

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

Творческий портрет Захара Прилепина

Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А.Гузь

«__» _____ 20__ г.

Выполнила студентка

Р-ЗРял 081 группы

Шнайдер Екатерина Алексеевна

Подпись _____

Научный руководитель:

К.филол.н., доцент кафедры литературы

Ковалева Марина Александровна

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. Русская литература конца XX – начала XXI века.....	8
1.1. Современный литературный процесс.....	8
1.2. Место творчества Захара Прилепина в современной литературе	16
ГЛАВА II. Творческий портрет З. Прилепина	20
2.1. З. Прилепин как современный писатель.....	20
2.1.1. <i>«Санька» З. Прилепина как роман-вызов.....</i>	20
2.1.2. <i>Проблематика книги З. Прилепина «Грех»</i>	34
2.2. Интертекстуальность публицистики З. Прилепина.....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	62
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	64

ВВЕДЕНИЕ

Особенности литературы новейшего времени начинают вырабатываться внутри еще так называемой литературы оттепели (конец 50-х – 60-е годы XX века), уходя своими корнями в сам - и тамиздат, существуя на эзоповом языке в связи с постоянно бдительным поведением цензуры. К середине 80-х русская литература подходит с высокими эстетическими возможностями, которые выражены в многообразных пробах и накоплениях, в том числе в текстах постмодернистов - "одинок" 60–70-х годов: Венедикта Ерофеева ("Москва–Петушки"), Андрея Битова ("Пушкинский дом"), Саши Соколова ("Школа для дураков", "Палисандрия") и др. Весь этот материал при выявившейся свободе публикаций в конце 80-х – начале 90-х годов совершает прорыв, обнаруживая самое прямое воздействие на развитие литературы постмодерна, в которую входят как постмодернистская литература, так и литература другого эстетического и мировоззренческого выбора: неоавангард, гипернатурализм, продолжение модернизма, постреализм и т.д. Определять сегодня реализм в качестве метастиля русской литературы конца XX – начала XXI века нам представляется дискуссионным. Ближе к установлению истинной доминанты находится постмодернизм.

Рассматривая литературную ситуацию, исследователи новейшей русской литературной эпохи М. Липовецкий [33], И. Скоропанова [51], Вяч. Курицын [30] используют принятую в мировой теории терминологию, которая продиктована сходством и даже параллельностью процессов, которые существуют как в русской, так и в мировой литературе конца XX – начала XXI века. Другие исследователи, в частности М. Эпштейн, разбирая особенности русской литературы эпохи постмодерна, предлагают новую, отдельную терминологию для России, по их мнению, более близкую российскому художественно-интеллектуальному опыту (соц-арт, метареализм, метабола, новая сентиментальность, противоирония и т.д.).

К началу XXI века литература понимает кризисность своего существования, обнаруживая неоднозначность путей развития; спор почти обесмысливается и минимизируется – литература все более объединяется в кружке, элитарном салоне или объединении. Одновременно она приобретает "массового" читателя. Распространяется борьба между каноническим и неканоническим подходом к литературе.

Литература обогащает свои возможности за счет привлечения резервов маргинальных и внелитературных явлений. Формируются полужамкнутые центры литературной жизни в виде "тусовок". Разрастается премиальная система. Общие диспуты в итоге размывания воззрений об общем литературном пространстве пропадают.

Все вышеизложенное приводит к парадоксальной трансформации традиционного положения и функционирования литературы – при значимом расширении ее эстетических возможностей сокращается ее общественное влияние. В годы перестройки русская литература обогатилась новыми именами: В. Пелевин, Л. Улицкая, О. Славникова, В.Сорокин, Т. Толстая. В конце 90-х критики заговорили о прозе А. Геласимова, С. Шаргунова, И. Кочергина, З. Прилепина. Разные имена, разные судьбы. Но есть нечто общее в стиле творчества названных авторов. Попробуем дать творческий портрет современного писателя на примере Захара Прилепина, которого многие критики считают самым талантливым писателем современности.

Захар Прилепин (Евгений Николаевич Прилепин) – писатель реалистического направления. Его книги за последнее время завоевали широкую популярность не только в России, но и за ее пределами. Судьба и творчество молодого автора приковывают внимание читателей, критиков, теле- и радиоведущих, а также людей, прямо не связанных с литературой и журналистикой.

Исследовательских работ, которые посвящены анализу творчества Захара Прилепина, пока еще крайне мало; почти все оценки его как писателя заключаются в разнообразных журналистских статьях, где его произведения

кратко или подробно анализируются с разных ракурсов. В частности, об авторе и его произведениях написано в таких популярных газетах и журналах, как «Новый мир», «Литературная Россия», «Знамя», «Завтра», «Комсомольская правда», «Афиша», «Московский Комсомолец», «Огонек», «Культура», «Литературная газета». О творчестве писателя позитивно отзываются критики: Павел Басинский, Юлия Щербинина, Дмитрий Володихин и другие.

О книгах Прилепина пишут и говорят его более опытные коллеги - современные писатели: Александр Проханов, Роман Сенчин, Дмитрий Быков. Последний является автором предисловия к роману в рассказах «Грех», где, отмечая, правда, некоторые недостатки книги, Д. Быков с твердостью говорит о нем как о профессионале своего дела. Есть также неоднозначные или даже негативные оценки творчества писателя. Например, резко отрицательно высказались о произведениях Захара Прилепина: П. Авен и М. Бойко. Если Авен в своей критике еще как-то сдерживает себя, то Бойко не скрывает своего пренебрежительного взгляда к литературным творениям Прилепина, однозначно называя их плагиатом.

Среди научных работ по творчеству писателя пока известны только дипломная работа А. А. Юферовой «Особенности поэтики прозы Захара Прилепина (романы “Патологии” и “Санька”»)» и две литературоведческие статьи О.С. Сухих [53] и Е.Г. Местергази [38]. Но и в этих работах не содержится систематизированного анализа художественного мира писателя и, в первую очередь, художественных особенностей его произведений.

Объект исследования – художественное творчество З. Прилепина.

Предмет работы – особенности романного и публицистического творчества З. Прилепина.

Цель исследования – представить творческий портрет З. Прилепина.

Задачи работы:

- 1) определить особенности литературного процесса конца XX – начала XXI века;
- 2) выявить этапы творчества З. Прилепина;

- 3) проанализировать романное творчество З. Прилепина;
- 4) рассмотреть проблемы публицистики З. Прилепина.

Методология дипломной работы опирается на следующие методы исследования:

- историко-литературный метод позволяет выявить особенности влияния эпохи на творчество писателя;
- культурологический метод помогает увидеть романы З. Прилепина в контексте общей культуры последних лет;
- биографический метод используется при характеристике основных образов произведений писателя.

Сочетание указанных методов позволяет провести изучение творчества З. Прилепина в многомерности и многообразии культурно-исторических связей.

Структура работы. Дипломная работа состоит из

- введения, в котором ставятся цели и задачи работы, определяется предмет и объект работы;
- двух глав: в первой главе рассматриваются особенности русской литературы рубежа веков, причины возникновения остросоциальных тем в творчестве современных писателей; во второй главе основная тема исследования – творчество З. Прилепина. В данной главе мы характеризуем творчество писателя в целом и делаем анализ не только его романов, но и публицистики как типичного представителя писательства конца XX – начала XXI века.

В Заключении подводятся итоги исследования, делается общий вывод о роли современной литературы в обществе и месте творчества З. Прилепина.

Список литературы насчитывает 68 источников.

ГЛАВА I. Русская литература конца XX – начала XXI века

1.1. Современный литературный процесс

Девяностые годы XX века вошли в историю русской литературы в качестве особого периода смены эстетических, идеологических, нравственных парадигм, то есть глубоко «перепаханное пространство всей культуры».

90-е гг. XX века в традиции русской истории было «обречено» стать средоточием множества динамических тенденций: итоги, противостояние культур, нарастание новых качеств, перемещающих наработанные ресурсы в следующее тысячелетие. Так было с рубежом конца XIX — начала XX века, когда «получившие мировое признание шедевры русского реализма с его вершинными фигурами «золотого века» освобождали позиции под натиском волн авангарда, модернистских исканий, целого спектра школ и направлений Серебряного века», - пишет Н.Д. Бурвикова [12, с. 98].

Картина развития искусства и литературы 1990-х годов нашего столетия не менее впечатляюща. И дело не только в обилии и разнообразии художественных тенденций, методов творчества, в эстетическом разбросе. Произошла полная смена литературного кода и, как справедливо пишет Н. Иванова, — «состоялось тотальное изменение самой литературы, роли писателя, типа читателя» [24, с. 15].

Чуткая, всегда трепетно отзывающаяся на настроение времени, русская литература являет сегодня как бы панораму раздвоенной души, в которой прошлое и настоящее сплелись причудливым образом.

Совсем иным стало само «поле» русской литературы, оно вобрало в себя острова, островки и даже материи отечественной литературы, разбросанной катастрофами по всему миру.

Кроме того, раскрывая цензурные досье и сокровенные писательские архивы, отечественная литература ощутила себя предельно обогащенной за счет запрещенной, «потаенной» и иной отринутой литературы. Сейчас

трудно себе представить, что по данному разряду числились, например, романы А. Платонова «Котлован» и «Чевенгур», антиутопия Е. Замятина «Мы», повесть Б. Пильняка «Красное дерево», роман О. Форш «Сумасшедший корабль», М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Б. Пастернака «Доктор Живаго», «Реквием» и «Поэма без героя» А. Ахматовой и многое другое.

С.И. Тимина считает, что «вместе с полученной свободой литература добровольно сложила с себя полномочия выступать в качестве рупора общественного мнения и воспитателя человеческих душ, а места положительных героев-маяков заняли бомжи, алкоголики, убийцы и представители древнейшей профессии» [52, с. 27].

Литература 1990-х годов пережила критический момент испытания непривычным феноменом свободы. Писатель Юрий Буйда поставил его в один ряд с различными видами страха, психологически присущего людям: «Это — страх перед свободой, вдруг обрушившейся на нас. Неожиданно произошло то, чего все так ждали» [52, с. 28].

Читательский интерес выдел на первое место постмодернистское творчество таких писателей, как В. Пелевин, В. Сорокин, Ю. Мамлеев, Д. Галковский, по поводу которых критика столь же неоднозначна. С одной стороны, сегодня создаются теории «опыта воскрешения» русской литературы за счет обильных инъекций постмодернизма (М. Эпштейн) [65], с другой стороны, постмодернизм объявляется задами и огородами культурного пространства конца столетия: «Двадцати-тридцатилетние писатели, контуженные советской школой, ищут Пустоты и Нирваны. Они уже не могут освободить свой мозг от долгоиграющей пластинки соцреализма с ее Чапаевыми, Матерями и Молодыми Гвардиями. Выход один. Запустить ту же пластинку в обратную сторону, чтобы текст поглотил текст и образовалась наконец в башке желанная пустота» (К. Кедров) [52, с. 29]. Отрицательно высказывался о постмодернизме как «опасном культурном явлении» А. Солженицын: «Философия постмодернизма

размонтировала современный мир до полной идеологической структурности, до мировоззренческого распада, до отсутствия любых внятных мыслей, до состояния кладбища, где нет ничего живого, но любая вещь или идея издает запах тлена» [52, с. 29].

Ирония по поводу осмеяния воспитательной символики русской литературы подкрепляется вполне обоснованной мотивацией этого процесса устами активного творца постмодернистской поэтики писателя В. Ерофеева: «Новая русская литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости. Ее скептицизм — это двойная реакция на данную русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры» [52, с. 30].

Критика отмечает, насколько существенны все вышеназванные факты воскрешения и присутствия большой литературы для работы современных авторов, которые постоянно оказываются в зоне притяжения и воздействия всевозможных художественных миров.

По мере того, как историки литературы и литературоведы пытались ввести в современную литературу некие традиционные нормы и рамки, обобщив ее как целостное явление, на них обрушились достаточно резкие напоминания о том, что необходимо соблюдать «приличную» дистанцию и подчиняться правилам и устойчивым традициям разделять полномочия в ряду дискурсов о литературе. Одна из форм подобных напоминаний выглядела так: «Текущий литературный процесс принято отдавать на откуп литературной критике как дисциплине, ориентированной по преимуществу на субъективную оценку и имеющую дело с незавершенными явлениями», - замечает С. Чупринин [61, с. 80]. От литературоведения требовалась при таком подходе научная интерпретация уже завершенных, удаленных на определенную историческую дистанцию явлений. Авторы статьи и сами отдавали себе отчет в том, что понятия «завершенность», «оценка» и т. д. достаточно аморфны и статус их не определен.

Дискуссия 2007 года на страницах журнала «Вопросы литературы», обращенная к проблеме «Современна ли современная литература?», с одной стороны, закрепляла права писателя на звание «современного», с другой — акцентируя и расшифровывая эти права, оставляла прерогативу аналитического отношения к современной литературе за критикой. Н. Иванова достаточно широко истолковывает понятие современности: «Литература, создаваемая здесь и теперь, прямо соотносящаяся с современностью (проживаемым нами, т. е. обществом, совместно с автором, временем) современна по определению. Современны и поколения, сходящиеся в едином хронотопе. Современны и писатели вне зависимости от времени, изображенного в их сочинениях: будь то исторический романист Леонид Юзефович и исторический романист Алексей Иванов или антиутописты Ольга Славникова и Владимир Сорокин» [24, с. 16].

Активизация творчества писательниц конца столетия — факт объективный и значимый. Так же как начало XX века было ознаменовано возрождением поэзии женщин, а модернизм стал освобождающей стихией для творчества русских писательниц, внесших в культуру Серебряного века свободу чувств, индивидуализм и тонкий эстетизм, так и конец века проходит в значительной степени под знаком эстетических открытий женщин-писательниц.

