306].

Отдельного разговора заслуживает отношение к Богу Артема Горяинова. В качестве примера приведем один из ярчайших эпизодов романа «Обитель»: массовая исповедь лагерников на Секирке. В то время как все заключенные тянутся к священникам, каются и молят их помиловать, Артем самодовольно соглашается со всеми своими грехами, почти гордится ими: «Какое богатство у меня! Весь как в репьях! Как в орденах! Да есть ли такой грех, которого не имею?» [199; 562]. Более того, в полубредовом состоянии Артем видит, как из него «высыпаются» грехи в виде многих рыб, пожравших

одна другую, и отпускать их персонаж совсем не намерен: «Артем сгребал всех их обратно: мое, мне, мое, мне, назад, куда собрались?» [199; 566]. Таким образом, Артем Горяинов встает на путь богоборчества, что подразумевает веру в Бога, но явное несогласие с законами его мира.

Богоборчество персонажей принципиально отстоит от «атеизма», в котором признается Захар Прилепин в эссе «Чудесно без чудес». Атеизм этот, конечно, особого рода: Прилепин-публицист считает, что в этом мире достаточно чудес, «восхитительных», необычных происшествий, и все это не требует ровным счетом никакого вмешательства Бога. Персонажи Прилепина, напротив, не согласны с тем, что предлагает им Господь, но при этом признают свою зависимость от него.

В этой связи также интересно оценить общий настрой прилепинских героев и Прилепина-публициста. Нетрудно заметить, что почти все протагонисты в художественной литературе показаны автором в момент душевного разлада, на пороге трагических жизненных событий: Саша Тишин участвует в страшных революционных событиях, Егор Ташевский оказывается на войне, Артем Горяинов — в лагере, персонаж «Черной обезьяны» сходит с ума и проч. Между тем, Прилепин-публицист всячески подчеркивает свой позитивный жизненный настрой, который иногда даже выглядит неправдоподобно: «У меня не бывает плохого настроения: ну, то есть, хандры [173]; «У меня никогда не бывает плохого настроения и уж тем более депрессий» [181]; «Мы были замечательно бедны» [193; 97]; «Я не жалею, я хвалюсь» [193; 113]. Оптимистическая жизненная позиция автора вступает в противоречие с драматическими конфликтами в жизни персонажей.

Прилепин-публицист — многодетный отец, убежденный семьянин; он резок в оценках, уверен в своей правоте, является своего рода «учителем жизни»; у него нежно-ироничное отношение к собственному отцовству, он обожает детей; он обладает богатой доказательной базой для своих утверждений; в его высказываниях фигурирует образ любимой жены; ему свойственен «атеизм», который проявляется в полном удовлетворении

жизнью. У героев-протагонистов его художественной прозы следующие свойства: они «сыновья своих отцов» или безотцовщины; это «потерявшиеся» в мире персонажи без жизненных ориентиров; им свойственно обожествление отца, отсутствие серьезных размышлений; образ их возлюбленных легкомысленен; это герои-богоборцы, но при этом осознающие собственное ничтожество перед Богом; они в смятении преодолевают свой тяжелый жизненный путь.

Интересно рассмотреть особо важный для творческого самосознания Захара Прилепина образ и его бытование в текстах автора — образ писателя. Это тоже фигура «авторитета», и ее оценка во многом проливает свет на то, как у Прилепина формируется авторская оценка. Рассмотрим сначала художественно-публицистические тексты.

В фельетонах и статьях Прилепина нередки прямые иронические формулировки, связанные с фигурой писателя. Интересно заметить, что писатель у Прилепина всегда оказывается тесно связан со своей страной и даже глубже — почвой, деревней: «Каждый русский писатель хоть немного деревенщик, если он — русский», «я — последний писатель деревни» [190; 430], «Надо держаться за свою землю всеми пальцами: нет ни у нас, ни у нашего языка иного пристанища» [191; 15].

Рассуждениям о писателях в публицистике Прилепина свойствен неприкрытый сарказм, который связан и с позицией оппонентов, и с авторской позицией. Писатель подчеркивает, что российские либералы, «фейсбучная интеллигенция» видят писателей нелепыми, неуклюжими, ненужными. Вероятно, именно из-за тесной связи последних с деревенской Россией, «В последние годы сложился дикий стереотип, что натуральный русский писатель — это некое полуинфернальное, в бороде и сапогах существо, окающее, гыкающее и смачно отплевывающееся при произнесении некоторых слов и отдельных фамилий» [190; 319], «При ближайшем рассмотрении великий русский писатель обязательно будет выглядеть неказисто, говорить наперекосяк и косноязычно, причем не по существу и о своем» [190; 315].

Русский писатель противостоит этим «новым россиянам», которые изо всех сил стремятся исторгнуть из общества носителя бытийных ценностей: «Выяснилось, что великий русский писатель живым не должен быть, он должен быть мертвым. Если он живой, то надо сделать так, чтобы он замолчал и не лез со своим мнением» [190; 314-315].

Поэт и писатель в художественном мире Прилепина оказывается, что очень важно, типично русским человеком. Это не пастыри народа, но часть его: «Жизнь они [Лимонов и Проханов] ведут типично русскую, расхристанную во Христе...» [182; 123]; «Достоевский говорил про амбивалентность русского человека. Емелин в этом смысле пример почти идеальный. Известно-неизвестный поэт, проживший полвека счастливо-несчастной жизни, на которую он смотрит грустно-веселыми глазами» [190; 83]. Но «типичный русский человек» для Прилепина совсем не то же самое, чем «типичный человек» вообще: «Русское кроется в чем-то таком, что больше человеческого (поэтому наша жизнь часто бесчеловечна)». Поэты оказываются такими же внесистемными, внеидеологичными, как и любой русский: «...в силу именно этих своих качеств Летов и является русским на всю тысячу процентов. Как, впрочем, и всякий иной великий русский» [190; 339]. Русский писатель двойствен и противоречив, он кумир и юродивый, пророк и изгнанник. Обывателям «жизнь приятнее всего прожить так, чтобы никто не объяснил всем своим косноязычным существом, что есть и страсть, и почва, и судьба» [190; 318]. Косноязычие здесь оказывается не только неспособностью писателя сказать, но и неспособностью читателя услышать. Оказавшись среди «плохих слушателей», «всякий русский поэт раз за разом заслуживает проклятие и гибель, оттого жизнь поэта так стремительна и коротка» [190; 156].

Перейдем к рассмотрению фигуры писателя в художественных тестах. Интересно, что, хотя многие персонажи Прилепина перенимают профессии автора (ОМОНовец, вышибала, гробовщик, грузчик...), среди них мало писателей и журналистов. Мы выделили для анализа следующие тексты:

«Ботинки, полные горячей водкой», «Какой случится день недели», «Карлсон», «Вонт вайн», «Февраль». Главный герой романа «Черная обезьяна» также журналист, написавший три политических романа и работающий над четвертым.

В рассказах «Ботинки, полные горячей водкой», «Карлсон» и «Вонт вайн» герой ведет «забубенный» образ жизни, пьет. В текстах повторяется мотив кружения, бездумного блуждания по улицам, магазинам (в том числе книжным), кафе. Персонажа неизменно сопровождают такие же беспечные, разгульные друзья.

В рассказах «Ботинки, полные горячей водкой» и «Карлсон» одним из друзей главного героя оказывается другой писатель, удивительно негативно взирующий на легкость жизни главного героя («Ты когда последний раз плакал? Ты?» [184; 150] и «Странно, что ты знаешь литературу [...] Тебе больше пристало бы... метать ножи... или копья» [188; 91]; «Людоед и лирик»). В результате оказывается, что этот, второй литератор — неудачливый, завистливый, ненастоящий. Отношения с главным героем заканчиваются ссорой, нелепостью. При этом рассказчик вовсе не кичится своими литературными успехами, более того, информация о том, что он писатель, дается как бы между делом. Литература однозначно не является единственным делом жизни героя и не отнимает у него все время (непосредственно пишущим он не показан ни разу). В «Карлсоне» и вовсе изображено своего рода презрение главного героя к своим стихам, которые давно лежат в коробке под кроватью.

Приобретает новое звучание сентенция Прилепина о «типично русском» характере писателя, его «расхристанной во Христе» жизни. Публицистическое заключение обретает жизнь в характере литературного героя. Главное, что отличает героя от окружающих его людей — удивительная легкость и радость жизни, удовлетворенность имеющимся [188; 84], беспечность, своеобразная доброта, незлопамятность и детская открытость. При этом его отнюдь нельзя назвать кротким ангелом. Прилепинскому

персонажу-писателю свойственны эксцентричные поступки (залить ботинки горячей водкой в кафе; оттереть от грязи магазинный хлеб, упавший на пол); чрезмерное пристрастие к алкоголю, отсутствие определенной цели в жизни. Слишком много «думающий» и «страдающий» приятель Алеша из «Карлсона», который мнит себя пророком, на самом деле оказывается созданием слабым и никчемным.

В рассказе «Какой случится день недели» главный герой — журналист. Ему тоже свойственны легкость («Сердце отсутствовало» [188; 11]), брожение, беспечность, но они вызваны влюбленностью, а не алкоголем. Герой живет, погруженный в свое счастье, словно в параллельном мире — например, за день не успевает даже побриться, потому что ждет свою любимую. Но, несмотря на невероятную беспечность, у главного героя есть моральные принципы: например, он считает, что нехорошо публиковать интервью, пусть даже правдивое, без разрешения респондента. При этом у него чрезвычайно несерьезное отношение к собственной профессии: зарплата для него оказывается «денежками на мороженое» [188; 42], а на интервью его с легкостью заменяет возлюбленная. Интересно толкование героем одного из важнейших понятий, связанных с его профессией, — понятия сюжета: «Сюжет? Сюжет — это когда все истекает. А у нас все течет и течет» [188; 37]. Герой считает, что в его жизни не место литературности, завершенности, он не мыслит категориями искусства и всем существом проникает в жизнь.

Каждый из персонажей этих трех рассказов проявляет интерес к жизни и людям, но не слишком любит размышлять, испытывая недоверие к завершенности литературного текста. Интересно отметить, что в романе «Патологии» Егор, познав жизнь в самых грубых ее проявлениях, вовсе теряет веру в духовность, культуру: «Как можно какие-то книги писать, когда вот так вот живого человека могут убить. Меня. Да и какой смысл их читать? Глупость. Бумага» [201; 145]. Таким образом, Захар Прилепин через персонажей, не причастных к литературному ремеслу, проводит мысль о второстепенности культуры и самоценности «живой жизни».

В рассказе «Вонт вайн» [185] представлена примерно та же ситуация, что в «Ботинках...»: герой пьет и гуляет с двумя своими друзьями, тоже писателями. Но здесь появляется существенное отличие от предшествующих рассказов: повествование ведется от третьего, а не первого лица. «Вонт вайн» рассказывает историю о том, как на книжной ярмарке герой знакомится с привлекательной девушкой, но не решается завести с ней отношения, чем толкает на неприглядный поступок. И здесь появляется симптоматичная для Прилепина фраза в отношении главного героя: «За свои слова надо было отвечать, а он не умел» [185; 315]. В этой связи чрезвычайно важно вспомнить ироничное, но программное высказывание писателя: «Русский поэт отвечает за базар» [190; 57]. Для Прилепина писатель, который не может ответить за свои слова — это не писатель, не мужчина, не герой. Он даже не имеет права быть рассказчиком собственной истории, поэтому повествование ведется от третьего лица.

Амбивалентность русского писателя, о которой мы уже говорили выше, тоже находит свое отражение через прием, к которому Захар Прилепин прибегает дважды в рассказах о литераторах. В «Феврале» главный герой — заслуженный писатель, который получил литературную премию, но об этой стороне его жизни сказано как бы между делом, в череде других жизненных событий, начиная от детской драки и заканчивая разрывом с возлюбленной. Его судьба рассказывается читателю дважды: с негативной и с позитивной стороны, сначала — через поражения, затем — через победы. Точно также во вступлении описывается судьба Леонида Леонова, которому Захар Прилепин посвятил масштабное исследование: печальный и счастливый вариант судьбы. В конце автор делает вывод: «Жизнь его была и куда печальнее, и куда счастливее».

Внимательно изучая публицистические и художественные тексты, можно заметить в них немало общих формул, которые раскрываются с разных сторон, дополняют друг друга и помогают создать более выпуклую картину ценностного мира Прилепина. Принципиальное различие кроется в

интонационных тонах, к которым прибегает Захар Прилепин для характеристики писателей в своем творчестве. В художественных произведениях литература и культура в целом затмевается более насущными для героев произведения проблемами, например, жизни и смерти («Патологии»), любовью («Какой случится день недели»), осознанием собственной мужественности («Февраль», «Карлсон»). В этом проявляется глубокая витальная составляющая художественного творчества Прилепина, где искусство творится не ради искусства, а ради жизни, и поэтому не может быть важнее нее. Делая выбор между литературой и реальностью, ее потребностями и проблемами, герой Прилепина (да и сам писатель) всегда делает выбирает последнее. В рассказах «Вонт вайн» и «Ботинки, полные горячей водкой» преподносится ироническая фигура писателя, родственная публицистике.

Подведем итог сказанному выше.

1) Публицистика и художественная проза в творчестве Захара Прилепина взаимодействуют и на содержательном, и на формальном уровне: их связывают не только идейно-тематические пересечения (темы отцовства, семьи, рода), но и схождения на стилевом (речевая экспрессия и стандарт) и субъектно-авторском уровнях (сближение инстанций автора и героя). Текст творчества мыслится писателем как принципиально единый, различия между разными типами дискурса служат дополнительной нюансировке авторской точки зрения.

2) Общей чертой художественного и публицистического дискурса у Прилепина является установка на многослойность и неоднозначность авторской позиции, требующей не только соотнесения разных субъектных уровней текста, но и учета разных режимов высказывания. Творчество Прилепина отличает стремление к провоцированию читателя. Писатель часто формулирует свои идеи в крайней форме, его занимает спор, возможность бросить вызов. Резкость и прямолинейность суждений носит декларативный характер, что ставит перед читателем задачу коррекции многих суждений.

3) Романы и рассказы писателя обладают выраженной оценочностью, и тем не менее между позицией героя, выражающего прямую оценку, и позицией автора нельзя поставить знак равенства. Проза Прилепина, в отличие от эссе с доминирующим фактуализирующим модусом высказывания, лишена программных вставок «от автора», черт манифестации. Но важно и то, что прямые оценки героев во многом скорректированы указанием на нецелостность их мировоззрения. Публицистичность прилепинского текста тем самым опосредована и логикой обрисовки характера, и логикой сюжетного развития.

4) Важно, что носителями оценочности в прозе писателя выступают герои, находящиеся вне естественного хода жизни — и в силу экстремальности обстоятельств, и в силу разрыва связей с жизнью рода. Прилепинский герой, взывая к авторитету (семейного прошлого, истории страны, сакральных ценностей), обстоятельствами самой жизни поставлен вне его власти, он адресуется к традиции, которую не может унаследовать, и потому вынужден волевым образом утверждать нормы нравственного бытия. Прилепин-публицист исходит из уже обретенной целостности и вписанности в законы бытия.

5) В прилепинском понимании черты нравственного идеала должны быть обязательно поведенчески закреплены. Нравственность связывается не с системой нормативов, а с явленными в поступке образцами. Подлинным является только осязаемое, и любая ценность приобретает характер регулятива, только получая осязаемое воплощение. Этот же принцип работает и в прилепинской публицистике, где авторитетность высказывания неизменно удостоверяется ссылкой на реальность стоящего за текстом факта, подлинностью авторского опыта.

2.2. Документальное и вымышленное в прозе Захара Прилепина: эффекты «подлинности» и рамки условности

В последние годы в современном литературном процессе особенно обострились дискуссии о прозе non-fiction, т. е. текстах «без вымысла», основанных на реальных событиях. Захара Прилепина, безусловно, тоже можно считать причастным к этому явлению, поскольку он написал две документальных книги-биографии: «Леонид Леонов. Игра его была огромна» (переиздана под названием «Леонид Леонов. Подельник эпохи») и «Непохожие поэты», изданные в серии «ЖЗЛ». Охарактеризуем контекст, в котором обсуждается сегодня проблема «документальной» литературы и обозначим основные позиции современных критиков в споре о прозе non-fiction.

Среди прочих рассуждений многие критики выделяют ставший особенно популярным прием *verbatim* (Ольга Лебедушкина в статье «Непридуманная речь» [80] особенно выделяет произведения «новой драмы», Марии Ботевой, а также Людмилы Петрушевской, Светланы Алексиевич, Николая Крыщука, Линор Горалик). Однако особенно пристальное внимание критики уделяют не способу речи (*verbatim*), а самому предмету литературы non-fiction. Так, Мария Ремизова в статье «Слишком человеческое. Некоторые размышления о литературе non-fiction» [121] отметила, что причинами популяризации non-fiction становятся недоверие к вымыслу и отсутствие времени на «вживание в текст». Категории эстетики и даже этики в литературе non-fiction как бы «выносятся за скобки», а автор превращается в «феномен, явление природы» — который, по всей видимости, не в силах сам решать, о чем ему стоит писать, а о чем — нет.

В 2003 году в журнале «Знамя» была опубликована симптоматичная дискуссия о литературе non-fiction [85]. В ней особенно любопытны высказывания Михаила Айзенберга, Марины Балиной, Игоря Клеха, Николая Работнова, Александра Чудакова.

Михаил Айзенберг среди прочего заявляет, что читатель перестает

быть соавтором произведения, и человек превращается из стиля в жанр. По мнению Айзенберга, новая литература стала слишком «книжной», она сплавляет стилизацию и симуляцию, писательство превратилось в «профессию», герой стал «ником». Именно поэтому лучшие вещи современной литературы не желают казаться романами и повестями — они оперируют фактами.

Марина Балина полагает, что своей популярностью литература non-fiction обязана политической обстановке в стране. Цитируя Мандельштама, Балина утверждает, что люди оказались выброшены «из своих биографий, как шары из бильярдных луз», из-за чего пропало доверие к тексту, который все время теперь кажется не соответствующим действительности. Официальной истории люди теперь не доверяют, и именно поэтому интерес к Story (частной жизни) главенствует над интересом к History (истории всей страны). Причем читателю интересны не знаменитости и не увлекательные события, за внешним ищется внутренний мир автора/героя. Балина упоминает, что в западном литературоведении появилось определение *faction* — «литература, базирующаяся на факте, но оставляющая за собой право его свободной интерпретации» (самый близкий пример в русской литературе — «мовистические» квазимемуары Валентина Катаева). Автор заметки указывает, что достоверность — спорное мерило. Сегодня изменилось представление о «литературе факта» и ее возможностях. Благодаря торжеству постмодернизма литература non-fiction смогла сохранить «клочковатую» природу памяти, избавиться от линейного нарратива. По мнению Балиной, в эпоху оттепели литература факта имела собой цель освободить «заблокированные зоны памяти», выговорить запрещенное. Главными причинами распространения документальности автор статьи называет ситуацию, когда все жители страны оказались в положении «эмигрантов» (развал СССР, когда больше нет потребности в фантазировании); осознание себя историческими личностями в связи с глобальными событиями; усталость от мифов и лжи прежней политической системы.

В той же дискуссии Игорь Клех в заметке «Получите причитающееся» полагает, что литературная конвенция последних двух веков исчерпала себя, и роман как ее коронный жанр тоже. «Придуманные истории» перепробовали все, что могли — способы письма, стили. По этой причине придуманные истории мутировали из области мифологии в беллетристику, которая подверглась ритуализации, стала предсказуемой и безопасной. А писатели, спасающиеся «от окостенения», по мнению Клеха, переключились на non-fiction.

Александр Чудаков утверждает, что в последние годы жанры повести, рассказа, романа потеснились мемуарами, эссе, литературно-философскими повествованиями. Автор полагает, что на то есть несколько причин. И хотя на первый взгляд *bell lettre* (художественная литература) и non-fiction («авторские наблюдения и медитации») полярны, на деле различий не так много. Дело в том, что в первоклассной литературе «вымысла» мы имеем четкий «образ автора», а в «документальной» — ощущаем авторскую же группировку «реального» материала, сродни fiction. Таким образом, non-fiction — не временное, а постоянное явление, одноприродное с художественной литературой. Чудаков соглашается с высказыванием Л. Я. Гинзбург: «чтобы текст стал литературой, элемент вымысла не обязателен — обязателен только отбор, словесная организация».

Через два года после публикации дискуссии Наталья Иванова в статье «По ту сторону вымысла» [60] выступила с рассуждением о возросшей популярности non-fiction. Критик высказывает предположение, что не жанровое чутье, а мирозерцание читателя определяет, относиться к тексту как к fiction или как к non-fiction. Наталья Иванова отмечает, что, когда о non-fiction еще не говорили, Л. Я. Гинзбург выявила перспективность «промежуточных» жанров. Критик признает, что ей близка оценка документальной прозы, сделанная в 1927 году Л. Я. Гинзбург: «Фактические отклонения... вовсе не отменяют установку на подлинность». Критик подчеркивает, что заметной тенденцией был и остается non-fiction в прозе

поэтов, появляются и поэмы non-fiction. Одной из причин актуализации прозы подобного рода Наталья Иванова видит изменение «официальных» позиций. Так, например, в эпоху «оттепели» Юрий Трифонов написал non-fiction («Отблеск костра»), потом перешел на fiction, и, только к концу жизни вернулся к «документалистике». В свою очередь, например, Михаил Эпштейн под видом non-fiction создает объемные вымышленные миры.

Наталья Иванова определяет non-fiction как самую древнюю и «самую русскую» литературную модель, и видит ее начало еще в летописях, «Слове о полку Игореве». Под эти же рамки подходят «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Дневник писателя» Достоевского, «Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына. В наше время традиция поддерживается целыми сериями книг — например, вагриусовской серией «Мой XX век», серией «Документальный роман», выпускаемой издательством «Время». Тем не менее, критик подчеркивает, что определить границы non-fiction достаточно сложно: ему одновременно могут принадлежать и стихи, и кулинарные книги. Подводя итог, Наталья Иванова отмечает, что non-fiction — «это самая настоящая изящная (и даже порой изощренная) словесность, но без вымысла. Где персонажи — не выдуманные, а реально существовавшие (или существующие) лица, чаще всего преображенные». Важным замечанием является взгляд на авторскую точку зрения в таких текстах, которая, по мнению Натальи Ивановой, может свободно перемещаться, как и в литературе вымысла, но автор все равно остается всегда равен себе-реальному.

В 2006 году в журнале «Знамя» была опубликована еще одна дискуссия под общим названием «Для чего литературе воображение?» [46]. В ее рамках Елена Долгопят высказывает интересную мысль о том, что литература вымышленная — «это исследование "неиспользованных" жизнью возможностей реальности», литература документальная — «подтверждение существования реальности и нас как ее составной части», но при этом оба мира — плоды нашего воображения.

Павел Крусанов упоминает, что многочисленные предсказания

грядущего триумфа литературы факта и забвения (смерти) литературы вымысла (Шкловский, Розанов) вытекают из установки реализма слиться с жизнью, а не метафорически осмыслить ее. Валерий Попов полагает, что воображение — это лучшее, что есть в литературе, но их связь разорвалась. Живая жизнь удивительнее выдумки, поэтому читателю сейчас лучше живется с документальной литературой. Семен Файбисович отмечает, что для нон-фикшн собственно «жизнь в ее как формальных, так и содержательных параметрах все большим количеством авторов ощущается не как материал для творчества, а как готовое творение». В постскриптуме к дискуссии Наталья Иванова высказалась о том, что «наблюдаемая сегодня у читателей потеря внимания и любви к вымыслу — одно из свидетельств утраты доверия к цветущей сложности (и неожиданности, непредсказуемости) бытия».

Данные тенденции развития современной литературы обуславливают живой интерес современных романистов к биографической и автобиографической литературе. В статье «Литературная биография: документ и способы его включения в текст» А. В. Подчиненов и Т. А. Снигирева рассматривают, как именно менялись жанры книг, выходящих в серии «ЖЗЛ» на протяжении ее существования. Они выделяют следующие жанровые модификации: «жизнеописание», «жизнь и творчество», «литературоведческая монография, выходящая под видом литературной биографии», «литературоведческий роман», «биографический литературный роман». Книга Захара Прилепина, посвященная Леониду Леонову, относится авторами статьи к литературоведческому роману: «По своей смысловосодержательной жанровой направленности литературоведческий роман приближается к роману "психологической дешифровки" (В.Ходасевич) или "роману-реконструкции" (Ю. Лотман), в которых основной задачей становится исследование "биографии души". Именно в сфере целеполагания сосредоточено то новое, что несет в себе жанр литературоведческого романа. В нем активно задействованы как литературоведческие аналитические приемы, так и романские сюжетно-композиционные ходы» [106]. Книгу

Прилепина «Непохожие поэты», вышедшую в серии «ЖЗЛ» после публикации данной статьи, также можно отнести к литературоведческому роману. Исследователи отмечают, что в данном типе биографии особую роль играют фотографии, дополненные словами, в результате чего получается «креолизованный текст, в котором вербальный и визуальный коды дополняют друг друга» [106].

Соотношение вымышленного и реального, биографического и сочиненного изучается давно. В книге «Литература в поисках реальности» [30] Л. Я. Гинзбург всесторонне рассматривает проблему реального в художественной литературе. Исследователь отмечает, что данный вопрос ставился еще в античности и по-разному трактовался от эпохи к эпохе. В ходе своих рассуждений Л. Я. Гинзбург на примере натурализма приходит к выводу, что «брать прямо из жизни» может означать только «перерабатывать жизнь особым способом, отличным от других способов» [30; 30]. Литература всегда находится в поиске реальности, и особую роль в этом поиске играет биография. По мнению Гинзбург, во всех биографических конструкциях присутствует «эстетическое начало»: «Самая незаметная жизнь, осмысленная в своем единстве, может стать моделью основных человеческих коллизий и конфликтов. Случайное получает тогда мотивировку и становится выражающим» [30; 83-84]. По Гинзбург, принципиальное отличие биографического и художественного замысла — в отношении ко времени. В то время как первый — ретроспективен, второй — потенциален, он порождает свой мир.