Объективно значимый вклад женщин-писательниц в литературу конца века стал предметом внимания не только критики, но и литературоведения. Автор статьи «Кто и как пишет историю русской женской литературы» И. Савкина замечает: «Первые попытки писать специально о русской женской литературе были отмечены чувством неопитского изумления тем, что в России были женщины-писательницы, и не две (Ахматова/Цветаева) или в лучшем случае три (Ахматова/Цветаева/Каролина Павлова), а в достаточно большом числе» [52, с. 31].

Превосходные произведения 1990-х годов, принадлежащие таким писательницам, как Т. Толстая (сб. «Река Оккервиль», «Кысь»), Л. Улицкая

(романы «Медя и ее дети», «Казус Кукоцкого»), Л. Петрушевская, М. Палей (сб. «Месторождение ветра»), М. Вишневецкая (сб. «Вышел месяц из тумана»), О. Славникова (роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), И. Полянская (роман «Прохождение тени») и ряд других, содержат в себе высокую энергию художественного творчества, обогащающего большую литературу.

Таким образом, введение в структурирование современного литературного процесса отдельной позиции «женская литература» вполне заслуживает реакции, подобной той, которую эмоционально сформулировала И. Савкина: «Но для чего нужна "физиологическая" селекция по полу автора в исследовании культурных феноменов? Не возникают ли при таком подходе особые культурные "резервации", "гетто" для женщин писательниц (слабых? отверженных? нуждающихся в снисхождении и поощрении? тех, кого нужно спасти от вымирания?)» [52, с. 31].

Подобные подходы сегодня преодолены общепризнанным художественным опытом русских писательниц современности, многие из которых имеют мировое признание и безусловное право принадлежности к мейнстриму отечественной литературы.

Жанровая пестрота и размытость границ, недостаточная эстетическая прописанность новых жанровых видов и подвидов долго не позволяли обнаружить типологические закономерности в жанровой эволюции литературы конца XX – начала XXI века. Однако вторая половина 1990-х годов уже позволила наблюдать известную общность в картине диффузии жанров прозы и поэзии, в появлении инноваций в сфере так называемой «новой драмы» [30, с. 100]. Очевидно, что крупные прозаические формы ушли с авансцены художественной прозы, оказался утраченным «кредит доверия» к авторитарному повествованию. Прежде всего это испытал на себе жанр романа. Модификации его жанровых изменений демонстрировали

процесс «свертывания», уступая место малым жанрам с их открытостью к различным видам формотворчества.

Отношения между текстом и внетекстовой реальностью в рамках современной действительности совершенно изменились. Об этом очень рано начал писать критик М. Золотонос, говоря, что «в нашей системе любой гипотетический сценарий вскоре будет подтвержден фактами. Сбывается всё» [52, с. 32]. Таким образом, пишущий антиутопию писатель движется по пути медитативного прорисовывания реальных очертаний той самой бездны, в которую устремлено человечество, человек. Среди таких писателей выделяются фигуры В. Пьецуха, А. Кабакова, Л. Петрушевской, В. Маканина, В. Рыбакова, Т. Толстой и других.

«В буйном цветении и эстетическом обновлении, - пишет Т.Н. Маркова, - литературы писатели-реалисты ищут свои пути и способы обновления поэтики» [36, с. 44]. Появились термины, которыми критика стремится пометить эти тенденции: новый реализм, трансметареализм и т. д. Под знаком «нового реализма» была проанализирована поэтика произведений Алексея Варламова, Руслана Киреева, Михаила Варфоломеева, Леонида Бородина, Бориса Екимова, двучастных рассказов Александра Солженицына. Термин «трансметареализм» используется в качестве ключа, который позволяет отпереть двери в пространство новых художественных форм, ранее не укладывавшихся в систему реалистических норм и канонов. Таких походов потребовало творчество таких писателей, как Владимир Маканин, Анатолий Ким, Юрий Буйда, Алексей Слаповский, Михаил Бутов и других. Приходится признать большую степень непроясненности, которая характерна для анализа подобных произведений с целью выявления в них доли истинного реализма и его отступлений в сферы фантастического, мистического, магического. Именно в таких случаях возникает спасительная возможность отнести подобные тексты к «другой», «иной» прозе.

Сложную картину эстетического разброса дополняет ситуация в области *русской поэзии* конца столетия. Общеизвестно, что проза

доминирует в современном литературном процессе. В течение последнего десятилетия поэзия пережила эволюцию от состояния практически полного бескнижья до положения, когда книжные полки и прилавки книжных магазинов проседают под грузом стихотворных сборников, изданных либо за авторский, либо за спонсорский счет тиражами в 300 — 500 экземпляров.

По мнению М. Павлова, «поэзия несет на себе тот же груз времени, те же черты смятенной и разбросанной эпохи, те же стремления войти в новые специфические зоны творчества. Поэзия более болезненно, чем проза, ощущает утрату читательского внимания, собственной роли быть эмоциональным возбудителем общества. Она все более тяготеет к элитарности, в том числе в выборе своих учителей и кумиров от модерна и декаданса Серебряного века до растущего от года к году и наполняемого магией личности авторитета Иосифа Бродского, трагическая биография которого почти канонизирована» [44, с. 151].

«В 1990-е годы под пером различных писателей (в том числе писателей разных поколений) возникает некое общее качество, которое можно определить как гипертекстуальность», - считает А.В. Проханов [48, с. 1]. Понятие «гипертекстуальность» отсылает к 1960-м годам, когда появился термин «гипертекст». В России гипертекстуальность позднее начинает активно прослеживаться в литературе, обретает статус языкового и образного самосознания, а в поэтике становится способом разрушения детерминированности и линейности изложения, формирующим новые отношения с реальностью.

Таким образом, современная литература овладевает новыми эстетическими возможностями, свойства эти вбираются ею из атмосферы самой эпохи. С.П. Белокурова предполагает, что «художественные тексты с гипертекстуальными свойствами, с их тенденцией к поливариантности, интерактивной текстуальностью и т. д. требуют от читателя определенных интеллектуальных усилий, в том числе ставят его перед проблемой выбора. Соучастие читателя в овладении текстом состоит в этих случаях не в

разгадывании постмодернистских кроссвордов, а в акте сотворчества» [4, с. 60]. Известно, что подобный процесс приводит читателя в глубины текста, способствует формированию так называемой языковой личности.

Сегодня уже можно говорить о большом спектре поэтики, наработанной современной литературой. Так, стратегия гиперповествования активно использует переносы сюжетных элементов текста в одновременно присутствующие в едином пространстве различные временные и географические позиции (романы «До и во время», «След в след», «Старая девочка», «Воскрешение Лазаря» В. Шарова, «Борис и Глеб» Ю. Буйды и др.). Сложная и разветвленная картина смыслов представлена в современной прозе в виде циклов («Реквием», «По дороге бога Эроса» Л. Петрушевской). Здесь нелинейность сращения элементов цикла достигается за счет ассоциативной последовательности/непоследовательности, вместо линейно-логической системы. Л. Петрушевская создает новаторский жанр, до этого не известный в русской литературе. Она пишет продолжающееся уже в течение ряда лет огромное «полотно» текстов — малых циклов в рамках заданной концепции: «Где я была: рассказы из иной реальности», «Черное пальто: рассказы из иной реальности», «Завещание старого монаха: рассказы из иной реальности» и др., а в другом едином цикле «Измененное время» объединяет (т. е. циклизует) пьесы и рассказы.

Сближаясь с поэтикой русского авангарда начала XX века, литература и искусство современной электронной эпохи подхватили традицию использования в тексте многообразных нетекстовых приемов визуальной, звуковой, живописной, шрифтовой, графической техники, придав им современные черты. Шрифтовые акценты, выделение курсивом или иным шрифтом, использование отточий, кавычек, символика заглавных букв, — все это стало неотъемлемым стилевым орнаментом, служащим усилителем энергетики смыслов и в соответствии с гипертекстуальной заданностью задачам нелинейного расширения и углубления смыслов на уплотненной площади текста. Так, например, в романе М. Палей «LongDistance, или

Славянский акцент», начиная с дискретности заглавия романа, проблема несовпадения, «невстречи» героев с их разными мирами и ментальностями получает своеобразное художественное решение: диалоги в тексте выполнены чередованием латиницы и кириллицы.

Таким образом, в ситуации конца XX века и новой эпохи смены веков творческая личность оказывается поставленной в эпицентр литературного движения. Она наделена правом собственной самореализации, возможностью в той или иной степени воздействовать на ход литературного развития и, не принося присяги верности какому-либо направлению, группе, школе и т. п., ценой собственных творческих усилий реализовать то, что принято называть вкладом в литературу. Крупные писательские индивидуальности играют сегодня роль своеобразных энергетических центров, от которых осуществляется отсчет эволюционных маршрутов.

Таким сложным и казалось бы не поддающимся систематизации предстает перед нами пространство литературного процесса конца XX – начала XXI веков, лишенное четких разделений и ориентиров, утратившее понятие об иерархии и репутациях, как бы бросающее вызов новой реальности. Здесь смешались тексты подлинные с гипертекстами, образуя своего рода гиперпотоки, где культурная галактика Интернета вместе с литературным процессом ежечасно творит виртуальную действительность.

Одним из наиболее ярких представителей современной русской литературы, на наш взгляд, является Захар Прилепин, который представляет абсолютно новый тип писателя – общественного деятеля. Следующий параграф мы посвятим общей характеристике жизни и творчества З. Прилепина.

1.2. Место творчества Захара Прилепина в современной литературе

Как было уже сказано в предыдущем параграфе, современная литература еще не совсем определилась с приоритетами: кто из наших пишущих современников наиболее талантлив, интересен. В опросах самого разного

уровня чаще всего звучит имя Захара Прилепина, его выделяют и читатели, и критики. Например, критик Владимир Бондаренко так оценивает его творчество: «Чеченская война родила своего прозаика спустя пять лет после его возвращения из солдатских окопов. Страшный роман «Патологии» Захара Прилепина. Я бы его, не задумываясь, поставил в один ряд с ранней фронтовой прозой Юрия Бондарева и Василя Быкова, Константина Воробьёва и Виктора Астафьева. С этим романом Захар Прилепин сразу вошёл в лидеры своего поколения. На голову опередив всех своих сотоварищей, уже годами публикующихся в толстых журналах» [4, с. 88].

Захар Прилепин лауреат многих премий: 2005- премия БРФ «Вдохнуть Париж» 2007; премия «Ясная Поляна» -2008; премия «Национальный бестселлер»- 2011; писатель года по версии журнала "GQ" и др. напомним далее основные факты его биографии.

Евгений Прилепин родился 7 июля 1975 года в селе Ильинка Скопинского района Рязанской области в семье учителя и медсестры. Трудовую деятельность начал в 16 лет. Закончил филологический факультет Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского и Школу публичной политики. Работал разнорабочим, охранником, служил командиром отделения в ОМОНе, принимал участие в боевых действиях в Чечне в 1996 и 1999 годах.

В 1999 году, ввиду финансовых затруднений, оставляет службу в ОМОНе и устраивается на работу журналистом в нижегородскую газету «Дело». Публикуется под многими псевдонимами, самый известный из которых «Евгений Лавлинский». В 2000 году становится главным редактором газеты. Параллельно начинает работу над своим первым романом «Патологии», о замысле которого Прилепин пишет так: «Газета, правда, была жёлтая, страшная, местами даже черносотенная, хотя и входила в холдинг Сергея Кириенко. И я понял, что трачу жизнь ни на что, — и стал писать роман. Сначала это был роман про любовь, но постепенно (я работал года три-четыре) он превратился в роман про Чечню как про самый сильный мой жиз-

ненный опыт — как говорится, у нас что ни делай, а выходит автомат Калашникова» [68, с. 11].

Первые произведения были опубликованы в 2003 году в газете «День литературы», а в дальнейшем появлялись на страницах «Литературной газеты», «Лимонки», «На краю», «Генеральной линии», в журналах «Север», «Дружба народов», «Роман-газета», «Новый мир», «Сноб», «Русский пионер», «Русская жизнь». Был главным редактором газеты нацболов Нижнего Новгорода «Народный наблюдатель». Участвовал в семинаре молодых писателей Москва — Переделкино (февраль 2004 года) и в IV, V, VI Форумах молодых писателей России в Москве.

Национал-большевик, сторонник коалиции «Другая Россия», принимал участие в организации нижегородского Марша Несогласных 24 марта 2007 года.

В 2007 году Прилепин стал соучредителем национал-демократического движения «Народ». 23-24 июня 2007 года в Москве прошла учредительная конференция движения и первое заседание его политсовета. Сопредседателями движения стали Сергей Гуляев, Алексей Навальный и Захар Прилепин. Впоследствии предполагалось присоединение движения «Народ» к коалиции «Другая Россия», но этого не произошло.

С июля 2009 года был ведущим программы «Старикам здесь не место» на телеканале «PostTV». Член Гражданского Литературного Форума России.

В 2011 году Захар Прилепин в качестве рэп-исполнителя записал совместный трек с музыкантами из группы «25/17» для альбома их сайд-проекта «Лёд 9» — «Холодная война». Трек получил название «Котята». На него был снят клип, в котором Захар Прилепин сыграл главную роль. Позже, в марте 2013, Захар снялся в клипе «Топоры» этой же группы.

В 2011 году Захар Прилепин собрал собственную группу «Элефанк». На лейбле «Полдень Music» группа выпустила дебютный альбом «Времена года».

В 2012 году Захар Прилепин выступил в качестве актёра, сыграв в сериале «Инспектор Купер» и в фильме Алексея Учителя «Восьмёрка».

Сам Алексей Учитель так комментирует участие писателя в фильме: «Захар Прилепин уже по моей инициативе снялся как актёр в очень небольшой роли водителя такси и проявил удивительный комедийный талант. Я был поражён» [68, с. 5].

В настоящее время работает генеральным директором «Новой газеты в Нижнем Новгороде».