В свою очередь, Г. О. Винокур отрицает изначальное эстетическое наполнение биографии: «Только особая модификация сознания превращает предмет действительный в предмет эстетический» [23; 21]. Мы, в свою очередь, полагаем, что эстетический потенциал таится в любой биографии, но для ее высвобождения непременно требуется рука художника — и, следуя обратной логике, биография самого художника вне его волевых усилий превращается в эстетический факт в его произведениях.

Марк Липовецкий в статье «ПМС (постмодернизм сегодня)» говорит, что в России 90-х годов переживают расцвет два типа письма, которые означают конец постмодернизма — исторические фантазии и новый автобиографизм. Последний тип довольно единообразен: произведения его фрагментарны, а «большинство авторов/героев этих сочинений либо профессиональные литературоведы [...], либо же не отделяют занятия литературой от профессиональной же рефлексии по ее поводу [...] «Мемуаристы» 1990-х анализируют свой личный опыт литературоведчески — как конгломерат влияний, «чужих слов», осколков чужих сознаний, отражений в глазах других людей. И если перед нами все-таки возникает образ «Я», то это непременно «Я» в кавычках» [84; 202].

Жанна Голенко в статье «Каждый текст — автобиография. Вопрос лишь: какая?» пишет, что «В мире усиливающегося абсурда и симулякров опора на "правдивое письмо" (Э. Хемингуэй), правду опыта конкретной жизни конкретного человека в рамках "мемуарных жанров" или "жизне-описания" неожиданно возвращается ключевой опорой» [33]. По мнению Голенко, таким образом писатели восстанавливают метафизическую традицию литературы, и автор возрождается, чтобы помочь выжить «в сложившейся атмосфере релятивизма и многоголосья великого нарратива, выродившегося, к сожалению, в общую болтовню, уже неспособную ни увлекать, ни питать — лишь оглушать» [33].

Многие исследователи указывают на значимость автобиографизма в творческой практике Захара Прилепина. С ним связан эффект подлинности, невымысленности, придающий тексту дополнительную убедительность и авторитетность. Как пишет Е. М. Ротай в своем исследовании «"Новый реализм" в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова», «Автобиографизм — одна из главных черт "нового реализма", позволяющая оппонентам говорить о стирании граней между литературно-художественным текстом и мемуарной литературой, воспоминаниями» [123; 22]. А. А. Серова, в свою очередь, также отмечает, что

существенной чертой нового реализма является «преобладание повествования от первого лица, при котором повествователем выступает автобиографический герой и доминирует точка зрения автора» [136; 20]. Д. В. Аристов отмечает, что востребованность представителями нового реализма журналистской практики становится следствием «стремления к концептуализации личного травматического опыта», которое «неразрывно связано с моментом его проживания» [5; 12]. Именно поэтому Н. С. Выговская определяет жанр «Патологий» как «документальный роман» [25; 7].

Поговорим о проблеме документальности подробнее, чтобы точнее очертить круг проблем «нового реализма», связанных с биографизмом и автобиографизмом.

Жанна Голенко, рассуждая об автобиографическом романе Фредерика Бегбедера, обращает внимание на используемый французским автором прием «амнезии» — писатель создает как бы автобиографию, но при этом постоянно подчеркивает, что детства своего совершенно не помнит [33]. Таким образом он начинает с читателем постмодернистскую игру, вынуждая постоянно гадать — настоящая ли это автобиография? «Новые реалисты» предлагают другой подход к автобиографизму. Так, Захар Прилепин отрицает, что его произведения — автобиография: «Я пишу роман, а не автобиографию» [97]. Впрочем, некоторые черты автобиографизма он все же подтверждает: «Эта книга, по большей части, автобиографичная» [159] (о «Грехе»), «половина историй снова так или иначе автобиографична» [210] (о «Восьмерке») и пр. Однажды писатель так прокомментировал образы своих героев, вначале подтвердив, что все книги в той или иной степени автобиографичны: «Мои книги — это не моя биография как таковая. Каждый образ слеплен из двух-трех людей, которых я встречал. Когда видимся с пацанами из ОМОНа, они говорят, что в героях под другими именами узнают себя. А я уточняю, этот герой — это ты, ты и ты. Собираемый образ» [179]. Тезис об автобиографичности творчества Прилепина является одним из общих мест в критике [31, 71, 62, 84, 95].

Автор успешно создает себе образ «честного человека», умело вкрапляя элементы автобиографии в свои романы и придавая художественным произведениям публицистическую остроту. Говоря о двойственности толкования автобиографических произведений, Т. Г. Кучина пишет: «автор выступает здесь под собственным именем и ведет рассказ первого лица; однако на документальной достоверности рассказываемого автор не настаивает (определяя свое произведение как роман, повесть, рассказ или поэму), оставляя читателю возможность самому выбрать стратегию толкования» [76; 4].

Общеизвестно, что в литературе особенно важна не фабула как таковая, не сами события, которые действительно могут быть реальными, но сюжет, язык, символы, образы, жанр. Очевидно, придерживаясь той же точки зрения, Жанна Голенко пишет: «Подлинность субъективного, а не истина объективного — вот вектор нынешней игры. [...] Отсюда естественные импульсы и к выстраиванию новых форм «высказывания» «путем переосмысления всего исторического богатства его жанров, сложившихся в разных культурах и традициях разных эпох», и порыв к новой теории, новой методологии их обоснования» [33]. Следствием этого является создание реалистами новых жанровых форм: Прилепин создает «роман в рассказах» «Грех», где части произведения кажутся на первый взгляд мало связанными между собой (в диссертационном исследовании «Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе» С. В. Нестерова называет данный жанр циклом-романом [98; 11]). Объединяет их имя героя — Захар, которое, кстати, не упоминается в рассказе «Сержант», да и не может в полной мере считаться автобиографической деталью, поскольку настоящее имя Прилепина — Евгений [179]. Тем не менее, в каждой части отражен тот или иной реальный факт из биографии Захара Прилепина: «Он работал грузчиком, могильщиком, вышибалой в ночном клубе, участвовал в обеих чеченских кампаниях (был командиром отделения ОМОНа)» [158]. Этим же занимается в разных рассказах герой Захар. Кроме того, реальная биография Прилепина

может даже помочь восстановить пропущенные звенья обрывочного повествования. Например, трудно разрешить загадку того, что заставляет героя бросить семью и пойти воевать контрактником. Конечно, объяснение есть и в сюжете произведения. Так, все значимые поступки в своей жизни Захар в главе «Сержант» объясняет возникновением некоторой «болезненности»: «...раз в несколько лет, он начинал чувствовать странную обнаженность, словно сбросил кожу. Тогда его было легко обидеть» [188; 229-230]. «Болезненность» трактуется следующим образом: «В сущности, понял Сержант теперь, чувство это сводилось к тому, что он больше не имеет права умирать, когда ему захочется» [188; 230]. Возможно, очередное обострение связано как раз с финалом «Ничего не будет», когда герой осознает свою смертность и свою ответственность перед семьей. А теперь он «выцарапал себе право не беречь себя и уехал» [188; 231].

Очевидно, что истоки этого ощущения «бескожести» связаны с попыткой преодолеть жизненную рутину, уйти от внешних ограничений, отчуждающих героя от него самого, ограничивающих в возможностях самопроявления. Идиллический, детский мир, который создали Захар и его жена (рассказ «Ничего не будет»), уязвим не только потому, что гармоничен, но и потому, что в нем герой не реализован полностью. Столкнувшись с близостью смерти в «Ничего не будет», Захар переосмысливает свое бытие. Несмотря на не проходящую любовь к жене и детям, мир семьи становится тесен для героя. Он вспоминает все те обиды, что получены им от мира «мужского», все приступы своей «болезненности», и в новом стихийном порыве решает посмотреть смерти в лицо. Из финала рассказа следует: смерти нет, герой ее преодолел. И, конечно, встреча со смертью — явно не автобиографическая деталь. Однако еще одним косвенным объяснением поступка героя может служить факт из биографии писателя Захара Прилепина. Так, писатель «утверждает, что пошел в Чечню ради новых приключений, денег, чтобы прокормить семью, желания пострелять из разных видов оружия и поездить на военной технике» [218]. Эта цитата становится еще одним

подтверждением вышесказанного, а также дает еще одно объяснение: возможно, мотивом прилепинского героя также служили желание посмотреть на «большой мир» вблизи, необходимость обеспечивать семью.

Кроме того, в «Грехе» встречается несколько типов повествователей. Так, в главе «Колеса» интересно соотношение позиций непосредственно действующего лица и рассказчика, близкого к автору. Действующий герой — это Захар, работающий могильщиком, каждый день напивающийся до беспробудного состояния, человек, явно потерявший ориентиры в жизни, тот, о котором говорится: «Я пил уже четвертый месяц, и делал это ежедневно» [188; 108]. Рассказчик — тот же Захар, но отнесенный в будущее. Этот, более зрелый Захар, способен судить себя, вспоминать прошлое, соотносить ситуации, прикрепленные к разным временам. О таком положении в новых автобиографических произведениях пишет и Жанна Голенко: «Сменившие исповедующегося — исповедника — Абсолютный этический авторитет автор, герой-повествователь и читатель взаимодействуют [...] через дистантный диалог сознаний автора и героя, где сознание аутогенного героя — предмет познания-диалога» [33].

Герой Прилепина одновременно реальный и вымышленный, он принадлежит и художественному, и публицистическому миру. Прилепин как бы «вталкивает» в творческую реальность свои жизненные истории, и они преобразуются в зависимости с поставленными задачами. Конечно, элементы собственной биографии служат также и для создания атмосферы достоверности, но не только. Прилепин отмечает, что, как только писатель отставляет в сторону собственную жизнь, он провоцирует разговоры о творческом кризисе («Если пишешь книгу не о себе — как вот в случае с "Черной обезьяной" — тут же раздаются крики, что у Прилепина кончился личный опыт, и он начал фантазировать» [210]). Таким образом, автобиографичность для новых реалистов — это не только прием, позволяющий добавить произведениям злободневности и правдоподобия, но требование творческого метода.

В этой связи интересно обратить внимание на статью К. А. Сундуковой «"Поэтика памяти": преодоление автобиографизма». На материале романов Марселя Пруста, Гайто Газданова, Владимира Набокова и Юрия Трифонова исследователь убедительно доказывает необходимость определения «поэтика памяти», которое предполагает преодоление фактуальности, трансформацию «реальных фактов биографии писателя в "фиктивные единицы"» [141]. По мнению А. К. Сундуковой, через передачу персонажу части биографии автор становится творческим субъектом и обретает позицию вненаходимости по отношению к своему творчеству, а воспоминания становятся инструментом преобразования реальности и, более того, фактом самого искусства. Именно поэтому ни в коем случае нельзя рассматривать героя в качестве alter ego автора. Далее исследователь определяет главные черты типичных набоковских и газдановских персонажей, отмечая их «сделанность». Эта логика кажется нам применимой и к прилепинскому творчеству: вводя в текст автобиографические детали, писатель тем не менее старается уйти от возможности его трактовки как дневникового или исповедального, и переводит «документальное» в разряд типового и общего. Именно поэтому так ощутим разрыв (в широте охвата действительности, в глубине понимания, в сложности оценок) между героями художественной прозы и авторским голосом в эссеистике Захара Прилепина.

Среди произведений Захара Прилепина особняком стоят его биографические произведения о Леониде Леонове и «непохожих поэтах» Анатолии Мариенгофе, Борисе Корнилове, Владимире Луговском. Следуя логике А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой, проследим, при помощи каких средств Захар Прилепин превратил документальные сведения о жизни и творчестве этих выдающихся людей в литературоведческий роман.

По поводу жанра «Леонида Леонова» высказался критик Павел Басинский: «Это и биография (добротная, детальная), и журналистское расследование, и апология довольно-таки спорной литературной фигуры, и острый публицистический анализ, как минимум, шести исторических эпох:

20-е, 30-е, 40-е, 50-60-е, 70-80-е и 90-е. Там, где автор не справляется с этим осмыслением (а кто с этим в одиночку справится?), он мудро дает возможность просто высказываться разным "голосам", в том числе и тем, которые ему лично неприятны» [7]. Мы же включаем в это перечисление еще и романский жанр.

Художественный подход к исследуемому материалу Захар Прилепин демонстрирует с первых страниц книги «Леонид Леонов» с подзаголовком «Игра его была огромна», который сам по себе говорит о многом: перенеся фразу Леонова, обращенную к персонажу романа «Дорога на океан», Глебу Протоклитову, в мир самого писателя, Захар Прилепин сближает эти две реальности и как бы ставит знак равенства между выдуманным героем и автором. Армин Книгге в статье «Неизвестный Горький» видит в данном заголовке «элемент детектива» [67], что тоже по-своему обыгрывает художественную составляющую произведения. «"Игра..." порой читается, как захватывающий детектив», — также отмечает критик Вера Звездова [56].

В предисловии «От автора» Захар Прилепин демонстрирует литературный подход к личности Леонова, рассказывая жизнь своего героя с двух позиций: как «печальный» и «счастливый» вариант судьбы. Эти истории предваряет метафорическое предложение «взмахнуть легкими веслами и вернуться на тот берег» [192; 8], чтобы заново переплыть реку жизни великого писателя. Этот же прием «двух судеб» одного человека Захар Прилепин применяет в своем рассказе «Февраль» (позже включенном в сборник «Семь жизней» под названием «Шер аминь») [206], что является дополнительным доказательством единого подхода писателя к произведениям fiction и non-fiction.

Сам отбор материала для «литературоведческих романов» Захара Прилепина симптоматичен. Придерживаясь хронологии и фактов, писатель включает в жизнеописания «замечательных людей» анализ их произведений, а также собственные философски-публицистические размышления о событиях и обстоятельствах внешней и внутренней жизни. Взятые из

воспоминаний, записок и дневников реальных людей детали под пером Захара Прилепина превращаются в метафоры, которые он по-своему толкует, например: «Горький слушает, щурит глаза. Улыбка его, запомнит Леонов, "испытующая, с лукавой приглядкой, бесконечно дружественная". Насчет испытующей и лукавой Леонов угадал. По поводу дружественной, тут сложнее. Нет, дружественная, конечно, но не все принимающая, не всепрощающая» [192; 173-174] — на этом эпизод обрывается, и о том, почему улыбка Горького была «не всепрощающей», читатель узнает много позже.

Применительно к прилепинским биографиям из серии «ЖЗЛ» Лев Данилкин говорит о «некотором импрессионизме» [40] стиля, вкладывая в это определение внимание к деталям, демонстрирующим «вкус жизни» («все вместе посещали траттории, ели персики и виноград» [192; 175]; «[Леонов] Чинил необыкновенную зажигалку, устраивая фитилек, точил перочинный ножик, щупал земельку под кактусом — игластым пузырем, лечившимся на табуретке у письменного стола» [192; 468]). Критик считает важным подчеркнуть, что, создавая образ писателя, Прилепин касается всех сторон жизни Леонова, будь то служба в армии, семья или любимые хобби: резьба по дереву, садоводство. Так создается многогранный образ Леонова, масштабной фигуре персонажа придается естественность, живость, что позволяет рассматривать его судьбу не просто как ряд исторических фактов, но как череду впечатлений.

Галина Юзефович формулирует схожую мысль так: «За недостатком фактографического материала в дело идут смутные полунамёки, которые Прилепин аккуратно выуживает из текстов самого Леонова и, подобно кусочкам пазла, аккуратно складывает в картину его внутреннего мира — сумрачного, эсхатологичного, глубокого и противоречивого» [150]. Это же свойство авторского видения Захара Прилепина можно отметить в его романе в рассказах «Грех», где показаны мимолетные события жизни главного героя, Захарки, незначительные на первый взгляд, но в конечном счете оказавшие огромное влияние на всю судьбу персонажа. Как писатель Захар Прилепин

пристальное внимание уделяет бытовым тонкостям, придавая им обобщающее значение: «...цвет Везувия — лиловый. И любимое ругательство у Горького было "черти лиловые", вспомним некстати» [192; 174]. Последняя реплика («вспомним некстати») отсылает к истории отношений Леонова и Горького, которые зарождались у подножья Везувия и непросто развивались в дальнейшем. Вероятно, именно эти особенности прилепинского языка и мировидения имела в виду Галина Юзефович, говоря: «автора в книге, пожалуй, не многим меньше, чем персонажа» [150].

О языке и стиле повествования Захара Прилепина в «Леониде Леонове» критики высказывают самые разные мнения. Так, Игорь Савельев считает, что писателю удалось почти полностью отказаться от себя: «Прилепин пишет хорошо, плотно, мастерски, но при этом почти не дает повода вспомнить собственную прозу. [...] Возникает даже странное чувство, что автор ломает свой собственный стиль, под кого-то подстраиваясь — с нарочито сложной фразой, словотворчеством, порой даже с некоторой выпренностью... [...] кажется, он пытается писать о Леонове — в леоновской манере» [129].

Владимир Яранцев высказывает противоположную точку зрения: «им [Прилепиным] пронизана вся книга, до впечатления полной нерастворимости автора в Леонове, несовместимости с ним. Начиная с манеры рассказа, почти сказа [...] И заканчивая темпераментами» [152]. Критик также отмечает большое количество экспрессивных «слов-прилепинок», свойственных художественной манере писателя и неожиданных для книги серии «ЖЗЛ». По мнению Владимира Яранцева, такая лексика должна понравиться современному читателю и помочь ему лучше вникнуть в круг рассматриваемых проблем.

На самом деле истина лежит посередине. Как любой автор с устоявшимся стилем, Захар Прилепин не может избежать свойственных ему образов, лексики, мотивов. Прилепин осуществляет глубокий анализ основной массы леоновских произведений, который разбит на многочисленные «филологические» главки: автор проводит культурологические параллели,

демонстрирует собственные находки и показывает себя профессионалом дела. Но это совершенно не мешает ему метафорически описывать тексты Леонова, прибегая к выразительным средствам того же ряда, что и, например, в романе в рассказах «Грех»: «Evgenia Ivanovna», по определению Прилепина, «бесконечно печальная, нежнейшая, пасторальная, словно бы написанная дождем на лобовом автомобильном стекле повесть» [192; 432]. Сравним с цитатой из «Греха»: «Так спят приговоренные к счастью, к чужой нежности, доступной, легкой на вкус» [188; 49]. Несмотря на разный смысл цитат, их лексика, общий посыл одинаковы: встречается та же «нежность», описывается легкость, прозрачность, неуловимость.

Интересно замечание Инны Ростовцевой, подчеркивающей множественное число первого лица, от которого ведется повествование. Критик видит здесь не только академическую скромность, но и пиетет ученика перед учителем: «Вероятно, в целях большей объективности, а может быть, потому, что лично не знал своего героя, Захар Прилепин отказался от первого лица повествования, предпочтя ему «мы», «нас», сохраняя тем самым дистанцию между Ним и нами» [122]. Значение этой детали особенно ярко проявляется при сравнении «литературоведческого романа» с остальным корпусом прилепинских текстов. Единственное число первого лица — излюбленная форма повествования писателя, которую он только в некоторых романах и рассказах заменяет на третье и от которого никогда не отступает в своей публицистике: эссе, фельетонах и прочем. Единственным исключением можно считать нашумевшее «Письмо товарищу Сталину», где собирательное «мы» — это сатира на «либеральную интеллигенцию». «Мы» в книгах серии «ЖЗЛ» (и в «Леониде Леонове», и в «Непохожих поэтах») — это не только и не столько сохранение дистанции между Прилепиным и Леоновым, но и, в первую очередь, попытка автора продемонстрировать свою объективность, академичность. Прилепин, таким образом, снимает со своих «литературоведческих романов» индивидуальный взгляд, убеждая читателя, что в данных текстах приведены только факты. Ставя перед собой задачу

вернуть в культурный обиход тех или иных писателей, Захар Прилепин сразу возводит их в ранг априорно ценимых (абстрактным «мы»), а не исследуемых только одним (конкретное «я»). Игорь Савельев отмечает даже некоторую гиперболизацию положительных качеств Леонова в книге Прилепина: «А самое замечательное открытие, сделанное Прилепиным, — это концепция Леонида Леонова как "сверхчеловека", что ли» [129].

Касаясь книги о Леониде Леонове, необходимо рассмотреть и цель, ради которой Захар Прилепин касается в своей работе жизни и творчества именно этого автора. Для писателя биография Леонова обладает, помимо прочего, мощным публицистическим зарядом, с ее помощью Захар Прилепин решает проблемы своего времени. Алексей Колобродов (создавший аналогичную биографию самого Прилепина), рассматривая литературоведческую составляющую биографии Леонида Леонова, пишет: «Захар предлагает концептуальный, глубокий разбор леоновских книг, но на втором плане всегда присутствует определение тайной (латентной) ориентации той или иной вещи относительно советской власти. [...] И все же биограф прав, а метод, избранный им, справедлив» [69; 336]. Владимир Яранцев отмечает определенную «бравату» Прилепина: «З. Прилепин — разрушитель не только комфортного для 90-х постмодернизма, инфицировавшего всех писателей, от В. Маканина до А. Проханова, но и стереотипов своего литературного амплуа. Потому и объяснять неожиданное, по крайней мере, для рядового читателя, обращение к Л. Леонову в размере толстой книги, незачем. Так вот захотелось, так велит ему его не привыкшее скрываться за лит. героями своеобычное "Я"» [152].

У Захара Прилепина было несколько причин для выбора главного героя своего первого исследования. Одним из сильнейших мотивов было личное уважение к фигуре Леонида Леонова, недовольство его статусом забытого, непрочитанного писателя. Кроме того, Захар Прилепин не единожды высказывался о своей любви к ностальгически романтизированному Советскому Союзу, и для него важно было продемонстрировать силу лучших

представителей литературы того времени, показать, что премировались, почитались и были любимы не только «рабы государства», но и самобытные личности, которые осмеливались вести с сильными мира сего «огромную игру». Именно эту причину выбора темы сам Захар Прилепин выделяет через «чужие уста» в статье «Новейшая история. Новый реализм», полуиронично описывая речь гипотетической учительницы с красивой брошкой на груди, через несколько десятилетий ведущей урок в школе: «Для нового реализма было характерно критическое отношение к действительности, пересмотр постмодернистских критериев восприятия социума и культуры и отчасти возврат к советскому реалистическому канону. Характерно, что Шаргунов выступил в качестве исследователя биографии Фадеева, а Прилепин — Леонова, писателей, к тому времени прочно забытых и фактически исключенных из литературного обихода. Так новые реалисты пытались осуществить возобновление литературной традиции, якобы прерванной в девяностые годы» [109].

В книге «Непохожие поэты» этот «советский» мотив отходит на второй план. В предисловии «Разные стороны света» Захар Прилепин даже отказывается от множественного числа и высказывает глубоко личное, эмоциональное отношение к своим героям: «мне довелось влюбиться в стихи этих поэтов — до какого-то терпкого, почти болезненного чувства» [197; 8]. «Непохожие поэты», несмотря на большое количество черт, роднящих с «Леонидом Леоновым», все же расходятся с ним своей интонацией. Об этом уже не раз говорили критики. Михаил Пророков утверждает: «Тон рассказа [...] простой, легкий, чуть грубоватый, оценки поведения и стихов героев — резкие, однозначные, без полутонов» [111]; схожую мысль высказывает Алексей Колобродов: «Поначалу она [интонация] раздражает: панибратская и даже, я бы сказал — застольная. [...] эту тройку поэтов Захар полагает как бы равной себе» [70]. Такой тон повествования мог бы быть свидетельством публицистического начала «Непохожих поэтов», но Леонид Юзефович справедливо отмечает интонацию писателя, полностью лишенную какого-

либо пафоса и призывов: «Удивительное дело, Прилепин, в публицистике сыплющий обвинение за обвинением, в этой книге не осуждает никого. [...] обличения уступают место вопросам, насмешки — необидной иронии, инвективы сменяются [...] мудростью историка и художника...» [151]. Дмитрий Ларионов соглашается: «Да. В публицистике — извольте занять позицию. А здесь — нарратив» [78].

Захар Прилепин откровенно симпатизирует своим персонажам, восхищается их творчеством (что не мешает ему остроумно иронизировать над содержанием «Песни о встречном»), но, действительно, не выдвигает никаких обвинений ни им, ни времени, их породившему (а после — уничтожившему). Эта симпатия к героям, отсутствие каких-либо призывов, прямых обращений к читателям позволяет «литературоведческому роману» оправдать свое название и сблизиться с художественной литературой. И не последнюю роль в этом играет живость, выразительная наполненность языка Захара Прилепина.

Помимо этого, в литературоведческом романе «Непохожие поэты» можно проследить художественный подход к биографиям реальных людей, схожий с «двумя вариантами судьбы» Леонида Леонова. Захар Прилепин в предисловии «Разные стороны света» умышленно проводит «разделительные линии» между Мариенгофом, Корниловым и Луговским, а после фантазирует о том, где герои его книги могли бы встретиться. Это отчасти напоминает коллизию рассказа «Петров» из сборника «Семь жизней», где описываются жизни различных людей, случайным образом пересекшиеся в краткие, но судьбоносные для одного из героев, Петрова, мгновения.