1 июля 2012 года вместе с Сергеем Шаргуновым возглавил редакцию сайта «Свободная пресса». Шаргунов стал главным редактором, а Захар Прилепин — шеф-редактором.

Кроме того, ведёт колонки в журналах «Story» и «Огонёк», в «Новой газете».

В октябре 2013 года на телеканале «Дождь» появилась программа «Прилепин», ведущим данной программы стал сам Захар. Формат программы подразумевает встречу с гостем в студии и разговор на заданную Захаром тему. В финале программы гость должен был представить зрителям что-то из своего творчества: стихотворение, песню, эссе, рассказ и т.п.

Захар Прилепин является главой инициативной группы по установлению в г. Нижнем Новгороде памятника поэту, драматургу и прозаику Анатолию Мариенгофу.

Итак, Захара Прилепина называют лучшим молодым писателем современной России. «Проза Прилепина вызывает желание жить - не прозябать, а жить на всю катушку» (Дмитрий Быков). «Его проза позабыто чиста, пристальна, любяща» (Валентин Курбатов).

Следующая глава нашей дипломной работы будет посвящена анализу произведений З. Прилепина, написанных в разных жанрах.

ГЛАВА II. Творческий портрет З. Прилепина

2.1. 3. Прилепин как современный писатель

В данной главе проанализированы два наиболее известных романа З. Прилепина – «Санькя» и «Грех», а также сборник его публицистических работ. Они, на наш взгляд, наглядно демонстрируют всю многогранность образа как Захара Прилепина, так и любого современного русского писателя, представляющего поколение конца XX - начала XXI века.

2.1.1. «Санькя» З. Прилепина как роман-вызов

Роман Захара Прилепина «Санькя» является вторым по счету произведением писателя после дебютного романа «Патологии». Он был опубликован в 2006 году в издательстве «Ad Marginem», а вскоре вошел в шорт-лист премии «Национальный бестселлер». По мнению некоторых критиков, роман стал вполне ожидаемым и закономерным продолжением первого произведения писателя. Но если тематика «Патологии» – война в Чечне, то «Санькя» – роман политический, где главным объектом художественного изображения стала одна из экстремистских партий под вымышленным названием «Союз созидających» (за ней скрывается реальная политическая партия НБП, к которой ранее принадлежал писатель).

Роман вызвал неоднозначную реакцию со стороны критиков, но почти никого из них не оставил равнодушным. В короткий срок огромное количество статей, посвященных «Саньке», было опубликовано в различных газетах и журналах. Мнения о романе иногда совпадали, но чаще резко расходились. Павел Басинский в статье «Новый Горький явился» сравнивает роман М. Горького «Мать» и роман «Санькя» З. Прилепина, находя в них много общего. Например, общая тема – тема народа как центральная в обоих произведениях. В интервью газете «АПН-НН» писатель и главный редактор газеты

«Завтра» Александр Проханов с уважением отозвался о вышедшем романе Захара Прилепина, отметив не только то, что писатель затронул актуальную тему молодежного экстремизма в России, но и то, что «язык книги – это очень хороший, добротный русский традиционный язык, в котором встречаются изыски» [48, с. 1].

Есть и другие точки зрения на идейно-художественную организацию романа. Сергей Беляков в статье «Заговор обреченных, или Захар Прилепин как зеркало несостоявшейся русской революции» замечает, что «успех Прилепина лишь отчасти связан с художественными достоинствами его книг» [6, с. 171]. «Новый роман Захара Прилепина неплох, но к шедеврам русской прозы его вряд ли кто отнесет» [6, с. 171]. Герои, по мнению Белякова, также выписаны не очень ярко и не особо запоминаются (кроме персонажа по имени Негатив, который, однако, действует только в первой половине романа). О том, что художественные характеристики романа не слишком высоки, пишет и Сергей Костырко в статье «По кругу» [28, с. 175]. Однако он отмечает главное достоинство автора – попытку отразить современную идею революции в России.

Таким образом, роман «Санькя» после его публикации вызвал настоящий ажиотаж в прессе. Большинство журналистов-рецензентов, критиков и литературоведов отнеслись к произведению с большим интересом, и лишь немногие категорически отвергли его. Среди оценок последних стоит отметить замечания Петра Авена по поводу романа «Санькя» (в журнале «Русский пионер», 2008 г.). Он однозначно не принимает как самого писателя, так и его произведение, мотивируя свою точку зрения определенными позициями. Авен считает, что герои романа (прежде всего, Саша Тишин) обладают разрушительной идеологией, которая сводится к бессмысленной борьбе с враждебным миром, презираемым ими. Вместо того чтобы работать, бороться с собой и делать мир вокруг себя лучше и чище, по словам критика, Саша и его соратники обуреваемы бездумной страстью революции и уничтожения окружающего мира, что способно привести к массовому «заражению». Герои

нигде не работают, а лишь митингуют и пьют водку; никакой положительной программы действий у них нет. П. Авен говорит о том, что и Прилепин, и его герой занимаются эпатажем, чтобы привлечь к себе внимание. Также, по его мнению, все красивые, лирические моменты в романе выходят у писателя очень банально, зато прекрасно удается все безобразное и страшное. Конечно, автор рецензии отчасти прав насчет того, что можно спорить о характере деятельности главного героя и его позиции, а также о стилистическом совершенстве автора. Однако столь резкая, прямолинейная точка зрения Авена очевидно упрощает проблематику произведения и степень его художественного мастерства.

Роман «Санька» повествует о том, как молодежь (главный герой Александр Тишин со своими товарищами и друзьями), состоящая в экстремистской партии «Союз созидателей», борется со всей государственной системой за свою родину и справедливость. Молодые люди бесстрашны, сильны и готовы отстаивать свою правоту различными способами, в том числе агрессивными. Примечательно, что роман начинается со сцены митинга, а затем показан погром в Москве, в котором принимает участие огромное количество ребят-партийцев. Прилепин сразу вводит читателя в курс дела, не утомляя лишними отступлениями: «Их не пустили на трибуну. Саша смотрел под ноги: глаза устали от красных полотен и серых армяков» [46, с. 5]. И чуть позже: «Саша кричал вместе со всеми, и глаза его наливались той необходимой для крика пустотой, что во все века предшествует атаке. Их было семьсот человек, и они кричали слово “революция”» [46, с. 10].

Сюжет романа развивается динамично, картины быстро сменяют друг друга, что создает полное ощущение присутствия и погружения в атмосферу происходящего. Такой способ организации повествования дает возможность сопоставить писателя с режиссером-постановщиком, главная задача которого – погрузить зрителя в атмосферу картины: «Чуть дальше, за оградой, зудели и взвизгивали машины, бесконечно раскачивались тяжелые двери метро, пыльные бомжи собирали, деловито оглядывая горлышки, бутылки. Человек

с Кавказа пил лимонад, разглядывая митинг из-за спин милиционеров. Саша случайно поймал его взгляд. Кавказец отвернулся и пошел прочь. Саша приметил неподалеку за оградой автобусы, помеченные гербом с зубастым зверем. Окна автобусов были зашторены, иногда шторы подрагивали. В автобусах кто-то сидел. Ждал возможности выйти, выбежать, сжимая в жестком кулаке короткую резиновую палку, ища кого бы ударить зло, с оттягом и напавал» [46, с. 6].

На первый взгляд, сюжет романа очевиден и прост. Саша Тишин с товарищами-партийцами живут романтическими идеями о революции и свержении власти государства, которое, по мнению всего «Союза создающих», ничего не делает для своего народа. Ребята захватывают башню в Риге, громят городские магазины и офис, готовятся к убийству латвийского судьи, осудившего товарищей на тюремный срок, а в финале захватывают здание администрации в родном городе Саши. Критик Лев Данилкин считает, что организация повествования в романе не отличается высоким мастерством. «Из-за того что повествование не организовано ни в какую конструкцию, не ограничено никакими временными или пространственными рамками, роман оказался похож на панораму склеенных почти механически, не сросшихся эпизодов. Эпизоды из яркой жизни нацбола просто чередуются с идеологическими дискуссиями (с очень картонными персонажами) и воспоминаниями о деревенском семейном рае (очень предсказуемыми); вот, пожалуй, и все» [19, с. 5].

Роман действительно состоит из эпизодов (глав), которые носят вполне законченный характер. Но они не являются несвязанными отрывками текста. Тем более значительны для композиции и содержания романа эпизоды, где герои ведут споры об идеологии, а также главы, посвященные деревне. Можно сказать, что в сюжете произведения выделяются три равнозначных, взаимосвязанных звена: повествование о жизни и деятельности Саши и других партийцев (городская линия); эпизоды, посвященные деревне, воспоминания о похоронах Сашиного отца (деревенская линия, главы 2, 4, 12); также

несколько эпизодов, где Саша ведет спор с идеологическими противниками (главы 3, 8, 11). Все три пласта, взятые вместе, создают специфичный романский хронотоп, который заключается в том, что автор использует различные «топосы», а также расширяет временные рамки, включая, помимо основного повествования в настоящем, воспоминания героя в прошлом. Однако, несмотря на чередование времени и пространства, создающее ощущение некоей фрагментарности и «калейдоскопа», роман выстраивается в единое целое как с композиционной точки зрения, так и со стороны внутреннего содержания. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим подробнее некоторые эпизоды, имеющие наибольшую смысловую значимость.

Деревенская сюжетная линия романа начинается со второй главы, где рассказывается о том, как Саша, после устроенного им с друзьями погрома в Москве, вынужден скрываться. В качестве места своего укрытия он выбирает родную деревню, в которой доживают свой век его бабушка с дедушкой. Здесь в повествование включаются эпизоды из прошлой жизни Саши, фрагменты его детских и отроческих лет, когда в мире, окружающем мальчика, была гармония: все близкие и родные были живы и счастливы, а деревенское детство мальчика протекало беззаботно, как и должно быть у любого ребенка. То, что рассказ о деревне начинается уже во второй главе, не случайно: этим осуществляется контраст между шумными, агрессивными событиями в городе и тихой, пронзительно однообразной деревенской жизнью. Но, с другой стороны, писатель намеренно сближает эти художественные пространства, показывая, что и в городе, и в деревне человек несчастлив; он или вынужден бороться за лучшую жизнь (что делают ребята из «Союза созидателей»), или просто смириться и тихо умереть (как в случае со стариками из деревни).

По дороге из Москвы в свой маленький провинциальный городок Саша прокручивает в голове московские события: «Город оказался слабым, игрушечным – и ломать его было так же бессмысленно, как ломать игрушку: внутри ничего не было – только пластмассовая пустота» [46, с. 29]. Когда

«Саша приехал в свой город, двери электрички захлопнулись за ним, словно он был аппендикс и его отрезали» [46, с. 30]. Попадая же в деревню, он видит следующую картину: «Деревня была темна, во многих домах не горели огни. Саша почти не чувствовал оживления от того, что он вернулся в места, где вырос. Ему давно уже казалось, что, возвращаясь в деревню, сложно проникнуться какой-либо радостью, – настолько уныло и тошно было представлявшееся взгляду. <...> Все было чуждым» [46, с. 33].

Приведенные фрагменты текста рисуют картину безрадостного мироощущения героя в настоящем, когда стираются даже светлые островки его в целом благополучного прошлого. Из фрагментов Сашиних воспоминаний можно сложить отдельные картины тех лет, когда Саша был «темноногим», «в царапках» мальчишкой. Каждое утро мальчика будили звуки радио, включенного дедушкой, который тогда еще был здоров и полон сил, а бабушка с самого утра хлопотала по хозяйству. Саша всегда просыпался бодрым и веселым, с удовольствием съедал тарелку молочного супа, даже если в нем плавала муха. С отцом, который в то время был рядом, он часто проводил бесконечные летние дни возле речки, греясь на раскаленной солнцем плите и купаясь, – здесь у них было потаенное место. Гусей, проходивших по деревне, Сашка боялся и с ужасом убегал прочь, стыдясь своего страха... Только этот период своей жизни вспоминал юноша с радостью и умилением. Ныне же герою все враждебно, существование в любом из этих мест бессмысленно и нерадостно. Особенно трагичными выглядят эпизоды, где рассказывается о вымирании деревни, где всего-то и осталось несколько человек, в основном стариков. Таковы и бабушка с дедушкой Саньки. Дедушка уже совсем слег и «готовился умирать». А бабушка выглядела «бесстрастно и недвижимо, казалось, она не видит ничего». Примечательно, что бабушка в разговоре с Сашей все время говорит о смерти: она вспоминает троих умерших сыновей, в том числе отца Саши, говорит о скорой смерти дедушки и о том, что почти все в их деревне погибли – разбились на мотоцикле, спились или покончили жизнь самоубийством: «Бабушкина речь неприметно перехо-

дила с одного на второе, но речь шла об одном – о том, что все умерли и больше ничего нет» [46, с. 39]. А дедушка, который уже давно не встает с постели, говорит внуку, что ему надоела жизнь и он хочет смерти.

Усиливает трагизм ситуации упоминание писателя о ребенке, играющем в луже с хворостиной возле дома бабушки. Бабушка, сидящая на лавочке, не замечает ребенка, а он, в свою очередь, не видит ее: «Бабушка и ребенок словно находились в разных измерениях ... Среди всего этого медленно и почти завершившегося распада ребенок смотрелся странно, стыдно, неуместно» [46, с. 36]. Именно бабушка с дедушкой, растившие маленького Сашу, называют его так грустно и трогательно – Санькя. Недаром в таком, деревенском варианте это имя вынесено в заглавие романа. Из повествования становится понятным (и это немаловажная деталь в романе), что Саша не является для бабушки живым воплощением ее сына, Сашиного отца, а лишь тенью прошлого: «Саша был для бабушки невнятным напоминанием о том времени, когда семья была полна и сыны жили. Но она не в силах была наделять Сашу чертами его отца, почувствовать в нем свою – отданную сыну и проросшую во внуке – кровь. Саша был отдельным человеком, почти уже отчужденным...» [46, с. 44].