Большинство критиков, соглашаясь с Захаром Прилепиным, сходятся во мнении, что между Мариенгофом, Корниловым и Луговским нет ничего общего. Тем не менее, Олег Демидов в своей статье «Со дна исторического омута» приводит интересное наблюдение, берущее свое начало в «пацанском» характере прозы Прилепина: «Выделенные Прилепиным поэты [...] не успевшие повзрослеть мальчишки. [...] Захар Прилепин [...] «веселится

бунтом» и выводит своих персонажей «вечно молодыми [...]». Отсюда и такой подбор поэтов, внутренне созвучных автору» [44]. О «пацанстве» прилепинской прозы подробнее мы поговорим чуть ниже, пока же отметим справедливость замечаний критика. Герой прилепинской прозы — всегда человек мужественный, способный ответить за свои поступки, готовый воевать и глубоко переживающий «мужские поражения» (в этом смысле Луговской и его трагедия после комиссования — идеальный прилепинский сюжет). Герои либо стремятся к полной свободе от семьи (Санька, Артем Горяинов), как Корнилов и Луговской, либо, напротив, страстно влюблены в свою женщину (Захар из «Греха», Егор Ташевский), как Мариенгоф. Для прилепинского персонажа огромное значение имеет мужская дружба, он «жаден до жизни», любит само существование. И, наконец, в «Саньке» и некоторых рассказах (например, «Спички и табак, и все такое») рефреном проходит мысль бунта, революции — книга «Непохожие поэты» имеет подзаголовок «Трагедии и судьбы большевистской эпохи: Анатолий Мариенгоф. Борис Корнилов. Владимир Луговской».

Здесь важно отметить слово «трагедии». Реальная жизнь реальных людей в трактовке Захара Прилепина воспринимается как драматический сюжет. Следуя логике подзаголовка, цель автора — не только пересказать факты биографии каждого поэта по отдельности, но выделить самые напряженные события, определить роль революции в происходящем. Действительность становится поводом для рассуждений автора, затрагивающих и современную жизнь тоже. Алексей Колобродов сравнивает «Непохожих поэтов» с художественными произведениями Захара Прилепина, применяя к ним метафору из описания нового сборника автора «Семь жизней»: «Привлекательность биографических очерков Прилепина в цветущем богатстве контекстов. Это и впрямь сад расходящихся тропок: можно потянуть любой сюжет, хронотоп, имя — и выстроить нечто уже самостоятельное» [70]. В то время как поводом для высказывания Захара Прилепина становятся судьбы поэтов XX века, истинная причина их обсудить

— литературная, общественная и культурологическая ситуация сегодняшнего дня.

Подведем итоги.

1) В художественной практике Захара Прилепина важное значение имеет, наряду с декларативной установкой на «правду», подвижность отношений между текстом и внетекстовой реальностью. Отсылка к фоновым знаниям о биографии писателя служит сближению автора и героя в глазах читателя, усилению подлинности истории, убедительности оценок.

2) Вместе с тем автобиографизм художественной прозы Прилепина не имеет исповедального характера и не служит задаче личностного самораскрытия. Он создает эффект «истины субъективного», позволяет выстраивать систему оценок, относимых к разным жизненным этапам героя, тем самым обозначая и трансформацию героя во времени, и неокончателность всех обретенных им истин.

3) В этом смысле работу Прилепина можно интерпретировать в русле «преодоления автобиографизма», как практику, позволяющую, сохраняя установку на «факт», делать широкие художественные обобщения. В этом смысле прилепинский герой, при всей важности для автора его «пацанской» идентификации, не является, при всех сближениях, alter ego автора, хотя нередко высказывает близкие ему оценки.

4) «Литературоведческие романы» Прилепина, ставящие своей целью возвращение в литературный обиход недооцененных и отошедших на второй план имен, также характеризует специфический набор приемов работы. Придерживаясь хронологии и фактов, писатель включает в жизнеописание «замечательных людей» не только анализ их произведений, но и свои собственные философски-публицистические размышления. При этом в трактовке характеров реальных исторических лиц часто акцентируются черты, сближающие их с героями прилепинской прозы.

5) Определяющими свойствами прилепинской интерпретации «литературных фактов» являются внимание к характерным частностям,

призванным помочь восстановить полнокровный образ писателя, интерес к символическим деталям и сближениям. Используя документальный материал, Захар Прилепин в «литературоведческих романах» не оставляет приемов, свойственных своей художественной прозе. Публицистическими чертами текстов этого рода можно считать рассказ от первого лица, черты «журналистского расследования», «литературоведческие» вставки.

Заключение

В «нулевые» годы XX века русская литература оказалась в поиске новых путей решения назревших творческих противоречий. Постмодернизм с его попранием идеалов и традиций, отрицанием прошлого и неприятием современности уже не мог удовлетворить всех запросов времени. Реакцией на это стало появление «нового реализма», которое провозгласил С. Шаргунов в статье «Отрицание траура» и поддержали, в первую очередь, литературный критик В. Пустовая, а также А. Рудалев, Е. Ермолин, А. Ганиева и проч. Ряд авторов выступили с заявлениями о мнимости существования «нового реализма» (М. Антоничева, Ж. Голенко, Н. Рубанова, Д. Маркова). Свою точку зрения на «новый реализм» привнес один из самых ярких представителей направления, Захар Прилепин, в статье «Новейшая история. Новый реализм» («Клинический реализм в поисках идентификации»). Данное определение рассматривается нами как наиболее точное в отношении творческого метода писателя, сочетающего в себе реалистические и экспрессионистические черты.

Мы выявили основные типологические черты «клинического реализма». К ним относится картина краха традиционных ценностей. Герой помещен в экстремальную ситуацию, его мир уподоблен аду, в произведениях актуализируются мотивы бесовства, блуждания, потери смысла. Герой воспринимает мир через искаженную призму собственной патологии, эмоциональной развинченности. Воображаемое нередко сливается с реальным. Деформированное сознание главного героя характеризуется как спутанное, страдающее, бредовое, погруженное в мир навязчивых идей.

Ностальгические переживания и социальная ангажированность героев «клинического реализма» обусловлены тоской по утраченному идеалу, который, хотя и сохраняет нравственную ценность, отнесен в прошлое. Несмотря на общий враждебный характер среды, персонаж сохраняет близкое окружение, в котором может черпать духовную силу.

В связи с потерей духовных основ бытия герой «клинического реализма» ищет жизненную опору в собственном экзистенциальном опыте, что выражается в познании высокого через низкое, духовного через телесное, морального через материальное. Физиологические и нравственные аспекты человеческих отношений сливаются воедино. Только осязаемое видится подлинным.

Границы ощущений героя размыкаются, порождая многослойные образы, следствием чего является обращение к приемам монтажной организации текста и временные искажения. При этом произведения сохраняют реалистическое жизнеподобие в сюжетной мотивировке, прорисовке образов, детализации, предметной описательности.

Автобиографизм в «клиническом реализме» становится важным инструментом создания эффекта подлинности и авторитетности в произведении, но при этом он лишен исповедальности. Реальные факты служат созданию типического в произведении.

Касательно автобиографизма в творчестве Захара Прилепина стоит подчеркнуть стремление писателя создать принципиальную установку на правду факта, сблизить героя и автора в глазах читателя для создания эффекта подлинности. По аналогии с высказанным в мире художественной прозы Прилепина требованием подкреплять духовное материальным, в его публицистических произведениях этот принцип реализуется в необходимости утверждения высказанной идеи фактом авторского опыта. Реальные факты вталкиваются в художественную реальность не для личностного самораскрытия автора, а для воплощения идеи «истины субъективного»: прилепинские герои трансформируются с течением времени, и обретаемые ими истины лишены догматичности.

Благодаря такому подходу Захар Прилепин в некотором смысле преодолевает «автобиографизм ради автобиографизма», придавая реальным жизненным фактам силу художественного обобщения. Примером служит

прилепинский «пацан», которые не является alter ego автора, несмотря на ряд общих черт.

В этой связи отдельного упоминания заслуживают «литературоведческие романы» Захара Прилепина о Леониде Леонове и «непохожих поэтах» Анатолии Мариенгофе, Борисе Корнилове, Владимире Луговском. Целью данных произведений было возрождение незаслуженно отодвинутых на второй план в литературной традиции имен, к чему Прилепин шел посредством привычных ему инструментов «клинического реализма»: в документальном описании жизни писателей встречаются философски-публицистические размышления Прилепина, основанные на реальных фактах, а в характерах персонажей особо выделяются черты, свойственные «пацанам» прилепинской художественной прозы. В «литературоведческих романах» Захар Прилепин среди документального материала отбирает символические детали и метафорические сближения художественного характера. При рассказе о реальной жизненной ситуации того или иного писателя Захар Прилепин пользуется своим привычным писательским инструментарием.

«Клинический реализм» Захара Прилепина предполагает поиск онтологических основ, которые помогут преодолеть патологический хаос мира. Обнаружение ценностей связывается с обращением к прошлым национальным традициям, которые в произведениях преподносятся несколько идеализированно. Тем не менее, положительно окрашенная в художественном мире Прилепина «деревня» предполагает ряд различных аспектов ее рассмотрения, и не всегда она однозначно противопоставляется «городу». Чаще всего писатель видит путь преодоления противоречий лежащим в революционном, а не эволюционном направлении. В этой связи герой, несущий настроения бунта, принципиально важен для автора и концентрирует в себе идею перековки действительности в соответствии с идеалом.

Ценностные основы художественного мира клинического реализма лежат в кругу констант Родины, народа, рода (семьи). При этом по причине хаоса, царящего в социальной реальности, в художественном мире Захара

Прилепина отсутствуют какие-либо гаранты воспроизводства традиционных аксиологических парадигм. Автор находит недопустимой критическую переоценку прошлого, исходящую из уст «либеральной интеллигенции», и в поисках «почвы» для возвращения идеала обращается к деревне, тем не менее, адекватно воспринимая ее современное упадническое состояние.

Путь разрешения конфликтов в художественном мире Захара Прилепина четко не обозначен: герой оказывается потерян между городом и деревней, и невозможность связать эти локусы означает ценностный кризис современности. Ностальгически идеализированный мир детства, связанный с деревней, противопоставлен сегодняшнему дню, в котором деревня умирает, в первую очередь, по причине того, что ее покидает молодежь — «пацаны».

Опираясь на отнесенный в счастливое прошлое идеал деревни и деревенского детства, герой лишь собственным волевым усилием способен сохранить и воссоздать память рода, культуру страны. В этой связи особую двойственную роль обретает образ изгоя: герой-одиночка представляет собой «настоящего мужчину» («пацана»), поскольку приучается отвечать за свою жизнь без сторонней поддержки; при этом герой-бунтарь обречен на гибель по причине исключенности из семейных связей, истории рода.

Именно таким предстает перед нами типичный прилепинский персонаж. Это «русский пацан», витальный герой, который всегда в ответе за свои слова и поступки. Он воспринимает мир через телесно-чувственные аспекты, а потому чутко воспринимает социальный хаос, которому подвержен окружающий его мир. Бунт, которому он вольно или невольно посвящает жизнь, находится в логике революционного русского характера, созидającego через разрушение. Вырваться из данного круговорота жертвы и возрождения не представляется возможным в историческом контексте. Данному герою свойственны одержимость, патологичность сознания; поиски своего «утраченного рая»; отсутствие жесткой рационализации существования, глубоких философских размышлений; жизнь «по инстинктам», в которой главную роль играет реализация мужского начала; богоборчество,

сочетающееся с осознанием всемогущества Всевышнего; любовь к страстной и неверной девушке, обреченная на несчастье. Идеал нравственности для прилепинского героя оказывается заключен не в абстрактной системе императивов, а в поведенческом образце — фигуре отца. Именно отношения сына с отцом играют огромную роль в толковании характера героя.

Рубеж XX-XXI веков в очередной раз поставил вопрос о размывании границ художественности, и по этой причине на стыке литературы fiction и non-fiction родились новые жанровые формы и особая взаимосвязь текстов, принадлежащих разным дискурсам. В творчестве Захара Прилепина прослеживается стремление создать общее смысловое поле художественных и публицистических произведений, текст его творчества оказывается принципиально единым, а цель использования различных жанров коренится в стремлении детализировать и нюансировать авторскую точку зрения. Публицистика и художественная проза писателя связаны на идейно-тематическом, стилевом и субъектно-авторском уровнях.

В своих текстах Захар Прилепин нередко выступает в роли провокатора, нарочито огрубляя свои идеи и охотно вступая в дискуссии. По этой причине читатель вынужден соотносить суждения автора со способом их высказывания и приходиться к истине через многослойность и неоднозначность писательской позиции.

Позиция автора и позиция героя в творчестве Прилепина не тождественны, несмотря на явный оценочный характер художественной прозы писателя. Герои писателя не носят на себе печать образца, а в художественных текстах нет черт манифестации. В то время как в эссе Прилепина велика роль фактуализирующего модуса высказывания, проза писателя лишена категоричных программных заявлений, что продиктовано логикой создания художественных образов, характеров, идей.

В отличие от героев художественной прозы, Прилепин-публицист обладает целостностью и гармоничным существованием в системе онтологических законов.

Данный перечень принципиально важных черт «клинического реализма» Захара Прилепина позволяет говорить о данном направлении как об особом ярком явлении современной литературы, требующем дальнейшего изучения и поиска новых имен. Нам представляется важным исследование современного литературного процесса и его генезиса уже в условиях его формирования.

Список использованной литературы

Список использованных источников

1. Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя. Круглый стол / С. Ромашко, О. Вайнштейн, А. Уракова, Т. Венедиктова, О. Панова, М. Надъярных // Иностранная литература. — 2009. — №7. — С. 251-271
2. Акимова Т. А. Авторская стратегия как литературоведческая категория: методологический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (44): в 2-х ч. Ч. I. - С. 13-16.
3. Алещанова И. В. Фактуальность и фикциональность в массово-информационном дискурсе / И.В. Алещанова // Научный вестник Воронеж. гос. арх.-строит. ун-та. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. — 2007. — № 7. — С. 65-71
4. Антоничева М. О тенденциозности в литературной критике // Журнальный зал : «Континент». 2006, №128 URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/128/an25.html> (дата обращения: 28.08.2016).
5. Аристов Д. В. Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Пермь, 2013. 20 с.
6. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь /Н. Д. Арутюнова. — Москва: Сов. энцикл., 1990. — С. 136–137
7. Басинский П. Не бойтесь соображать // Российская газета URL: <https://rg.ru/2010/04/28/leonov-poln-site.html> (дата обращения 23.06.2016).
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. — Москва: Искусство, 1979. — 424 с.
9. Безруков А. Н. Интерсубъективный характер художественного дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2015. — Т. 2, № 10. — С. 23-26.

10. Беляков С. Две души Захара Прилепина // Частный Корреспондент. [19.02.2009] URL: http://www.chaskor.ru/article/dve_dushi_zahara_prilepina_3661 (дата обращения: 05.04.2014).
11. Беляков С. Дракон в лабиринте: к тупику «нового реализма» // Журнальный зал : «Урал». 2003, №10 URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/10/bel.html> (дата обращения: 15.10.2016).
12. Беляков С. Журнальная полка Сергея Белякова. Поминки по «новому реализму»? // Журнальный зал : «Урал». 2006, №11 URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2006/11/bel12.html> (дата обращения: 15.10.2016).
13. Беляков С. Новые Белинские и Гоголи на час // Журнальный зал : «Вопросы литературы». 2007, №4 URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/be13.html> (дата обращения: 15.10.2016).
14. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. — Москва: Прогресс, 1974. — 446 с.
15. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955 г. — Москва: Наука, 1990. — 224 с.
16. Бердяев Н. Судьба России. Репринтное воспроизведение издания 1918 года / Н. Бердяев. — Москва : Философское общество СССР, 1990. — 240 с.
17. Бессонова М. «Новый реализм». // Энциклопедия культурологии. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1073/Новый (дата обращения: 28.08.2014).
18. Бикмуканова С.И. Публицистический стиль и его функционирование // Science Time. — 2014. - №12. — С. 36-37.

19. Богатырева А. И. Категория греха в романе З. Прилепина «Грех» / А. И. Богатырева // Труды молодых ученых ВГУ. — Воронеж, 2011, №1—2. — С. 106-112
20. Борев Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Борев — Москва : Высш. шк., 2002. — 511 с
21. Боровикова В. А с чего быть несчастным? // Официальный сайт Захара Прилепина URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/intervyu/gudok2.html> (дата обращения 23.06.2015).
22. Бочаров С. Г. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера). Москва, 1960. С. 157—174.
23. Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. — Москва: Русские словари, 1997. — 186 с.
24. Воротникова А. Э. Ужас повседневности в романе Э. Елинек «Дети мертвых» // Материалы конференции «Гуманитарные аспекты повседневности» - 2014 URL: <http://www.vspu.ac.ru/text/povsednevnost> (дата обращения: 25.08.2016).
25. Выговская Н. С. Молодая военная проза второй половины 1990 — начала 2000-х годов: имена и тенденции: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Москва, 2009. 29 с.
26. Ганиева А. Вчера не догонишь, от завтра не уйдешь / Ганиева А. // Знамя. — 2009. — №10. — С. 179-182
27. Ганиева А. И скучно, и грустно // Журнальный зал : «Новый Мир». 2007, №3 URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/3/ga15.html (дата обращения: 15.10.2016).
28. Гафарова А.С. Художественный текст vs художественный дискурс // Международная Интернет-конференция «Диалог языков и культур:

- лингвистические и лингводидактические аспекты» URL: <http://rgf.tversu.ru/node/486> (дата обращения: 09.04.2016).
29. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. — Л.: Советский писатель, 1979. — 224 с.
30. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. — Л.: Сов. Писатель, 1987. — 400 с.
31. Гликман К. Восемь с половиной // Журнальный зал : «Новый Мир» 2012, №12. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/12/g20.html (дата обращения: 04.03.2014).
32. Гликман К. Новый, талантливый, но... Захар Прилепин // Журнальный зал : «Вопросы литературы» 2011, №2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/gl7-pr.html> (дата обращения: 04.02.2016).
33. Голенко Ж. Каждый текст — автобиография. Вопрос лишь: какая? // Журнальный зал : «Вопросы литературы» 2013, №1 URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/1/g28.html> (дата обращения: 06.03.2014).
34. Голенко Ж. Литературный симулякр // Журнальный зал : «Вопросы литературы». 2007, №4 URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/go16.html> (дата обращения: 15.10.2016).
35. Голубкова А. Введение. Экспрессионистические тенденции в современной русской поэзии // Полутона : «РЕЦ» 2010, №63 URL: <http://polutona.ru/rets/rets63.pdf> (дата обращения: 25.08.2016).
36. Горький М. О русском крестьянстве // Русская жизнь. [08.06.2007] URL: <http://rulife.ru/mode/article/68> (дата обращения: 04.03.2014).
37. Готовцева Е.С. Ирония как риторическая фигура и дискурс / Е.С. Готовцева // Научный вестник Воронеж. гос. арх.-строит. ун-та. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. — 2007. — № 1 (8). — С. 58-65.

38. Греймас А., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. — Москва: Радуга, 1983. — С. 483–550.
39. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1—4. — Москва: Русский язык, 1978 — Т. 2. И — О. 1979. 779 с.
40. Данилкин Л. «Леонов» Прилепина // Афиша [13.05.2010] URL: [http://www.afisha.ru/blogcomments/6755/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+afisha_books+\(Afisha:+Blogs+--+Books\)](http://www.afisha.ru/blogcomments/6755/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+afisha_books+(Afisha:+Blogs+--+Books)) (дата обращения 23.06.2016).
41. Данилкин Л. Санья // Афиша [05.04.2006] URL: <http://www.afisha.ru/personalpage/191552/review/151866/> (дата обращения: 10.09.2014).
42. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. Дейк. Пер. с англ. Благовещенск: Благовещ. гуманит. колледж, 2000. — 310 с.
43. Дел ез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения.— СПб.: Machina, 2011 — 176 с.
44. Демидов О. Со дна исторического омута. // Литература. [02.04.2016] URL http://litteratura.org/issue_criticism/1679-oleg-demidov-so-dna-istoricheskogo-omuta.html (дата обращения: 28.08.2014)
45. Дискуссия «Захар Прилепин — писатель, которого ждали» // Зеленая лампа. Литературный дискуссионный клуб [04.12.2008] URL: <http://www.herzenlib.ru/greenlamp/detail.php?ID=1071>. (дата обращения: 08.04.2014).
46. Для чего литературе воображение? // Журнальный зал : «Знамя». 2006, №1 URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/voo12.html> (дата обращения: 15.10.2016).
47. Дорошко О. М. Семантика и прагматика контрадикторного дискурса / Проблемы семантического описания единиц языка и речи. — Мн., 1998. Ч.2. — С. 163.
48. Дубин Б. Классика, после и вместо: О границах и формах культурного авторитета // Дубин Б. Классика, после и рядом: социологические очерки

- о литературе и культуре. Сб. статей. — Москва: Новое литературное обозрение, 2010. — 345 с.
49. Ермолин Е. На полях Большой Книги // Континент. 2006, №130 URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/ee27.html> (дата обращения: 10.09.2014).
50. Ермолин Е. Не делится на нуль. Концепции литературного процесса 2000-х годов и литературные горизонты // Журнальный зал : «Континент». 2009, №140 URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2009/140/ee22.html> (дата обращения: 15.10.2016).
51. Ермолин Е. Русский постмодернизм и его наследство // Ермолин Е. Медиумы безвременья: Литература в эпоху постмодерна, или Трансавангард. — Москва: Время, 2015. — 208 с.
52. Житенев А. «Асфоделевый суп на черном окне»: экспрессионистские черты современной лирики // Полутона : «РЕЦ» 2010, №63 URL: <http://polutona.ru/rets/rets63.pdf> (дата обращения: 25.08.2016).
53. Жолковский А. Эссе // Журнальный зал : «Иностранная литература». 2008, №12 URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2008/12/zhz10.html#_ftn5 (дата обращения: 15.10.2016).
54. Журавлева О. А. Феномен Кавказа в российской литературе и публицистике последних десятилетий: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Майкоп, 2008.
55. Захар Прилепин — «Черная обезьяна» (рецензия) // ЛитКульт. URL: <http://litcult.ru/blog/8472> (дата обращения: 29.08.2014).
56. Звездова В. Неизвестный Леонид Леонов // Официальный сайт Захара Прилепина URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/leonov/roskulturar.ru.html> (дата обращения 23.06.2016).
57. Зимина М. А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 — Барнаул, 2007. — 191 с.

58. Иванова И. П. Стилиевые характеристики публицистического дискурса // Ученые записки Тамбовского отделения РoСМУ. 2014. №2 С. 57-62.
59. Иванова Н. Литературный герой и символический капитал. — URL: <http://os.colta.ru/literature/projects/107/details/12118/?expand=yes#expand> (дата обращения: 07.10. 2012).
60. Иванова Н. По ту сторону вымысла / Иванова Н. // Знамя. — 2005. — №11. — С. 3-8
61. Иванцова Е. В. О термине «языковая личность»: истоки, проблемы, перспективы использования // Вестник Томского государственного университета. — Томск: ТГУ, 2010. — № 4 (12). — С. 24-32.
62. Калиниченко Л. А. Проблема противопоставления ценностных систем автора и героя в контексте трансформации ценностей современного российского общества (на примере романов Захара Прилепина «Санькя», «Черная обезьяна») // Альманах современной науки и образования. 2013. №12 (79). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-protivopostavleniya-tsennostnyh-sistem-avtora-i-geroya-v-kontekste-transformatsii-tsennostey-sovremennogo-rossiyskogo> (дата обращения: 23.08.2016).
63. Калыванов Е. Образ революционера потерял сатирические очертания. // "Санькя". Роман Захара Прилепина URL: <http://sankya.ru/otzivi/obraz-revoljucionera-poterjal-satiricheskie-ochertaniya.html> (дата обращения 23.10.2016).
64. Каминский П. П. Принципы исследования публицистики на современном этапе // Вестник Томского государственного университета. Филология. - 2007. Выпуск № 1 — С. 97-105.
65. Кислицын К.Н. Художественная публицистика в зеркале Бунинской премии 2009 г. // Знание. Понимание. Умение. — 2010 — №1. — С. 116.
66. Клейнер В. Литературный кетч // «Самозащита». URL: <http://www.samoz.ru/article.php?id=578> (дата обращения: 04.03.2014).

67. Книжке А. Горький и Леонов - антиподы или братья по духу? // Неизвестный Горький URL: <http://www.neizvestnyj-gorkij.de/index.php?e=56> (дата обращения 23.06.2016).
68. Кожина М.Н. Стилистика русского языка : учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. — 4-е изд., стереотип. — М. : Флинта : Наука, 2008. — 464 с.
69. Колобродов А. Ю. Захар / Алексей Колобродов. — Москва : Издательство АСТ, 2015. — 509 с. — (Захар Прилепин: публицистика)
70. Колобродов А. Ю. Три поэта и русская Революция // Свободная пресса [20.12.2015] URL: <http://svpressa.ru/culture/article/138215/> (дата обращения 23.06.2016).
71. Компас в мире книг // Омский Дом актера им. н.а.РСФСР Н.Д.Чонишвили. URL: <http://www.domaktera55.ru/biblioteka/kompas-v-mire-knig/> (дата обращения: 04.03.2014).
72. Костырко С. По кругу // Журнальный зал : «Новый мир». 2006, №10 URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/10/ko16.html (дата обращения: 28.08.2016).
73. Кочнев В. Смерть маргинального героя // Журнальный зал : «Октябрь» 2013, №8 URL: <http://magazines.russ.ru/october/2013/8/8k.html> (дата обращения: 28.08.2016).
74. Крижановский Н. Такие «пацанские» рассказы... // Литературная Россия. [25.09.2009] URL: <http://www.litrossia.ru/archive/item/3774-oldarchive> (дата обращения: 05.04.2014).
75. Кровь и почва // «Википедия» [13.08.2016] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кровь_и_почва (дата обращения: 28.08.2016).
76. Кучина Т. Г. Поэтика русской прозы конца XX—начала XXI в.: перволичные повествовательные формы: автореф. дисс. ... д. фил. наук. Ярославль, 2008. 42 с.