Наконец, сам Саша любит себя только в прошлом: «...Саша только того мальчика и любил, темноногого, в царапках» [46, с. 53].

Таким образом, дистанция героя с жизнью, родными и самим собой, которую он так явственно ощущает, слишком велика и слишком безнадежна, хотя он еще молод и многое может сделать в жизни. Писатель специально включает этот эпизод в завязку произведения, чтобы показать драматизм Сашиной ситуации и, возможно, мотивировать его слова и поступки, которые мы наблюдаем в дальнейшем на страницах романа.

Не менее важна 4-я глава, которая также относится к деревенской сюжетной линии. Она посвящена эпизоду из прошлого Саши, когда герой, в то время еще подросток, вместе с матерью и другом отца Безлетовым (с ним как раз Саша и вступает в идеологические дискуссии) едут хоронить Саши-

ного отца в родную деревню. Очень многие критики выделили именно этот эпизод, как один из самых ярких и запоминающихся в произведении. Анна Наринская в статье «Нацбол в России больше, чем нацбол» (газета «Коммерсантъ») говорит, что происходящее в романе «Санька» довольно предсказуемо, кроме одной главы – «идеологически и сюжетно ровно столь же дидактической, как и весь остальной текст, но выделяющейся особо ударной концентрацией всех авторских приемов и соображений» [40, с. 1]. Далее она продолжает: «Метафоричность происходящего прямо-таки зашкаливает – гроб с телом отца символизирует все, что в России от России осталось. И происходит с этим гробом все соответствующее. Сначала гроб падает, крышка отлетает, и “отец, уже ледяной, едва не выпадает на снег”, потом этот гроб тащат, “чертыхаясь и рыча”, потом – скатывают с горки, потом, понятное дело, на нем режут колбасу и пьют водку. Потом произносят слова: “Это настоящие русские похороны... русские проводы...”» [40, с. 1].

События, происходящие в этом эпизоде, действительно символичны, но в такой форме они ярко и убедительно доносят одну из важнейших мыслей романа – о тотальном разложении и вымирании. Поэтому говорить об излишней дидактичности главы, не учитывая производимого ей художественного впечатления, как это делает в своей статье Анна Наринская, пожалуй, не совсем справедливо по отношению к писательскому мастерству автора. На примере судьбы отца Саши автор показывает, что та же участь ждет города, страну, а деревня уже и так почти вымерла: «Вид белого, до горизонта поля, был тягостен. Эта даль и пустота – лишь с линией телеграфных столбов у дороги – засасывала.

– Безлюдье... – шептал Саша тихо. – На безлюдье льды... Снеги и льды...» [46, с. 98].

Символично и то, что герои совершают такой тяжкий путь с гробом отца и сами едва не платят за это жизнью. Эта дорога в никуда, там нет будущего. Именно в таком безнадежном ключе рисует автор картину одиноких и замерзших людей, потерявшихся в бесконечном снежном лесу с гробом на

руках: «Холод последние силы подьедал. Захотелось спать... свернуться калачиком на гробе...» [46, с. 109]. И, когда уже спасения никто не ждал, неожиданно приходит помощь в образе деревенского мужика Хомута, который отправился на поиски пропавших. Но при внешней крепости и бодрости этого человека в нем «едва различимой жесткой нитью чувствовалась смертельная тоска. Нить была жестка и крепка настолько, что ей и удавить можно было, и удавиться» [46, с. 110]. Именно такая смерть и ждет Хомута через несколько лет (о том, что он удавился, становится известно из рассказа бабушки Саши во второй главе). Таким образом, этот эпизод, находящийся в середине романного повествования, также является одним из ключевых для понимания авторской позиции.

Наконец, еще одна глава, посвященная деревне, – 12-я (предпоследняя в романе). Саша с друзьями прячутся от властей после крупных политических акций, проведенных ими и другими «союзниками». В этой главе есть несколько значимых фрагментов. Один из них заключается в разговоре Саши с Матвеем – главным «союзником» партии, исполняющим обязанности лидера Костенко, – о дальнейшей судьбе «Союза созидателей»: «– Матвей, – спросил он негромко. – А ты думаешь иногда о том, что нас ждет? Партию что ждет?

Матвей посмотрел на Сашу серьезно.

– Ну, ты умный человек, Саш, – ответил.

Саша промолчал – так, чтоб Матвей понял, что он ждал иного ответа. И Матвей понял.

– Саша, у нас нет ни одного шанса, – сказал он. – Но разве это имеет значение?

Саша коснулся коры дерева рукой.

– Не имеет, – ответил искренне» [46, с. 313].

Из диалога становится понятно: ребята знают, что обречены, но продолжают делать свое дело, считая себя правыми. И то, что у партии «Союз созидателей» нет никаких шансов на дальнейшее существование, несколько

не останавливает ни Сашу, ни его друзей в совершении задуманных ими антигосударственных акций. В данном диалоге затронута и проблема образа современного положительного героя. Нельзя не обратить внимания на то, что ребята испытывают чувство долга и товарищества, бескорыстную любовь к родине, внутреннюю потребность действовать во имя справедливости, как они ее понимают. Возможно, им не хватает целенаправленности и продуманности своих действий, но им, безусловно, присущ романтический порыв юности, ее бунтарство и нетерпеливая активность. Вспоминая слова П. Авена об однозначно разрушительном и бессмысленном характере деятельности героев романа, можно поспорить с такой односторонней точкой зрения, снимающей противоречия как на уровне образов персонажей, так и на идейно-смысловом уровне.

Второй важный фрагмент главы связан с образом старенького дедушки, приютившего ребят на ночь. Старичок, похожий на «лесовичка» (таким он показался Саше), рассуждает о философии и религии, о трагедии сегодняшнего дня. По сути, его слова – это опять же позиция автора, утверждаемая им с первых глав романа. Старик говорит о том, что люди похоронили настоящие ценности, и за это будут наказаны: «–... Вы там в церкву, говорят, все ходите. Думаете, что, натоптав следов до храма, покроете пустоту в сердце. Люди надеются, что Бога приручили, свечек Ему наставив. Думают, обманули Его. Думают, подмяли Его под себя, заставили Его оправдывать слабость свою. Мерзость свою и леность, которую то милосердьем теперь назовут, то добротой. Чуть что – и на Бога лживо кивают: «Бог так решил. Бог так сказал. Бог так задумал» [46, с. 320].

Старичок как будто является носителем высшей истины. Сам его облик и смешон и трагичен одновременно: «вот-вот то ли заплачет, то ли захихикает» [46, с. 321].

Таким образом, деревенская повествовательная линия, хоть и не является основной, несет на себе огромную смысловую нагрузку и для понимания идейно-содержательной стороны романа является, пожалуй, первостепенной.

Именно в ней лейтмотивом проходит авторская мысль о бессмысленности существования и потерянности людей в современном мире, об отсутствии у них нравственно-этических ориентиров, что неизбежно грозит разрушением и катастрофой. Несмотря на то, что деревенские главы романа относятся к разным временным отрезкам (прошлое героя – его настоящее), они объединяются в одно целое за счет наличия стержневого конфликта и, таким образом, приобретают символическое звучание. «Калейдоскопичность» хронотопа в романе позволяет расширить рамки времени и пространства, создавая единую универсальную картину мира, которая рисуется автором в трагических тонах. Можно говорить о том, что проблематика романа становится всеобъемлющей, выходит на уровень космоса, и расширение конфликта до таких огромных масштабов говорит о чутком и болезненном мировосприятии писателя, а также об оригинальности его художественного воплощения.

Заслуживают отдельного рассмотрения фрагменты произведения, где Саша участвует в идеологических спорах со своими оппонентами. Эти эпизоды не выделяются в отдельную сюжетную линию, но занимают особую нишу в романе. Всего их три: в главах 3, 8 и 11.

Содержание идеологических споров сводится к тому, что «противники» Саши не понимают смысла действий «партийцев». В главах 3 и 11 фигурирует основной классовый враг Саши, друг его погибшего отца, университетский преподаватель, а впоследствии помощник губернатора – Алексей Константинович Безлетов. Являясь полной противоположностью Саши, он не согласен с тем, что делает «Союз созидателей», и прямо об этом заявляет: «Все ваши телодвижения, ваше трепетание – все это давно потеряло смысл. Вы ничего не исправите» [46, с. 72]. Он пытается убедить Сашу, что страны и государства уже давно нет и их агрессия бессмысленна; она только навредит людям. Но ни Саша, ни его друзья, конечно, не могут принять либеральной точки зрения Безлетова. В том, что говорит Алексей Константинович, безусловно, есть смысл, но образ этого персонажа нельзя назвать положительным (вспомнить хотя бы эпизод похорон отца, где, в отличие от Саши, кото-

рый стойко держится в суровых условиях, Безлетов дает слабину и не проявляет себя как надежный и мужественный человек). Поэтому автор позволяет героям оставаться при своем мнении, но симпатия его именно на стороне Саши и его друзей - «союзников».

Вторая важная дискуссия происходит в 8-й главе. Здесь уже появляется другой персонаж - антагонист – Лева, в образе которого критики увидели писателя Д. Быкова (как и в вожде «Союза созидателей» Костенко писателя Э. Лимонова). После того, как Сашу поймали и жестоко избили агенты спецслужб, он попадает в больницу, где знакомится слевой, соседом по палате, и между ними также возникает спор на идеологической почве. Лева, как и Безлетов (и вышеупомянутый П. Авен), хочет услышать от Саши четко сформулированную идею, ради которой они совершают свои революционные действия. Следующие слова Саши можно считать ответом не только собеседнику, но и всем оппонентам самого З. Прилепина: « – Ни почва, ни честь, ни победа, ни справедливость – ничто из перечисленного не нуждается в идеологии, Лева! Любовь не нуждается в идеологии» [46, с. 195]. Более того, свое отношение к родине герой сравнивает с отношением к жене: «А жена – это непреложно. Жена – та, которую ты принимаешь. <...> Если у тебя любовь, скажем, к женщине, у тебя уже нет выбора. Или она, или ничего. И если у тебя Родина... Здесь так же...» [46, с. 197].

Конечно, спор между оппонентами неразрешим, и каждый вновь остается при своем мнении. Но очевидно, что писатель не зря поднимает проблему идеологического антагонизма в романе, причем не единожды. Автор не дает однозначно положительной оценки тому, что делают ребята-партийцы, но он показывает их позицию, из которой уже становится понятным желание искоренить окружающую обстановку, пусть даже насильственным способом. И, даже если Саша так и не формулирует однозначную цель их политики, которую так хотят услышать его противники, позиция героя, обоснованная в эпизодах споров, никак не выглядит механической и пустой.

Все остальные главы романа представляют собой так называемую «городскую» линию повествования, в которой и происходят основные события, связанные с революционной деятельностью партийцев. Ребята из «Союза созидающих» участвуют в митингах против правительства, громят «Макдональдс», совершают акции в Риге (в частности, Саша едет туда с намерением убить судью, приговорившего его товарищей к тюремному заключению, но его опережают), захватывают здание администрации. По сути, эта линия представляет собой цепь сменяющих друг друга эпизодов, которые и составляют основной сюжет романа. Несмотря на жесткий характер происходящих событий, в повествование вторгаются и лирические фрагменты. Одним из самых ярких эпизодов такого типа становится сцена любви главного героя с девушкой Яной, где Саша предстает в ином ключе: не как агрессивный настроенный и способный на жестокие поступки юноша-революционер, а как эмоциональный, нежный и глубоко чувствующий человек.

Важно отметить, что всего в романе 13 глав; в последней главе происходят трагические кульминационные события, когда Саша с друзьями захватывают городское административное здание, и, скорее всего, этот политический акт станет последним для ребят. Не случайно автор начинает роман и заканчивает его сценами погрома и захвата, что создает ощущение повторяемости и закономерности происходящего. К тому же в таких действиях – суть жизни Саши и других ребят из партии. И они готовы пойти на смерть за свое дело; они знают, за что умрут. Заключительная сцена происходит «на баррикадах»: «союзники» заперлись в здании администрации, которое уже окружено властями. Финал романа «открытый», автор дает возможность читателю самому додумать, что же будет дальше и сможет ли продолжить борьбу его герой. В интервью «Московскому Комсомольцу» З. Прилепина спросили, что же будет дальше с его героем. На что писатель ответил: «Что будет в романе дальше, я не знаю, если бы знал — написал. У меня есть только невнятное ощущение — оно выражено в последней фразе романа. Мы

не проиграем. Но это не значит, что подобные нам завтра придут к власти. Россия непредсказуема» [57, с. 1].

Обозначив основные фрагменты романа и его сюжетные линии, можно сделать вывод, что роман выстроен как цельное художественное произведение, в соответствии с законом жанра. И, несмотря на то, что в романе выделяется несколько самостоятельных пластов, они не распадаются на отдельные отрывки и главы, а взаимодействуют друг с другом как в плане композиции, так и в отношении смыслового аспекта, проблематики.

Таким образом, специфика хронотопа в романе «Санька» заключается в его изменчивости, фрагментарности (в произведении присутствуют как различные временные отрезки, так и изменения пространства, в котором происходит действие романа). Однако такое необычное композиционное построение текста автор использует не вследствие недостатка писательского мастерства (как пишут некоторые критики), а с ярко выраженной целью – не просто создать роман о деятельности революционно настроенных юношей, а расширить его проблематику до размеров всего земного шара. И, стоит отдать должное автору, со своей задачей он успешно справляется. На протяжении всего повествования (на событийном или на более глубоком, символическом уровнях) проходит сквозная идея о косности устройства современного мира, о нравственной деградации людей и о том, что изменить этот мир можно только жестоким способом; а другими уже, скорее всего, не получится. За счет изменения хронотопа и чередования разных по стилю и настроению эпизодов («военные» – «мирные», лирические – жесткие) все пласты повествования «склеиваются» между собой в одно целое и накладываются друг на друга; объединенные общим конфликтом и идеологическим наполнением, вкуче они делают роман ярким, многомерным и содержательным.