77. Лазари Анджей де В кругу Федора Достоевского. Почвенничество: Пер. с польск. / Анджей де Лазари; Отв. ред. В.А. Хорев. - Москва: Наука, 2004. - 207 с.
78. Ларионов Д. Новая газета в Нижнем Новгороде // [22.01.2016] URL: <http://novayagazeta-nn.ru/2016/398/mariengof-kornilov-lugovskoi-triptih.html> (дата обращения 23.06.2016).
79. Латынина А. «Вижу сплошное счастье...» // Журнальный зал : «Новый мир». 2007, №12 URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/12/la11.html (дата обращения: 28.08.2016).
80. Лебедушкина О. Непридуманная речь // Журнальный зал : «Дружба Народов». 2008, №9 URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/9/le14.html> (дата обращения: 15.10.2016).
81. Лебедушкина О. Реалисты-романтики. О старом и новом // Журнальный зал : «Дружба Народов». 2006, №11 URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/11/le13.html> (дата обращения: 15.10.2016).
82. Леонова Е. А. Немецкая литература XX века. Германия, Австрия : учеб. пособие / Е. А. Леонова. — Москва. : Флинта : Наука, 2010. — 360 с.
83. Ли Л. В. Концептуальный анализ лексики в аспекте языковой картины мира // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. 2009. №1. — С. 29-45
84. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) / М. Липовецкий // Знамя. — 2002. — №5. — С. 200-211
85. Литература non fiction: вымыслы и реальность. Дискуссия / А. Абрамов, М. Айзенберг, М. Балина, С. Гандлевский, Л. Гудков, И. Клех, О. Либкин, С. Лурье, Н. Работнов, А. Чудаков // Знамя. — 2003. — №1. — С. 190-203
86. Лукашенок И. Д. Антиутопия как социокультурный феномен начала XXI века // Ярославский педагогический вестник — 2010 — № 4 — Том I — С. 286-288.
87. Львова В. «Русский Букер»: Медсестра против Экстремиста. // Официальный сайт Захара Прилепина URL:

http://www.zaharprilepin.ru/ru/pressa/sankya/komsomolskaya_pravda.html
(дата обращения 23.10.2016).

88. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с. — С. 89
89. Маркова Д. Новый-преновый реализм, или Оять двадцать пять // Журнальный зал : «Знамя». 2006, №10 URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/6/ma12.html> (дата обращения: 15.10.2016).
90. Маркова Т. Н. Формы и способы коммуникации «писатель — читатель» в медиапространстве // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 37 (328). Филология. Искусствоведение. Вып. 86. - С. 156-158.
91. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. — Москва: Совпадение, 2007. — 327 с.
92. Местергази Е. Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века: автореф. дисс. ... д. фил. наук. Москва, 2008. 49 с.
93. Мирский Д. Реализм // Фундаментальная электронная библиотека русская литература и фольклор. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5481.htm> (дата обращения: 27.08.2014).
94. Михайлов А. В. Методы и стили литературы. — Москва: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008. — 176 с.
95. Мнение редакции. Патологии // Time Out. URL: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/366> (дата обращения: 04.03.2014).
96. Московкина Е. А. Мотив детства в романе Захара Прилепина «Санька» // Вестник ТГПУ. 2016. №3 (168). С. 145-151.
97. Мэттьюз О. Молодой российский Хемингуэй // inoСМИ.ru. [16.08.2011] URL: <http://inosmi.ru/social/20110816/173387896.html> (дата обращения: 04.03.2014).

98. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Тверь, 2012. 23 с.
99. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. — Иваново: ЛИСТОС, 2011.
100. Отзывы // Официальный сайт Захара Прилепина URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/otzyvy/> (дата обращения: 11.09.2014).
101. Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-ое, доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2002. — 463 с.
102. Печурова Е. А. Публицистические особенности повести Л. Н. Толстого «Божеское и человеческое» // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2014. №3. С. 250-258.
103. Письмо товарищу Сталину // Википедия [11.06.2016] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Письмо_товарищу_Сталину (дата обращения: 28.08.2016).
104. Платонов А. П. Сочинения. Том первый. 1918-1927. Книга вторая. Статьи / А. П. Платонов. — Москва : Российская академия наук Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 2004. — 510 с.
105. Подорога В. Биографический проект в короткой истории // Художественный журнал. 2002, №45 URL: <http://xz.gif.ru/numbers/45/podoroga/> (дата обращения: 28.07.2016).
106. Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Литературная биография: документ и способы его включения в текст // Филология и культура. Philology and Culture. 2012. № 4 (30). С. 152-155.
107. Попова И. М. Функциональные возможности библейских концептов в романе Захара Прилепина «Обитель» // Вопросы когнитивной лингвистики Тамбов: Общероссийская общественная организация "Российская ассоциация лингвистов-когнитологов". 2016. № 2 (47) С. 93-101

108. Попова И. М., Васюкова М. В. Функциональность символических зоо- образов в прозе Людмилы Улицкой и Захара Прилепина // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота. 2016. № 1(55): в 2-х ч. Ч. 1. С. 51-54.
109. Прилепин З. Новейшая история. Новый реализм // Спб Собака. [03.05.2012] URL: <http://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/11550> (дата обращения: 28.08.2014).
110. Проклов И. Н. Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX - XX-го веков : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03.- Москва, 2002.- 236 с.
111. Пророков М. Три поэта сталинского времени глазами Захара Прилепина // Коммерсант [23.12.2015] URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2884159> (дата обращения 23.06.2016).
112. Прохоров Г. С. Поэтика художественно-публицистического единства: дисс. ... д. фил. наук. Москва, 2013. 437 с.
113. Прохорова Т. Г. Формы проявления национальной идентичности в романе Захара Прилепина «Санька» // Филология и культура. Philology and Culture. 2013. № 2 (32). С. 196-199.
114. Публицистика в современном обществе : Материалы науч.- практ. семинара «Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов (трагедия публицистики в информационном обществе)» (14 ноября 2013 года, Санкт-Петербург) / отв. ред. Б. Я. Мисонжников. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций», 2014. — 227 с.
115. Пустовая В. Диптих. Воля к новому бытию // Журнальный зал : «Континент». 2005, №125 URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/pu24.html> (дата обращения: 15.10.2016).
116. Пустовая В. Новое «я» современной прозы: об очищении писательской личности // Журнальный зал : «Новый мир» 2004, №8 URL:

- http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/8/pu9.html (дата обращения: 28.08.2016).
117. Пустовая В. Пораженцы и преображенцы // Журнальный зал : «Октябрь». 2005, №5 URL: <http://magazines.russ.ru/october/2005/5/pust18.html> (дата обращения: 15.10.2016).
118. Пустовая В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель. О молодой «военной» прозе // Журнальный зал : «Новый мир». 2005, №5 URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/pu9.html (дата обращения: 28.08.2016).
119. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Том девятый. Письма 1815—1830 / Пушкин А. С. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1962. — 494 с.
120. Ремизова М. Первое лицо главного героя. Беглые заметки о современной прозе // Журнальный зал : «Континент» 2011, №150 URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/r19.html> (дата обращения: 28.08.2016).
121. Ремизова М. Слишком человеческое. Некоторые размышления о литературе non-fiction / М. Ремизова // Новый Мир. — 2000. — №12. — С. 192-198
122. Ростовцева И. Случай Леонова, или Мыслить дальше. Литературная газета. 2010, №51 (6305) URL: <http://old.lgz.ru/article/14902/> (дата обращения 23.06.2016).
123. Ротай Е. М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова: автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Краснодар, 2013. 24 с.
124. Рубанова Н. Килограммы букв в развес и в розлив / Н. Рубанова // Знамя. — 2006. — №5. — С. 186-196
125. Рудалев А. В поисках нового позитива // Журнальный зал : «Урал». 2007, №2 URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/2/ru11.html> (дата обращения: 15.10.2016).

126. Русова Н. Ю. От аллегии до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению / Н.Ю. Русова. — Москва : Флинта: Наука, 2004. — 304 с.
127. Русская литература XX века: Учебное пособие / под общ. ред. Е. Г. Мущенко, Т. А. Никоновой. — Воронеж : Изд-во ВГУ, 1999. — 800 с.
128. Рыклин М. Коммунизм как религия: Интеллектуалы и Октябрьская революция. — Москва: Новое литературное обозрение, 2009. — 136 с.
129. Савельев И. Игроки. Урал. 2010, №10 URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2010/10/sa18.html> (дата обращения 23.06.2016).
130. Санеева Н. А. Мотивный анализ публицистических произведений Захара Прилепина: курсовая работа. Санкт-Петербург, 2009. 38 с.
131. Седов К. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции / К. Седов. Москва: Лабиринт, 2004. — 320 с.
132. Семиотика скандала : сб. ст. / ред. -сост. Нора Букс. — Москва: Европа, 2008. - 584 с.
133. Сенчин Р. Новые реалисты уходят в историю. // Читальный зал : «Литературная Россия». 2014, №33-34 URL: <http://reading-hall.ru/publication.php?id=11133> (дата обращения: 15.10.2016).
134. Сергеева И. С. Жанровые традиции в рассказе Ф. М. Достоевского «Елка и свадьба» / И. С. Сергеева // Движение времени и законы жанра : XVIII Всероссийская научно-практическая конференция словесников «Лейдермановские чтения», Екатеринбург, 4 апреля 2014 года / Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т филологии, культурологии и межкультур. коммуникации, Каф. современ. рус. лит. — Екатеринбург, 2014. — С. 33-39.
135. Серио П. Как читают тексты во Франции / П. Серио // Квадратура смысла. — Москва, 1999. — С. 12–53.
136. Серова А. А. «Новый реализм» как художественное течение в русской литературе XXI века: автореф. дисс. ... канд.фил. наук. Нижний Новгород, 2015. 25 с.

137. Скрыгина М. Рецензии на книги. Захар Прилепин «Обитель» // Авторский сайт Марии Скрыгиной URL: <http://www.mary-mary.ru/retsenzii-na-knigi/148-zakhar-prilepin-obitel> (дата обращения 12.02.2015).
138. Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» - О премии «Дебют» / О. Славникова // Новый Мир. — 2002. — №9. — С. 171-181
139. Сорокина Т. Е. Художественная историософия современного русского романа: автореф. дисс. ... д. фил. наук. Краснодар, 2011. 36 с.
140. Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. СПб., 1856 (орфография современная). Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Премудрость нашего спасения — Москва: Благовест, 2010. — 640 с.
141. Сундукова К. А. «Поэтика памяти»: преодоление автобиографизма // Филология и культура. Philology and Culture. 2012. № 4 (30). С. 30-33.
142. Татаринев А. Современный роман: важные встречи с небытием // Журнальный зал : «Вопросы литературы» 2013, №6 URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/6/4t.html> (дата обращения: 28.08.2016).
143. Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика: автореф. дисс. ... д. фил. наук. Москва, 2006. 34 с.
144. Хорольский В. В. Западная литература и публицистика XX века: культурологический подход : пособие для студентов и аспирантов / В.В. Хорольский .— Воронеж : Алмаз, 2005 .— 160 с.
145. Цветова Н. С. Захар Прилепин: «ночи нет» / Opera Slavica. Slavistike rozhledy. Literarnevedny sesit. Vol. XXVI. 2016. # 1. С. 5- 15.
146. Шаргунов С. Отрицание траура / С. Шаргунов // Новый мир. — 2001. - №12. — С. 179-184.
147. Шаргунов С. Стратегически мы победили // Журнальный зал : «Континент». 2005, №125 URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/125/sh26.html> (дата обращения: 15.10.2016).

148. Энциклопедия литературных героев: Русская литература второй половины XIX века. — Москва: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997. — 768 с.
149. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков. — Москва: Советский писатель, 1988. — 416 с.
150. Юзефович Г. Захар Прилепин. Леонид Леонов. Москва: Молодая гвардия, 2010. // Официальный сайт Захара Прилепина URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/leonov/sakvojazh.html> (дата обращения 23.06.2016).
151. Юзефович Л. Пост в личном блоге [28.12.2015] URL: <https://www.facebook.com/youzef.l.a/posts/472364629619300> (дата обращения 23.06.2016).
152. Яранцев Я. Искупить грех «советскости» // Журнальный зал : «Сибирские огни». 2011, №1 URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2011/1/ia20.html> (дата обращения: 15.10.2016).
153. Яранцев Я. Прощание с «нулевыми» // Журнальный зал : «Сибирские огни». 2010, №4 URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2010/4/ia12-pr.html> (дата обращения: 15.10.2016).
154. Cambridge University Press The Edinburgh Building, Cambridge CB2 8RU, UK Caryl Emerson 2008 — 292 p.
155. Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII. С. 89-100.
156. Fry S. Russia's Open Book // Intelligent Channel [11.12.2013] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vRPDM7OTMrI> (дата обращения: 08.04.2014).
157. Stubbs M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language / M. Stubbs. Oxford: Blackwell, 1983. — 272 p.

Список анализируемых источников

158. Авченко В. Захар Прилепин: «В России слишком много людей ведет себя непотребным образом!» // Захар Прилепин: официальный сайт писателя. URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/intervyu/vladivostok.html> (дата обращения: 04.03.2014).
159. Архипова А. «Грех» жаловаться // Российская газета. [06.06.2011] URL: <http://www.rg.ru/2011/06/06/reg-privolzhje/prilepin.html> (дата обращения: 04.03.2014).
160. Ахмедова М. «По мне не будут причитать» // Русский репортер. [08.07.2013] URL: <http://www.rusrep.ru/article/2013/07/08/prilepin> (дата обращения: 04.03.2014).
161. Валяева А., Трунов В. Захар Прилепин: «Дорогие гости, не надо крутить ключи на пальцах с победительным видом» // Slo-vo.ru [17.10.2013] URL: <http://slo-vo.ru/intervyu/zahar-prilepin> (дата обращения: 08.04.2015).
162. Вести себя по-есенински. Захар Прилепин о «новом реализме» в русской литературе // Четыре пера. [21.11.2013] URL: http://4pera.ru/news/guild/vesti_sebya_po_eseninski/ (дата обращения: 29.08.2014).
163. Ворсобин В. Писатель Захар Прилепин: Сейчас Россия может диктовать свою политику // Комсомольская правда. [02.01.2014] URL: <http://www.vrn.kp.ru/daily/26179.3/3066343/> (дата обращения: 04.03.2014).
164. Горбачев А. Захар Прилепин: «Я чувствую живую радость, оттого что опять вызвал бешенство» // Афиша Daily. [09.04.2014] URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/zahar-prilepin-russkiy-chelovek-neizmenen-v-etom-zalog-ego-sushchestvovaniya/> (дата обращения: 05.04.2015).
165. Данилкин Л. Захар Прилепин: «Черная обезьяна — это не про негров» // «Афиша daily» URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/zahar-prilepin/> (дата обращения: 04.02.2016).

166. Демидов В. Захар Прилепин: «Высоцкий правильно отжил свою судьбу» // siapress.ru [30.01.2012] URL: <http://www.siapress.ru/interview/16571> (дата обращения: 11.09.2014).
167. Дискуссия в прессе: Банкир Авен против писателя Захара Прилепина // Официальный сайт писателя URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/aven-protiv-prilepina.html> (дата обращения: 04.02.2016).
168. Захар Прилепин в гостях у Дмитрия Быкова // Сити-FM. URL: <http://www.city-fm.ru/onair/archive.html?s=27574&id=423059> (дата обращения: 27.08.2014).
169. Захар Прилепин: «После гастролей я забираю всех своих детей и увожу жить в деревню» // АиФ-Прикамье. [19.11.2012] URL: <http://www.perm.aif.ru/culture/details/122762> (дата обращения: 04.03.2014).
170. Захар Прилепин: «Революция — единственный для России способ выжить» // URA.Ru. [16.05.2012] URL: <http://ura.ru/articles/1036257923> (дата обращения: 04.03.2014).
171. Захар Прилепин: «Своим детям говорю: "Доведу вас до 16 — 17 лет, а потом чтоб я вас не видел больше"» // Teleprogramma.pro URL: <http://teleprogramma.pro/stars/interview/47769/> (дата обращения: 04.02.2016).
172. Зотов И. Захар Прилепин: Империя — это форма жизни, единственно возможная для моей страны // Культпросвет [23.04.2014] URL: http://www.kultpro.ru/item_253/ (дата обращения: 09.09.2014).
173. Ишханян Р. Захар Прилепин: Быть, а не казаться // Oracle Creative URL: <http://oracle94.com/zahar-prilepin-byt-a-ne-kazatsya-2/> (дата обращения: 08.04.2016).
174. Кашкова Л. Захар Прилепин: Мои отношения с родиной давно определены // Однако. [26.05.2012] URL: <http://www.odnako.org/almanac/material/zahar-prilepin-moi-otnosheniya-s-rodinoy-davno-opredeleni/> (дата обращения: 05.04.2014).

175. Корзун С. Захар Прилепин: «Без дураков» // Эхо Москвы [04.04.2015]
URL: <http://echo.msk.ru/programs/korzun/1523714-echo/> (дата обращения: 26.07.2016).
176. Кочарова А. Захар Прилепин: русская литература — не общество гуманистов // РИА Новости [16.06.2016] URL: <http://ria.ru/interview/20160616/1448723647.html#ixzz4Cj5yfcQn> (дата обращения: 26.07.2016).
177. Лимонка в тюрьму. 2000-2011: Сборник / Редактор и автор послесловия Захар Прилепин. Составитель Алексей Волынец. — Москва: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2012. — 414 с.
178. Литературный раздел Захар Прилепин: «Будущее нации зависит от воспитания в семье» // Блог [thankyou.ru](http://blog.thankyou.ru) [31.10.2012] URL: <http://blog.thankyou.ru/zahar-prilepin-budushhee-natsii-zavisit-ot-vozpitaniya-v-seme/> (дата обращения: 11.09.2014).
179. Майорова А. Захар Прилепин: есть вещи важнее, чем остаться в живых // Телесемь URL: <http://www.telesem.ru/heroes/2012-10-23-06-44-00/7250-zahar-prilepin-est-veshhi-vazhnee-chem-ostatsya-v-zhivyx> (дата обращения: 05.03.2014).
180. Мартовицкая А. Захар Прилепин: «Для меня война — это важный мужской опыт» // Захар Прилепин: официальный сайт писателя. URL: <http://zaharprilepin.ru/ru/prensa/intervyu/kultura.html> (дата обращения: 05.04.2014).
181. Мысовских А. Человек без секретов. Захар Прилепин о Рязани, семье, работе и соцсетях // «Аргументы и Факты» URL: http://www.rzn.aif.ru/culture/person/chelovek_bez_sekretov_zahar_prilepin_o_ryazani_seme_rabote_i_socsetyah (дата обращения: 08.04.2016).
182. Прилепин З. Terra Tartarara: Это касается лично меня: [эссе] / Захар Прилепин. — Москва : АСТ : Астрель, 2009. — 221 с.

183. Прилепин З. Больше ничего не будет // Официальный сайт Захара Прилепина URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/columnistika/krupnyi-plan/bolshe-nichego-ne-budet.html> (дата обращения 23.06.2015).
184. Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы / Захар Прилепин. — Москва : АСТ : Астрель, 2009. — 224 с.
185. Прилепин З. Восьмерка. — Москва : Астрель, 2012. — 348 [4] с.
186. Прилепин З. Встреча в Кремле // Захар Прилепин: официальный сайт писателя. URL: <http://zaharprilepin.ru/ru/columnistika/bolshoi-gorod/ohrannik-prezidenta.html> (дата обращения: 05.04.2014).
187. Прилепин З. Грех и другие рассказы: Сборник. — Москва: АСТ, Астрель, 2011. — 413 с.
188. Прилепин З. Грех: роман в рассказах / Захар Прилепин. — Москва: Вагриус, 2009. — 256 с.
189. Прилепин З. Дорога в декабре: Патологии; Грех; Ботинки, полные горячей водкой; Санька, Черная обезьяна; Лес: Романы, повести, рассказы. — Москва: АСТ, 2013. — 1052 с.
190. Прилепин З. К нам едет Пересвет : отчет за нулевые : [эссе] / Захар Прилепин. — Москва : Астрель, 2012. — 444 с.
191. Прилепин З. Книгочет : пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями / Захар Прилепин. — Москва : Астрель, 2012. — 444 с.
192. Прилепин З. Леонид Леонов: «Игра его была огромна» / Захар Прилепин. — Москва: Молодая гвардия, 2010. — 569 с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. Биодро.; вып. 1227).
193. Прилепин З. Летучие бурлаки / Захар Прилепин. — Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. — 349 с.
194. Прилепин З. Милосердие — мужская работа // Свободная пресса. [15.12.2013] URL: <http://svpressa.ru/blogs/article/79153/> (дата обращения: 05.04.2014).

195. Прилепин З. Нам не в чем будет себя упрекнуть // Захар Прилепин: официальный сайт писателя. URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/columnistika/krupnyi-plan/nam-ne-v-chem-budet-sebya-upreknut.html> (дата обращения: 05.04.2014).
196. Прилепин З. Не чужая смута. Один день — один год / Захар Прилепин. — Москва : АСТ, 2015. — 666 с.
197. Прилепин З. Непохожие поэты. Трагедии и судьбы большевистской эпохи: Анатолий Мариенгоф. Борис Корнилов. Владимир Луговской / Захар Прилепин. — Москва: Молодая гвардия, 2015. — 373 с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. Биогр.; вып. 1564).
198. Прилепин З. О чем верней смолчать / З. Прилепин // Story. — Москва, 2014, №3 (67). — С. 26-27
199. Прилепин З. Обитель: Роман. — Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. — 746 с.
200. Прилепин З. Один день из жизни многодетной семьи // Свободная пресса [07.12.2013] URL: <http://svpressa.ru/society/article/78584/> (дата обращения: 03.03.2014).
201. Прилепин З. Патологии: роман. — Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. — 336 с.
202. Прилепин З. Приключения электроника Саньки // Свободная пресса [19.10.2015] URL: <http://svpressa.ru/society/article/134111/> (дата обращения 23.10.2016).
203. Прилепин З. Русский язык не приспособлен для лжи // news.21.by [08.11.2011] URL: <http://news.21.by/other-news/2011/11/08/403866.html> (дата обращения: 10.09.2014).
204. Прилепин З. Санька: Роман. — Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. — 368 с.
205. Прилепин З. Слишком много правых // Огонек. [03.02.2008] URL: <http://kommersant.ru/doc/2300223> (дата обращения: 05.04.2014).

206. Прилепин З. Февраль / З. Прилепин // Сноб. — Москва, декабрь 2013 — январь 2014, №12-01(65-66). — С. 85-91.
207. Прилепин З. Черная обезьяна : роман / Захар Прилепин. — Москва: АСТ : Астрель, 2011. — 285 с.
208. Прилепин З: Книжная полка Захара Прилепина // Interview. [25.07.2012] URL: <http://test2.interviewrussia.ru/life/knizhnaya-polka-zahara-prilepina> (дата обращения: 04.03.2014).
209. Прилепин З: Письмо товарищу Сталину // Свободная пресса. [30.07.2012] URL: <http://svpressa.ru/society/article/57411/> (дата обращения: 04.03.2014).
210. Пролетарский А. Захар Прилепин: Меня волнует собственно человек как таковой: что он, зачем он, куда он... // Artmageddon [17.04.2012] URL: <http://artmageddon.net/archives/3879> (дата обращения: 04.03.2014).
211. Пудов С. Захар Прилепин: «Я пишу тексты — вот моя политика» // АПН Нижний Новгород [23.01.2014] URL: <http://www.apn-nn.ru/552850.html> (дата обращения: 26.07.2016).
212. Сафронова Е. Захар Прилепин: «Жизнь вне столицы дает тебе определенную фору» // Рязанские ведомости. [24.01.2014] URL: <http://rv-ryazan.ru/news/24602.html> (дата обращения: 08.04.2015).
213. Славущкий А. «У нас свободы намного больше, чем принято об этом думать...» // Труд. URL: http://www.trud.ru/article/27-06-2014/1314992_u_nas_svobody_namnogo_bolshe_chem_prinjato_ob_etom_dumat.html (дата обращения: 05.04.2014).
214. Строгонова А. Встреча с Захаром Прилепиным // Голоса со всего мира [22.06.2010] URL: <http://ru.rfi.fr/kultura/20100622-vstrecha-s-zakharom-prilepinum> (дата обращения: 26.07.2016).
215. Тимофеев С. Семь жизней Захара Прилепина // Молодой коммунар. [25.03.2016] URL: <http://mk.tula.ru/articles/a/59081/> (дата обращения: 28.08.2016).
216. Учитель поставил Прилепину «Восьмерку» // Богемный Петербург. [5.05.2012] URL:

<http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/p/prilepin.htm> (дата обращения: 05.04.2014).

217. Хайруллин Ф. Прилепин: «Гришковец портит вкус» // i16.ru. [10.02.2010]

URL: <http://i16.ru/menu/culture/prilepin-grishkovec-portit-vkus> (дата обращения: 04.03.2014).

218. Чупринин К. Захар Прилепин: В ОМОН я пошел из любопытства //

Кампус. URL: <http://www.campus-online.ru/?c=article&id=40> (дата обращения: 09.12.11).

219. Шаргунов С., Прилепин З. К читателю // Свободная пресса. [01.07.2012]

URL: <http://svpressa.ru/society/article/56594/> (дата обращения: 28.08.2016).