В связи с рассмотренными аспектами романа З. Прилепина «Санька» можно сделать некоторые выводы об особенностях художественного мира произведения:

- автор использует в романе многоплановость сюжетно-композиционной структуры (несколько повествовательных пластов, которые при всей своей контрастности тесно взаимосвязаны и логично дополняют друг друга, делая роман содержательнее и ярче);

- в соответствии с этим стилистика романа также неоднородна: писатель использует разнообразные стили и языковые приемы, которые соответствуют содержанию произведения (в «военных», реалистичных сценах используется жесткость, иногда натуралистичность стиля; в «мирных» эпизодах романа автор не отказывается от лирической стилевой доминанты);

- наконец, система персонажей и образ главного героя построены по принципу многомерности изображения; автор использует различные средства для обозначения характеров персонажей, а образ героя романа обрисован наиболее выпукло, с жизненной сложностью и психологической глубиной.

В следующей части нашей дипломной работы мы предпримем попытку проанализировать особенности проблематики книги «Грех», где отразился, как нам кажется, образ мыслей З. Прилепина.

2.1.2. Проблематика книги З. Прилепина «Грех»

Еще одно произведение Захара Прилепина, которое иллюстрирует в полной мере разнообразие и богатство художественного мира писателя, – сборник рассказов, объединенный издателями в роман и названный по одному из ключевых рассказов книги, – «Грех». Книга была опубликована в 2007 году в издательстве «Вагриус» и удостоена премии «Национальный бестселлер». В отличие от первых двух романов писателя, которые были посвящены военной и революционной тематике, в «Грехе» представлена внешне обыкновенная мирная жизнь героя в ее многообразных аспектах и ситуациях. Это не значит, что борьба в книге нет – просто она не показана на внешнем, сюжетном уровне.

Значительный интерес представляет вопрос о жанре произведения. Подзаголовок книги – «роман в рассказах». Однако сам Захар Прилепин утверждает, что на самом деле «Грех» – это не роман, а именно сборник рассказов, не предполагающий цельного произведения. Отдельные рассказы из этого сборника были опубликованы в различных литературных журналах в разное время; романом же книгу назвали издатели. Литературные критики приняли подзаголовок «роман в рассказах» и рассматривали книгу именно с позиции целостного, законченного произведения.

Хотя писатель Дмитрий Быков - автор предисловия к книге, заметил, что это все-таки «собрание пестрых глав, каждая из которых даже в отдельности не выглядит законченным текстом». Обычные фрагменты жизни Захара Прилепина – правда, описанной очень качественно: ярко, точно, пластично, на том стыке поэзии и прозы, который и являет собой вершину жанровой пирамиды» [13, с. 8]. Дмитрий Володихин также говорит о неоднородности рассказов: «Композиционно роман выстроен как коллекция рассказов, повествующих о судьбе заметно авторизированного главного героя, Захарки. Конструкция очень гибкая, единого сюжета она не предполагает. Это, скорее, сборник пятен – то ярких, солнечных, то уныло-грязных, – выхваченных из разных мест Захаркиной биографии. В них передаются его душевные состояния, а не главные вехи жизненного пути. То, что происходит в промежутке от одного «пятна» до другого, остается за кадром» [16, с. 9].

Таким образом, правомерно двойное прочтение книги: как единого романного произведения и как сборника, в который автор объединил написанные в разное время рассказы о герое. Но более логичным, и мы попытаемся это далее доказать, является мнение о том, что «Грех» – целостное произведение, содержащее основные признаки романной структуры.

Книга «Грех» представляет собой блок из восьми рассказов, а также небольшой лирической подборки под названием «Иными словами... *Стихи Захарки*», которая помещена перед завершающим рассказом сборника. Герой – с авторским именем Захар, или Захарка, – изображен в разные периоды

своей жизни. Он справляется с жизненными трудностями, а также проходит определенные стадии взросления. Единство героя на протяжении всей книги, безусловно, придает ей композиционную стройность и целостность. Местергази Е.Г. в статье, посвященной жанру произведения, пишет, что «из рассказываемого Захару Прилепину удастся выстроить сюжетное целое – историю личной жизни героя, данного в становлении» [38, с. 193].

Мнение Местергази кажется справедливым: автору в произведении действительно удастся выстроить сюжетно-композиционное единство за счет поступательно отраженной эволюции образа героя, которая дана не хронологически, а в соответствии с внутренними законами становления его личности. Сущность данного приема хорошо описал еще О.Э. Мандельштам, рассуждая о временных основаниях литературных текстов в статье «О природе слова». Стандартной поступательно-эволюционной теории он противопоставляет теорию А. Бергсона, который «рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности» [35, с. 55]. «Его интересует, – пишет Мандельштам, – исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию» [35, с. 55]. Эту мысль можно полностью отнести к пространственно-временному параметру произведений Прилепина, в том числе книги «Грех». Очень актуально по отношению к писателю и определение Мандельштамом жанровой сущности романа: «Мера романа – человеческая биография или система биографий» [34, с. 73 – 74]. «Грех» как раз и содержит историю судьбы одного героя от детства до смерти. Одной из составляющих романного жанра О. Мандельштам называет «искусство психологической мотивировки» [34, с. 72]. Именно этот прием использует Прилепин, акцентируя внимание на психологии героя и на мотивации его поступков.

Приведенные выше доказательства дают нам основание считать, что «Грех» – не сборник отдельных новелл, не «собрание пестрых глав», а именно роман в рассказах (новеллах). Чтобы убедиться в целостности произведения и выявить его смысловые и структурные особенности, имеет смысл более детально остановиться на каждом из рассказов.

Первый рассказ в сборнике – «Какой случится день недели» – проникнут необыкновенно радостным, восторженно-приподнятым настроением, переполняющим героя. Такое настроение можно охарактеризовать как «щепчый восторг», свойственный ребенку, которому только открываются все прелести мира. Герой поглощен своей всеобъемлющей любовью – любовью абсолютной, рядом с которой ничто не имеет значения. Захар счастлив рядом с любимой, и его счастье проецируется на весь окружающий мир – источник яркого света, тепла и счастья. Мироощущение героя сродни природному в его непосредственности и искренности, когда разум не обременен анализом, а чувства – страданиями от несовершенства мира.

Это означает, что первый рассказ – это не только начало повествования и экспозиция произведения, но, прежде всего, эмоциональное начало жизни: «Сердце отсутствовало. Счастье – невесомо, и носители его – невесомы. А сердце – тяжелое. У меня не было сердца. И у нее не было сердца, мы оба были бессердечны. Все вокруг стало замечательным; и это «все» иногда словно раскачивалось, а иногда замирало, чтобы им насладились. Мы наслаждались» [45, с. 11].

Герой относится со всей силой своих «природных» чувств не только к любимой, но ко всем, кто имеет отношение к его миру. С той же степенью нежности он заботится и о дворовых щенках на улице, может поднять руку на любого обидчика, способного покушаться на их здоровье, не испытывая при этом жалости. Можно сказать, что герой сам напоминает щенка: та же неопытность и наивность, та же животная сила преданности и любви, та же способность защищать объект своей привязанности (облаять, загрызть). Это новое свойство – жестокость во имя защиты своего окружения – ярко иллю-

стрирует эпизод с собачницей, когда Захар вдруг «отчетливо понял, что сейчас» убьет «и бабу, и ее боксера». В желании «забить камнем» обнажаются совершенно иные качества лирического героя – грубость и жестокость, с которыми он относится к врагам, в данном случае, врагам своего воспитанника.

В связи с этим появляются и более глубокие мотивы: первые неприятные события в жизни Захара связаны с пропажей щенков, а позже с насилием над ними. Именно тогда заканчивается их с Марысенькой бесконечное счастливое «течение»: «Сюжет – это когда все истекает. А у нас все течет и течет» [45, с. 37]. Можно сказать, что драматическая завязка происходит именно в тот момент, когда счастье замкнутого, но самодостаточного мира влюбленных сталкивается с неизбежным злом мира окружающего. Вторжение извне нарушает гармоничность микромира и сдвигает героев на новую жизненную ступень, новый этап восприятия. Переломным моментом, своеобразной кульминацией, после которой герои стали иными, становится смерть одного из персонажей – старого актера-еврея Валиеса. По сюжету герой, а затем его любимая брали у него интервью, чтобы заработать денег на жизнь и развлечения: «Актер Константин Львович Валиес был старый грузный человек с тяжелым сердцем. Наверное, оно уже не билось у него, но – опадало» [45, с. 17]. Отношение героя и автора к этому персонажу, безусловно, сочувственное. Его описание вызывает щемящую жалость и трагическую безнадежность: «Время его уходило, почти ушло – где-то, когда-то, в какой-то далекий день он не сумел зацепиться, ухватиться за что-то цепкими юными пальцами... » [45, с. 20]. Смерть – это то, что нельзя изменить, с чем нельзя бороться; мироощущение героя не вмещало или не хотело вмещать в себя мысли о чем-то ином, кроме счастья и любви. Теперь же, столкнувшись со смертью пусть и не близкого, но знакомого человека, он уже не может чувствовать прежний беззаботный восторг; для Захара и его возлюбленной начинается новая жизнь. Недаром Марысенька меняет день недели с субботы на понедельник, а сами герои начинают разговаривать между собой иначе, по-взрослому: «– Я люблю тебя, – сказал я.

– Я люблю тебя, – сказала она.

– Какой сегодня день недели? – спросил я.

<...> – Сегодня понедельник, – сказала она. Хотя была суббота.

– А завтра? – спросил я.

Марысенька молчала мгновение – не раздумывая о том, какой завтра день, а скорей решая, открыть мне всю правду или нет.

– Воскресенья не будет, – сказала она.

– А что будет?

Марысенька посмотрела на меня внимательно и мягко и сказала:

– Счастья будет все больше. Все больше и больше» [45, с. 47].

Финальная фраза в контексте всего рассказа звучит неоднозначно. С одной стороны, герои по-прежнему молоды и влюблены, а значит, есть надежда на светлое будущее; но, с другой стороны, их жизнь с этого момента кардинальным образом поменялась: закончилось вечное «воскресенье». И не исключено, что любимая героя своими словами о счастье пытается утешить и защитить его, как ребенка, от жестокой правды, которую сама понимает.

Итак, первый рассказ намечается столкновение глобальных категорий, которое станет основным конфликтом произведения, – жизни и смерти, счастья и безрадостного бытия, любви и одиночества. С точки зрения драматургии «романа» (если рассматривать книгу как единое целое) этот рассказ является завязкой, предвещающей дальнейшее драматическое развитие сюжета.

Дмитрий Володихин в статье «Чувство Бога» справедливо отмечает, что тема счастья – основная в книге, но везде рядом с этим счастьем соседствует смерть: «В некоторых местах эти две темы стоят слишком близко. Только что – счастливая, чудесная, на зависть устроенная семейная жизнь, и буквально на соседней странице – темное дуновение смерти. Резкое сочетание того и другого у любого эмоционально восприимчивого человека должно вызывать ощущение большой боли» [16, с. 92].

Особенно ярким этот контраст выглядит в одноименной новелле сборника. «Грех» является вторым по счету рассказом, повествование здесь ве-

дется от третьего лица (как и в финальном рассказе «Сержант»; во всех остальных – от первого лица). Мы видим героя – Захарку – юношей 17 лет, только начинающим познавать себя и окружающий мир. Несмотря на то, что герой совсем юн, его мировосприятие уже нельзя назвать «чистой доской», каковым оно является у героя первого рассказа, старшего по возрасту. Именно поэтому для автора с самого начала является наиболее важной не хронологическая последовательность сюжета, а скорее идея развития характера героя, его внутренние трансформации и постепенное усложнение образа. Причем взросление в случае с героем данного произведения вовсе не зависит от количества прожитых им лет.

Как и в новелле «Какой случится день недели», в «Грехе» создается ощущение лета жизни, юности, тепла, где «все правильно» и «много солнца». Автор характеризует героя как «приговоренного к счастью», однако сразу же вносит и контрастную ноту, связанную с мотивами смерти. О ней каждый вечер думает подросток, а затем смерть обретает и реальное воплощение в убийствах крысы и свиньи.

Можно сказать, что на протяжении рассказа образ героя претерпевает эволюцию от беззаботного, наслаждающегося ленью, «лирической благодатью» и «дуракавалянием» юноши-подростка: «Ему нравилось жить легко, ежась на солнце, всерьез не размышляя никогда» [45, с. 54] - до вполне взрослого человека, способного осознанно справиться со своими греховными мыслями и инстинктивными желаниями. При этом герой неизбежно теряет свою первичную цельность, и в этом немаловажную роль играет центральная сцена рассказа – убийство свиньи. Юноша анализирует происходящее, а его мысли и чувства оказываются определенным переходным этапом в личностном становлении: «Живое существо... оказалось ничтожным, никчемным, его можно было разрезать, расчленивать, растащить по кускам» [45, с. 64]. Именно в этот момент, когда герой воочию сталкивается со смертью животного, он обнаруживает двойственность, парадоксальность своих ощущений. С одной стороны, мальчик вдруг отчетливо осознает беспомощность живого

существа перед лицом смерти, которая превращает единый некогда организм в набор составляющих деталей. Эти детали и куски сами по себе не значат ничего и полностью обезличивают то, что было раньше цельной жизнью. Мотив разрушения целостности проскальзывает и ранее, когда автор сообщает, что герой «еще мог разобрать что-нибудь, но собрать обратно... детали сразу теряли смысл, хотя недавно казалось, что их уклад ясен и прост» [45, с. 50]. С другой стороны, в рассказе неоднократно проходит мысль о «сладости смерти», которую испытывает герой при виде убитого животного. В страшной физиологии мертвого тела герою видится жизнь «в самом настоящем, первобытном ее виде» [45, с. 65], и ясное осознание своего животного начала («собственной теплой, влажной животности») является для 17-летнего мальчика неким рубежом, после которого он уже вряд ли останется прежним «ленивым» подростком.

И, действительно, герой взрослеет: он находит в себе силы для преодоления своей «животности» и справляется с запретным плотским желанием по отношению к старшей двоюродной сестре, «которую он юношески, изломанно, странно любил» [45, с. 48]. И этот серьезный шаг – понимание, что есть вещи, которых делать нельзя и которые надо в себе изжить, – является существенным моментом для внутренней эволюции героя и его дальнейшей судьбы. Финал рассказа контрастен: Захарка покидает деревню, он преисполнен светлых надежд на «длинную жизнь» и на «лето другое». Но точку в рассказе ставит автор, и его слова резко и по-своему жутко контрастируют с мыслями мальчика: «Но другого лета не было никогда» [45, с. 79]. Этой фразой автор не оставляет надежды герою на повторение; все будет иначе, этот эпизод его жизни закончился. Игорь Фролов в статье «Смертный грех Захара Прилепина» довольно точно охарактеризовал новеллу как «последний репортаж из рая – про лето юности, когда душа только начинает пробиваться из куколки тела...» [58, с. 4.].

Таким образом, второй рассказ усложняет образ юного героя по сравнению с первым; он начинает анализировать окружающие его явления. И ес-

ли в первом рассказе герой ведет себя непосредственно и эмоционально естественно, то в «Грехе» он уже делает первые шаги на пути к взрослой жизни: открывает для себя важные истины, познает добро и зло. При общем жизнеутверждающем настроении рассказа в нем уже очевидны те трагические мотивы, которые будут развиты и усилены впоследствии.

Третий рассказ – «Карлсон» – не похож на первые два, где в целом все же главенствует счастливая, оптимистичная нота, а также лиризм повествования, отчего контраст между резко противоположными явлениями (жизнь – смерть, счастье – страдание) выглядит особенно ярким. В «Карлсоне» же такой яркости красок уже не наблюдается; настроение рассказа можно охарактеризовать как более приземленное и вследствие этого более реалистичное. Столь значительные изменения связаны, прежде всего, с трансформацией образа героя, потерявшего свойственное ранней юности упоение счастьем бытия и столкнувшегося с определенными жизненными сложностями; однако он изображается автором как «всегда готовый ко всему, но при этом ничего от жизни не ждущий, кроме хорошего» [45, с. 81]. Уже эта характеристика выявляет определенную парадоксальность, которая станет отличительной чертой всего повествования. Нагромождение парадоксальных и алогичных описаний создается автором не случайно, а, вероятно, с целью отразить жизнь во всей ее противоречивости. Одним из таких многочисленных парадоксов начинается рассказ: «Нежность к миру переполняла меня настолько, что я решил устроиться в иностранный легион, наемником» [45, с. 80]. Мотив бегства, впервые возникающий здесь, означает потерю ощущения естественного течения жизни и осознание бессмысленности ее. Иностранный легион – это насилие, убийство и смерть. Стремление к исполнению такой «роли» в этой жизни говорит скорее не о «нежности», а о ненависти героя к миру. Столь сильная концентрация алогизмов усиливает общее ощущение театральности жизни, подчас нелепости действующих в ней персонажей: «В коробке лежали два или три малограмотных письма от моих товарищей по ка-

зарменному прошлому и связка нежных и щемящих писем от брата, который сидел в тюрьме за десять, то ли двенадцать, грабежей» [45, с. 81-82].

Не только 23-летнего героя, но и его старого приятеля Алешу автор наделяет противоречивыми характеристиками: «Ему было чуть за тридцать, он закончил Литературный институт и служил в армии, где его немислимым для меня образом не убили» [45, с. 84]. Образ Алеша действительно сложен и неоднозначен - недаром рассказ называется «Карлсон». В образе приятеля Захара обнаруживаются черты персонажа детской сказки: «Болезненно толстый человек... Черты лица расплывшиеся, словно нарисованные на сырой бумаге» [45, с. 82]. Их общение с героем напоминает дружбу Малыша и Карлсона, где Карлсон (Алеша) «любил говорить» и «перебивал, не дослушав», а Малыш (Захар) «был не прочь слушать» [45, с. 83, 87]. Развивая мысль о театральности образов, важно отметить и то, что Алеша постоянно разыгрывает роль хорошего, «независтливого» и «доброего» человека, «которого стоит нежно любить». В этом вновь видится сходство с Карлсоном, персонажем эгоистичным и самовлюбленным, но на деле он проявляет совсем другие черты своего характера. Во-первых, нельзя сказать, что Алеша не завидует Захару, его силе, способностям и жизнестойкости; он называет приятеля «лириком-людоедом» и не терпит его «снобизма». А в финале рассказа, когда Алешин приятель ударил героя, Алеша обнажает свое полнейшее равнодушие: «— Упал? — сказал Алеша, не вложив в свой вопрос ни единой эмоции. <...> Он курил, очень спокойный, в прямом и ярком от снега свете фонаря» [45, с. 98]. Вряд ли стоит с уверенностью утверждать, что персонаж является однозначно негативной фигурой в рассказе. Однако, если учесть аналогии с персонажем А. Линдгрена (на родине Карлсон считается персонажем отрицательным), он также вносит деструктивное начало в судьбу главного героя, а его образ даже по внешнему облику (расплывчатость, неясность) не вызывает положительных ассоциаций.

Образ главного героя тоже в какой-то степени театрален. Подобно Малышу из сказки о Карлсоне, Захар — фигура манипулируемая. В тексте неод-

нократно подчеркивается несамостоятельность героя, который не действует, а скорее подвергается какому-либо действию извне (используется форма страдательного залога: «меня немедленно вырубili прямым ударом в лоб», «мне позвонили» и т.д.). Интересно, что, как и в предыдущих рассказах, герой меняется. И тот момент, когда он впервые самостоятельно принимает решение – не устраиваться наемником в иностранный легион (финал рассказа), – является отправной точкой в его теперь уже взрослой жизни: «Я сказал им, что никуда не поеду» [45, с. 98]. Тем самым к Захару возвращается ощущение логичности и справедливости мироустройства; герой преодолевает порог отчаяния и вновь обретает способность разумно действовать.

Таким образом, финал рассказа «Карлсон» является и своеобразным финалом первого этапа жизни героя – этапа юности с ее «щенячьими» эмоциями, яркими чувствами и благостной безответственностью. С момента первого осознанного решения Захар вступает в реальную жизнь, полную трудностей и трагических противоречий. Недаром именно в этом рассказе появляется столько нелогичных и неоднозначных образов и характеристик – абсурдных внешне, но драматичных внутренне. Проскальзывает мотив безнадежности, бессмысленности существования, от которого герои прячутся в «ласковом мандраже скорого алкогольного опьянения» (впоследствии эта тема будет только усиливаться, и это говорит о том, что счастье перестало существовать как нечто естественное, утратило прежнюю силу). Лейтмотив смерти здесь приглушен с тем, чтобы на первый план выступила жизнь со свойственными ей парадоксами и игровым началом.

А в следующем рассказе «Колеса» герой практически каждый день сталкивается со смертью – вместе со своими друзьями он работает могильщиком. Уже первая фраза вызывает страх: «...И вот я очутился на кладбище» [45, с. 99]. Затем автор рисует сцену выбрасывания из окна ни в чем не повинного котенка знакомым Захара, и герой сравнивает свою судьбу с судьбой несчастного животного: «Так и меня ударили, легчайшим движением, по коготку» [45, с. 100]. Итак, молодой человек зарабатывает на жизнь тем, что

хоронит людей, но при этом они с товарищами сохраняют бодрость и чувство юмора. Часто на похоронах с ними происходят комичные ситуации, которые довольно подробно и живо описываются. Захар же спокойно и цинично рассуждает об особенностях своей работы: «Вот чего я никогда понять не могу, так это речей у могилы. Стоишь с лопатой и бесишься: так бы и перепоясал говорящего дурака, чтоб он осыпался, сука, в рыжую яму.

<...> Забивать гробовые крышки длинными, надежными гвоздями я тоже отчего-то не люблю...

<...> Опускать гроб куда больший интерес: что-то в этом есть от детских игр, от кропотливой юной, бессмысленной работы» [45, с. 104].

С одной стороны, такое спокойное, прозаичное отношение к чужой смерти вызывает ужас и непонимание, но с другой – это единственный выход для героя сохранять душевное равновесие, и поэтому поведение друзей не кажется таким уж жестоким и безнравственным. И Захар, и его друзья относятся к своей работе, как к данности, как к чему-то само собой разумеющемуся; и они не отказываются от привычки выпить даже во время процедуры выкапывания могилы. Ежедневное столкновение со смертью, таким образом, автор нивелирует с помощью цинизма и иронии на протяжении почти всего рассказа, но в финале это столкновение обретает отчетливое, почти физиологическое выражение. Захар в нетрезвом виде оказывается на железнодорожных путях; побежав, он падает в насыпь, где прямо перед его взором проносится товарный поезд: «... увидел, как перед глазами со страшным грохотом несутся черные блестящие колеса...огромные колеса сжигали воздух, оставляя ощущение горячей, душной, бешеной пустоты» [45, с. 122]. Важно отметить и то, что герой не просто встречается со смертью лицом к лицу, но неизбежно анализирует это явление, приходя к горькому выводу, «что каждый год... ты переживаешь день своей смерти» [45, с. 120].

«Колеса» – один из самых мрачных и тяжелых для восприятия рассказов в книге, где герой показан на дне жизни в прямом и переносном смысле. Игорь Фролов в статье, посвященной подробному анализу произведения с

аспектов психоанализа, выразил следующую мысль: «Если рассказ “Грех” – это верхняя кульминация книги, ее солнечный июльский полдень, то рассказ “Колеса” – нижняя мертвая точка, яма, из которой тянет падалью» [58, с. 11]. Точка зрения И. Фролова представляется разумной и верной: рассказ действительно воспринимается как «яма» с «падалью», и это почти физиологическое ощущение становится еще сильнее, если сопоставить новеллу с «Грехом» – «последним репортажем из рая» (И. Фролов, «Смертный грех Захара Прилепина»).

Обратимся к еще одному рассказу – «Шесть сигарет и так далее», события которого посвящены одному дню (вернее, одной ночи) героя в роли охранника ночного клуба. В данный момент своей жизни он представляет собой уже зрелого человека, способного трезво оценивать ситуацию и окружающих людей. Это качество он приобрел и благодаря его нынешней работе. Захар прекрасно понимает уровень публики, приходящей в клуб, и то, что некоторых из них «стоит убивать немедленно и никогда не жалеть по этому поводу» [45, с. 124]. Специфику своей должности герой воспринимает спокойно, но с определенной долей сарказма (как и работу могильщиком в рассказе «Колеса»): «Я так давно обитаю в ночном клубе, что забыл о существовании иных людей, помимо наших посетителей, таксистов, нескольких бандитов, нескольких десятков придурков, выдающих себя за бандитов, проституток и просто беспутных шалав» [45, с. 129]. Со «здравым умом» и иронией относится Захар и к танцующим в клубе: «Как же странно эти люди ведут себя... Они же взрослые, зачем им так размахивать руками, это же глупо...» [45, с. 131]). И к хозяину заведения Льву Борисычу, который занят только подсчитыванием доходов: «Неужели для столь важных занятий нужно так торопиться?» [45, с. 128], и к местной новенькой официантке, жалующейся Захару на излишне фамильярное к ней отношение мужской публики: «Овца... Надо юбку надевать попримичнее, не на детский утренник пришла...» [45, с. 157].

Трагедия ситуации в том, что герой оказывается на этой должности по неизбежности, а вовсе не потому, что ее можно считать призванием (ведь, по существу, он заслуживает большего и лучшего). То, что происходит в судьбе Захара, можно охарактеризовать одной верной фразой, которую он сам и высказал в рассказе «Колеса»: «Мы все время куда-то идем» [45, с. 119]). Эта мысль пересекается с символическим мотивом сквозняков, который у автора встречается неоднократно: «А добро... легче пуха. Его унесет любым сквозняком...» - в рассказе «Грех», [45, с. 78-79]; «Каким-то нелепым сквозняком меня понесло в окраинный дом моей школьной подруги...» - в рассказе «Колеса» [45, с. 116].

Все сказанное дает возможность нам считать, что герой оценивает свою жизнь как часть стихии, по воле которой эта жизнь меняется в ту или иную сторону; он же далеко не всегда может управлять своей судьбой сам («Карлсон»). Тем не менее, работа охранника не сделала Захара равнодушным к тому, что происходит вокруг: герой идет на конфликт с местными бандитами, защищая честь девушек, не терпит дерзкой наглости богатых юнцов и унижения в свой адрес. Как и в первом рассказе, он поднимает руку на обидчика. Но если тогда жестокость героя (вернее, агрессию) можно было объяснить и охарактеризовать как естественную защитную реакцию человека на нападение, то сейчас Захар и его товарищ избивают одного из местных позеров осознанно, обстоятельно, без всякой жалости, однако испытывая при этом ощущение гадливости и омерзения: «Вытер руку о его плащ, но она все равно осталась грязной, осклизлой, гадкой» [45, с. 163].

Финал рассказа символический: герой возвращается домой, где не может отмыть грязь с рук, а значит, даже в родном доме он уже не защищен; его ждут уставшая жена и одиноко плачущий маленький сын (слезы ребенка – символ страдания). Также появляется важный мотив осквернения святыни: Захар понимает, что его дом, как обитель высших ценностей, осквернен «грязью» внешнего мира. Он упрямо пытается избавиться от ненавистной скверны, оставшейся на его ладонях, и поэтому даже плач сына в этот момент не

трогает его. Все трое – герой, его жена и ребенок – оказываются одинокими в своих собственных мирах, они, как будто не слышат друг друга (потеря единства и целостности). Таким образом, зло и насилие извне проникают и в дом Захара – место, где прежде он забывал обо всех проблемах и «наслаждался»; теперь же былая гармония нарушена, а счастье уже не автономно.

Трагический финал новеллы находит свое продолжение и развитие в следующем рассказе книги – «Ничего не будет». Его по праву можно назвать одним из самых лиричных во всем произведении. В этом рассказе чувство счастья героя уже не такое яркое, каким оно было первоначально (рассказ «Какой случится день недели»), но оно, безусловно, присутствует. Столь заметная метаморфоза объясняется взрослением Захара, рождением двоих сыновей и в связи с этим обретением себя в новом качестве. Повествование начинается с трогательного описания младшего ребенка, наполненного глубокой отцовской нежностью и любовью: «Два сына растут. Одному четыре месяца. Ночью проснется; не плачет, нет. Лежит на животе, упрется локотками, поднимет белую лобастую головку, дышит. Часто-часто, как псинка, бегущая по следу.<...> Люблю целовать его, когда проснется. Щеки, молоком моей любимой налитые, трогаю губами, замороженный. Господи, какой ласковый. Как мякоть дынная» [45, с. 165-166].

Дети для героя – продолжение и укрепление его земной любви, начатой в юности. С нежностью он описывает и своего старшего сына, и любимую женщину. Семья – это главнейшая ценность для Захара, наиболее значимая часть его жизни. Именно в семье он по-настоящему счастлив и, казалось бы, ничто не может омрачить этой идиллии. Вот как характеризует свое состояние герой на данном жизненном этапе: «Мне нет и тридцати, и я счастлив. Я не думаю о бренности бытия, я не плакал уже семь лет – ровно с той минуты, как моя единственная сказала мне, что любит, любит меня и будет моей женой. С тех пор я не нашел ни одной причины для слез, а смеюсь очень часто и еще чаще улыбаюсь посередине улицы – своим мыслям, своим любимым,

которые легко выстукивают в три сердца мелодию моего счастья» [45, с. 173].

Но, как и во всех рассказах книги, счастье недолговечно и неустойчиво, оно всегда омрачается смертью или напоминанием о том, что она существует. Старший сын Захара, которому всего 5 лет, упорно добивается ответа на вопрос, все ли смертны: «Мама, а все умирают или не все?» [45, с. 173]). Герой же вспоминает о смерти, «лишь слыша сына»; он давно не хочет думать об этом, потому что счастлив. И только с известием жены о смерти его любимой бабушки к Захару возвращаются былые страхи. Примечательно, что впервые герой, тогда еще маленький, с ужасом подумал о смерти в деревне, рядом с любящей бабушкой, которой он тогда ничего не рассказал о своих страшных мыслях. А теперь ее больше нет, и сам Захар вновь оказывается в нескольких шагах от смерти (как и в рассказе «Колеса»): по дороге в деревню его машина чудом не столкнулась с выехавшей на встречную полосу фурой.

Таким образом, встреча со смертью в начавшемся столь идиллически рассказе происходит не единожды и даже не дважды, а троекратно. И не случайно, что эти столкновения относятся к трем разным героям и поколениям: сыну, отцу и бабушке. Бабушка умирает, так как пришло ее время; смерть в ее случае – это закономерное природное явление. Сын героя, несмотря на столь детский возраст, хочет понять механизм смерти людей и не может смириться с тем, что тело человека неизбежно умирает. А сам Захар в очередной раз напрямую сталкивается с опасностью, но все-таки остается жить, хотя грань между жизнью и смертью очень тонка. Даже когда герой счастлив и хочет жить только этим чувством (рассказ «Грех»), в его судьбу вторгается смерть, которая как будто играет с ним в жестокую игру: «Дальнобойщик около ста метров ехал по встречной, а потом свернул на свою полосу, так и не остановившись, чтобы сказать мне, что я... Что я смертен» [45, с. 178].

Если вспомнить финалрассказа «Шесть сигарет и так далее», где герой сталкивается с потерей защищенности своей семьи, то события новеллы «Ничего не будет» оказываются логическим продолжением: несчастье может

подкрасться в любой момент и коснуться не только самого героя, но и любого близкого ему человека. Заголовок рассказа можно трактовать как трагическую авторскую мысль о том, что смерть все равно настигнет, и она может прийти в любой момент; если не сейчас, то потом. В этом заключается основной драматизм не только рассказа, но и всего произведения, поэтому новеллу «Ничего не будет» можно назвать кульминационным, «узловым» моментом книги с точки зрения драматургии конфликта.

На этом же уровне драматизма находится и следующий рассказ – «Белый квадрат» – с его ощущением фатальности смерти. Эту предпоследнюю в сборнике новеллу по смысловой значимости можно сопоставить с рассказом «Грех»; оба одинаково показательны для понимания основной идеи произведения, в том числе для объяснения семантики заголовка (об этом отдельно будет сказано во втором параграфе главы). И. Фролов отмечает: «Если выстраивать рассказы книги в их хронологии, то «Белый квадрат» должен стоять первым, так как герой здесь – ребенок. Однако, будучи маленьким мальчиком, он, пусть и опосредованно, но уже является виновным в смерти человека» [58, 59]. Можно сказать, что автор только во второй половине книги выносит на поверхность «страшную тайну», принадлежащую герою, и она оказывается по-настоящему страшной. Маленький мальчик – Захарка – на всю жизнь становится заложником своей вины за смерть товарища, ставшего для него мальчишеским идеалом и авторитетом: «Всю жизнь искал повода, чтобы сказать так, – и не смог найти, а он нашел – в свои девять лет» [45, с. 182], принимая на себя невольный грех. Смелый Саша, который «позволял себе смеяться над местными криволицыми и кривоногими хулиганами» [45, с. 181], погибает жутко, спрятавшись в холодильнике, открывающимся только снаружи. Захарка, ведущий в игре, обиженный неуважением со стороны всех играющих и оставивший поиски, уходит домой.

Символично название рассказа – «Белый квадрат». Символ победы в игре оказывается и символом смерти, так же, как и сама игра из детской забавы превращается в игру со смертью. Саша прячется в холодильнике (пред-

мет напоминает белый квадрат), а, когда мальчика находят мертвым, его «квадратный рот с прокушенным ледяным языком был раскрыт» [45, с. 186]. Смерть Саши ужасна и несправедлива еще и потому, что он не заслужил ее, «необыкновенный», с лицом «нежной красоты», всегда готовым «вспыхнуть осмысленной, чуткой улыбкой» [45, с. 181]. Именно таким видится он при жизни Захарке, и именно с ним герой будет разговаривать в трудные минуты своей жизни. Так люди обращаются к своим ушедшим близким, мнение которых для них крайне важно. Однако призрак товарища будет являться к Захару-взрослому именно в том страшном виде, который запомнился ему в день его гибели, и этот искаженный портрет («маска смерти») никогда не сможет стереться в памяти героя: «Мерзлое лицо с вывороченными губами и заиндевелыми скулами» [45, с. 181].

Мотивы смерти продолжают развиваться, и в этом рассказе они обретают еще более драматическое звучание: если смерть бабушки в предыдущем рассказе – неизбежное явление, то в рассказе «Белый квадрат» смерть неестественна, неправильна. Это гибель совсем маленького человека, к тому же благородного и отважного. И то, что она напрямую касается героя, опять же не случайно. Становится очевидным, что мысли героя о смерти, его чувства по этому поводу возникают закономерно: слишком рано смерть показала герою свое лицо, и, возможно, каждое столкновение с ней является очередным напоминанием о том, что она совсем рядом и ждет его. В связи с этой мыслью можно объяснить и нарушение хронологической последовательности (почему рассказ «Белый квадрат» не открывает сборник): «Теперь оказывается, что у героя романа есть вина за чужую смерть — она, как червяк в румяном яблоке детства, первый его грех. <...> Рассказ дан последним в первой части книги, и теперь читатель может примерить этот грех ко всему страшному, что он уже прочитал о жизни героя» [59, с. 9], – справедливо отмечает И. Фролов.

Наконец, финальный рассказ сборника, он же завершающая нота в произведении, его логическая кульминация и развязка, – рассказ «Сержант».

Его главный герой возглавляет отряд бойцов в Чечне. Повествование ведется не от первого лица, как в большинстве новелл, а от третьего. Как и в рассказе «Грех». Здесь уже сам герой – Сержант – сознательно вступает в игру со смертью: он бросает ей вызов, выбирая войну как поле решающей битвы, своеобразная лотерея, «русская рулетка». Лейтмотив «хождения по жизни», фигурирующий в предыдущих рассказах, превращается в мотив бегства. Герой не просто уезжает на войну, а бежит туда от «болезненности» – «от этого чувства, обретшего вдруг новые оттенки и почти невыносимого» [45, с. 230]. Позже констатирует: «Какая дурь... Бежим, как... Как дураки...» [45, с. 243]. Тематика и некоторые мотивы рассказа близки романам З. Прилепина - «Патологии» и «Санькя». С первым романом новеллу роднят те же мотивы жестокости и войны, схожие образы персонажей (товарищей по отряду); с романом «Санькя» – тема родины, в частности, некоторые рассуждения главного героя, которые очень напоминают слова Саши Тишина: «Родина – о ней не думают. О Родине не бывает мыслей. Не думаешь же о матери – так, чтоб не случайные картинки из детства, а размышления» [45, с. 229].

«Я ведь тоже люблю Родину, – думал Сержант, глядя в темноту и спотыкаясь. – Я страшно люблю свою землю. Я жутко и безнравственно ее люблю, ничего... не жалея... Унижаясь и унижая... Но то, что расплзается у меня под ногами, – это разве моя земля? Родина моя? Куда дели ее, вы...» [45, с. 249].

Еще одна важная тема рассказа связана с проблемой человечности и трагизма существования человека на войне. Обстановку, которая окружает героя и других бойцов, никак нельзя назвать человеческой; в таких условиях крайне сложно сохранить свое лицо. Однако образ Сержанта подчеркнуто человечен. Душевная сложность героя проявляется и в связи с темой свободы, которая, по его мнению, заключается не в «поблажках» и не в «пошлых мелочах», подменяющих истинные ценности: «Невозможность легкости при главном выборе» [45, с. 231]. Так формулирует истинную проблему человеческой несвободы Сержант. Герой сделал выбор: ему так казалось, что сде-

лал»: «Он, мнилось ему, выцарапал себе право не беречь себя и уехал» [45, с. 231]. Уехал туда, где смерть встречается на каждом шагу и воспринимается как нечто естественное, вопреки своему чувству, что, став отцом, «больше не имеет права умирать, когда ему захочется» [45, с. 230]. Но даже тогда, когда он намеренно пытается не думать о том, что ему дорого и близко, он не в состоянии избавиться от своих мыслей и воспоминаний: «Не думаю, не думаю, не помню никого, самых близких и самых родных не помню», – отмахнулся от себя же, понимая, что если помянет другую свою, разлитую в миру кровь по двум розовым, маленьким, пацанячьим, цыплячьим телам, то сразу сойдет с ума» [45, с. 247].

В противовес образу главного героя, его врагов автор изображает жестокими и бездушными, сохранившими лишь человеческое обличье; поэтому у Сержанта они ассоциируются с «человеческими зверями», что делает трагический контраст еще более явным.

Финал рассказа «открытый»: смерть героя изображена как неоднозначное явление, описанное на уровне его ощущений. В отличие от рассказа «Белый квадрат» с безобразным ликом смерти, преследующим героя всю его жизнь, смерть Сержанта безлика. И здесь важно сказать о том, что он, погибая, испытывает чувство легкости и невесомости: «Неожиданно легко встал на ноги и сделал несколько очень мягких, почти невесомых шагов» [45, с. 254]. А до этого неоднократно подчеркивалось его «ползающее» состояние в прямом и переносном смысле: «Что же это творится в моей стране... Почему я ползаю по ней...» [45, с. 244]; «Медленно, медленнее растущего цветка, он проползал последние метры до машины» [45, с. 250]). Физическую смерть можно трактовать и как душевное освобождение героя, переход в новую стадию (недаром Сержант сначала как будто не замечает своей смерти, а затем наблюдает со стороны мертвое тело).

Итак, последняя новелла книги становится драматургической кульминацией всего произведения. Герой проходит отпущенные ему жизненные фазы и, в конце концов, находит смерть там, куда бежал от своих страхов. В

связи с лейтмотивом книги «жизнь – смерть», где две категории находятся иногда в такой близости, что грань между ними стирается, смерть героя представляется закономерным финалом, который неоднократно предсказывается как в предыдущих новеллах, так и в заключительной. Конфликт между бытием и небытием достигает в «Сержанте» своего апогея, и особенно ярко это прослеживается в образе героя, в его мироощущении (душевная нестабильность, «странная обнаженность»). В рассказе неоднократно встречаются внутренние монологи Сержанта, и в одном из них он невольно затрагивает тему своей смерти, как будто предчувствуя ее: «Человек такое смешное существо... Такой кусок мяса, так много костей, а надо ему всего несколько грамм свинцовых... да что там свинцовых – тонкой иглы хватит, если глубоко она...»[45, с. 230].

И смерть принимает вызов Сержанта; приближение к финальной точке происходит стремительно. Можно сказать, что повествование в последнем рассказе построено по принципу очевидного ускорения: вначале время тянется, «ползет» вместе с героем, а затем наступает резкий переход, когда время набирает оборот и «бежит» (бежит и Сержант перед своей смертью). Кульминационный момент обозначен очень ярко и оказывается хорошо продуманным драматургически, а «открытый» финал оставляет возможность для философского размышления: подчеркивается смерть физическая (гибель тела), но не духовная, и, возможно, таким приемом автор выражает надежду на возрождение героя, однако, уже в ином облике.

Проанализировав рассказы книги З. Прилепина «Грех», можно сделать некоторые выводы об особенностях ее построения. Подтверждая мнение о том, что произведение по жанру является романом в рассказах, обозначим ряд признаков, доказывающих его целостность и единство.

Во-первых, рассказы объединены одним главным героем, который представлен в разные моменты жизни, переживает те или иные ее эпизоды. Герой, без сомнения, проходит определенный духовный путь, и его образ постепенно усложняется; даже более того, можно сказать, что в произведении

отражена короткая жизнь одного человека от детства до смерти (хоть и фрагментарно). При этом автор намеренно нарушает хронологию, изображая внутреннее взросление героя, а не возрастное.

Таким образом, «Грех» – не просто цепочка самостоятельных эпизодов, а вполне цельное, логически выстраиваемое произведение. Изменение же временной последовательности только усиливает впечатление от книги и углубляет ее основную идею – показать душевную эволюцию героя, стадии его жизни и духовные метаморфозы в отдельных «пятнах» и ярких зарисовках, но в цельном и законченном виде. Можно смело заключить, что такая организация произведения – яркая индивидуальная черта не только «Греха», но и художественного мира писателя в целом. По тому же принципу автор строит и роман «Санька», где многомерность и романная цельность произведения достигаются за счет соединения разных пластов и линий повествования, которые, на первый взгляд, кажутся отдельными кусками текста.

Во-вторых, во всех новеллах (от самой оптимистической до самой трагической) прослеживается единый мотив (лейтмотив) – счастья, соседствующего со смертью, где смерть обретает или метафизическое звучание, или реалистическое (от смерти животного до гибели главного героя).

В-третьих, несмотря на то, что рассказы очень различаются между собой и представляют зарисовки каких-либо событий из жизни героя, их всех роднит общее настроение, которое Д. Быков в предисловии к книге охарактеризовал как «желание жить на всю катушку», несмотря ни на какие препятствия и сложности.

Помимо общего настроения и мотивов, все рассказы объединены единой драматургической линией, в которой можно выделить все основные ее компоненты - экспозиция, завязка, развитие действия, общая кульминация-развязка. Кульминационные моменты оказываются наиболее значимыми в жизни героя, после них он меняется и вступает в новую для него жизненную фазу. Эти переломные моменты происходят в каждом из рассказов, и поэтому возникает впечатление повторяемости, закономерности происходящего

(недаром во многих новеллах встречаются одинаковые фразы, мотивы, состояния); они, словно арки, создают единую конструкцию произведения. Таким образом, писателю удается создать четкую логику развития, которая выражается не в поступательном движении времени и действия, а в том, что автор показывает динамику развития личности в соответствии с ее внутренними, психологическими законами. И, с точки зрения романного жанра, такой принцип оказывается наиболее выигрышным и впечатляющим.

На основании всего вышеперечисленного можно говорить о том, что «Грех» – произведение, вполне заслуживающее жанрового определения «роман в рассказах», так как все основные признаки, присущие роману, содержатся в книге. И она кажется особенно интересной за счет необычной архитектоники и специфичных, свойственных только данному автору, способов выражения внутреннего содержания.

Подобно хрестоматийным реалистам прошлого, Захар Прилепин умеет в малом находить великое. Впрочем, в плане смены прозаических форм путь Прилепина скорее представляет собой последовательный переход от великого к малому: прославившись сначала двумя романами, он позже снискал успех в качестве автора рассказов.

Но Захар Прилепин известен не только своими художественными произведениями, но также и активной гражданской позицией, которая нашла свое отражение в публицистике писателя. Именно особенностям публицистических работ будет посвящен следующий пункт нашего исследования, чтобы наиболее многогранно показать творчество Захара Прилепина.

2.2. Интертекстуальность публицистики З. Прилепина

Как уже говорилось выше, З. Прилепин не только писатель, но еще и актер, и журналист и публицист. Рассмотрение публицистики Захара Прилепина позволит нам выявить несколько важных моментов. Во-первых, одна из причин популярности Захара Прилепина в том, что, он в своих публикациях

злободневен и оперативен. Писатель живо откликается на любое происшествие – от принятого Думой нового закона, до старой темы - войны и мира. Во-вторых, интертекстуальность его произведений – не осознанный и преднамеренный метод, а скорее «печать времени».

Для того, чтобы доказать нашу мысль, нам понадобится обратиться к публицистике автора и показать ее интертекстуальность. Этому и посвящена предлагаемый параграф.

Термин интертекстуальность был введен в 1967 году теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой. Употреблялся он, как основной литературоведческий термин, при анализе художественных произведений постмодернизма. Исследовательница называла интертекстуальностью «текстуальную интер-акцию, которая происходит внутри отдельного текста» [21, с. 1].

При многообразии концепций интертекстуальности этот термин имеет довольно прозрачную внутреннюю форму, которая способствует пониманию самого слова: лат. *Intertextum* – «вплетенное внутрь». Суть интертекстуальности состоит в том, что новые акты творчества совершаются на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей той традиции, из которой они возникают и которую имеют целью обновить. Современная наука о языке для обозначения данной интер-акции одновременно с термином «интертекстуальность» использует такие термины как «феномен прецедентности», «чужое слово», «сверхтекстовые связи», «межтекстовая коммуникация» и другие.

Каноническую формулировку интертекста, по мнению большинства теоретиков, дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [14, с. 114].

В своих публицистических статьях Захар Прилепин затарাগивает многие философские, нравственные темы, но чаще он касается политических и мировоззренческих проблем.

Например, каким видит Прилепин идеального политического деятеля.

При описании встречи, например, с политиком, автор перестает рефлексировать и с головой уходит в описание внешнего вида, действий, движений, обстановки. Важными становятся такие, казалось бы, посторонние детали: на сколько сантиметров президент выше автора, где именно он прошел, где остановился, куда посмотрел. Кстати, встречаемые Прилепиным представители власти чаще всего улыбаются (как улыбается Ельцин в приведенном выше отрывке). Это не дисциплинарные тела, послушно выполняющие некие обязательные (производственные) операции (этот термин ввел Мишель Фуко и мы еще обратимся к нему позже). Это люди – с морщинами, улыбками, чаще всего мягкими движениями.

«У Суркова **мягкие** движения и **улыбающиеся** глаза, которые смотрят собеседнику в переносицу, отчего создается ощущение, что он видит и тебя, и то, что у тебя за спиной/... от него исходит ощущение и некоего странного **надлома** и – одновременно – стремительной физической силы».

«У него (Путина) **мягкая, спокойная** рука, он не стремился сломать все шестнадцать пальцев тому, чью ладонь пожимал. И **улыбка** у него **спокойная** и **мягкая...**» [47, с. 174].

В своих публицистических материалах Захар Прилепин также большое внимание уделяет *телесности*. Истоки «мотива телесности» Прилепина стоит искать скорее в кинематографе. Либо это интертекстуальность по Барту – то есть «непременная и принципиальная открытость материала, который пронизывает собою текст» [14, с. 140]. Политика, звезду, ОМОНовца Прилепин описывает прежде всего, как физическое тело. Когда политический деятель вещает с трибуны, мы в первую очередь оказываемся посвящены не в смысл им произносимого, но в подробности его облика. И истина оказывается заключена не в словах и помыслах человека, но в его теле и действиях этого тела, часто откровенно противоречащих словам: «Ельцин тяжело подошел и встал рядом со мной, справа, в полуметре. Он поднял правую руку, приветствуя «народ». Наверное, президент давно не пил: у него было свежее, тяже-

лое лицо, правда, обильно припудренное. Белесые глаза щурились и улыбались. Он был немного выше меня, на несколько сантиметров» [47, с 148].

Получается, что это прежде всего тела – и вовсе не уродливы: Прилепин избегает негативно окрашенных выражений. Но все эти улыбки, мягкие движения и руки, свежие тяжелые лица говорят скорее о немогущности и несостоятельности своих обладателей. В статье «Почему я не убил Ельцина», отрывок из которой уже был приведен нами ранее, этот используемый публицистом метод проявляет себя наиболее ярко.

Появлению Ельцина на трибуне предшествуют несколько абзацев размышлений о его личности, об отношении к становящемуся не актуальным президенту. У трибуны собирается толпа, оцепляют место оперативники и телохранители. Вот Ельцин взбирается на трибуну. Читатель естественно ожидает если не встретить цитаты из речи президента, то хотя бы узнать о цели и содержании выступления. Но об этом мы не прочтем ни слова. Прилепин недаром начинает статью разговором о неактуальности Ельцина, его бесполезности в «сегодня». И то, что президент говорит – не важно. Здесь можно провести параллель со сценой из документального фильма А. Сокурова «Советская элегия», в которой режиссер создает портрет Бориса Ельцина: «Как всякий политик, Ельцин – прежде всего человек слова. В процессе съемки он, естественно, охотно высказывал свои политические воззрения». Однако ни один из монологов Ельцина в фильм не вошел. Мотивировка Сокурова была безжалостной: «Разве может политическая риторика что-то сказать о человеке? Она принадлежит не ему лично, но коллективу» [66, с 173]. В итоге вместо рассуждений политика мы имеем в фильме древнейший план молчания Ельцина. Созерцание бледного, одутловатого тела сообщает зрителю больше, чем любой поток слов» [66, с 174]. Прилепин действует по той же схеме. Политическая риторика ничего не может сказать о Ельцине не только потому, что его время прошло и ненависть нужно сконцентрировать на другом политике. Но и потому, что созерцание свежего, тяжелого, обильно припудренного лица сообщает зрителю больше, чем любая речь с трибуны.

Предположим еще одну причину, по которой Прилепина так занимает физическое тело. Возможно он, при всей своей идеологизированности, «осуществляет последовательную феноменологическую редукцию, слой за слоем снимая все наносное и оставляя лишь истину в ее телесно-материальном воплощении» [66, с 175]. Очередная речь с трибуны политика, которому давно никто не верит – конечно, наносное. Другое дело, что Прилепин делает это скорее всего осознанно, то есть он предвидит последствие этой феноменологической редукции, знает истину заранее. Таким образом, его пристальное внимание к физическому, к телесности носит спекулятивный характер.

Акцентирование телесности вообще – присуще Прилепину. Но в случаях, когда он явно симпатизирует субъекту, последний наделяется иными физическими характеристиками. Так, в рассматриваемой нами статье, оперативники – «крепкие, с красивыми лицами». Он не эстетизирует эту красоту, более того красота эта носит субъективный характер.

Многие герои Прилепина кажутся бессловесными животными. Отношение к ним автора при этом очевидно. Он, например, акцентирует сходство Горбачева в статье «Привиделось и прислышалось» с горбушей или рыбой-горбылем. Сходство прежде всего на уровне фонетическом и аллегорическом – **Горбачев**, подобно **горбуше** равнодушно наблюдает за тем, как кто-то поедает его «семью». Но Прилепину мало такого сходства. Он доводит сходство политика с рыбой до физического: «Вспомните его лицо, закройте глаза – и увидите большеголовую рыбу со спокойным и туповатым взором /.../ Рыба эта мечена, то ли на боку ее, то ли на голове кляксой расплылось странное пятно...» [47, с 103].

В большинстве статей Прилепина, «дисциплинарному телу» отводится заметное место. Это сотрудники ОМОНа и телохранители. Все они механически выполняют каждый свою функцию, преобразуются в детали одной машины. Лица оперативников «серьезны и недвижимы» - то есть, фактически одно лицо. Телохранители президента все, как один, «крепкие, с красивыми лицами» «буравят зрачками толпу». Такие «дисциплинарные тела» противо-

стоят телам стихийным, инстинктивным. Например, в одной из статей – толпе, окружившей президента: «Эти два совокупных тела и выражают функционирование механизмов власти, либо организующих тела в упорядоченные комплексы, либо «организующих» их в хаотическую массу» [47, с 103].

Многие критики отмечают идеологизированность текстов Прилепина. Круг потребителей идеологизированных текстов вообще довольно узок. Чаще всего это партийная литература, для партийных же целей предназначенная. В качестве примеров можно привести произведения Александра Проханова, с оговорками – Эдуарда Лимонова. Партийный читатель в таких текстах черпает боевой дух, руководство к действию. При желании такой «боевой дух» читатель вполне может черпать и из текстов Захара Прилепина. И художественных, и публицистических. Идеологизированными в равной степени можно назвать художественную прозу, и публицистику Прилепина.

Подобно хрестоматийным реалистам прошлого, Захар Прилепин умеет в малом находить великое. Впрочем, в плане смены прозаических форм путь Прилепина скорее представляет собой последовательный переход от великого к малому: прославившись сначала двумя романами, он позже снискал успех в качестве автора рассказов.

Таким образом, художественные и публицистические произведения Прилепина часто выходят за рамки художественности и публицистичности. Так, многие критики усматривают в его художественной прозе немалую долю автобиографичности и публицистичности. Лучшие же его публицистические эссе – художественны. Безусловно, Захар Прилепин интересен как продолжатель «деревенской» и «маргинальной» линии в прозе и публицистике.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Захар Прилепин является одним из самых успешных современных молодых писателей.

Характерной чертой художественного мира З. Прилепина, как было выяснено в ходе исследования, является особый способ выражения им конфликта, а также проблематики в своих произведениях. Эта особенность заключается в том, что автор всегда старается выйти за рамки главной проблемы книги, которая лежит на поверхности, расширяя конфликты до универсальных масштабов.

Еще одной из наиболее заметных черт творчества Прилепина является применение в пределах одного произведения многообразных контрастных художественных средств и приемов для того, чтобы наиболее полно выразить содержательность и проблематику.

Особенно ярко это проявилось в двух главных художественных произведениях З. Прилепина – «Санькя» и «Грех», а также в сборнике публицистических статей, который автор выпустил несколько лет назад.

Так, в романе «Санькя» писатель обращает внимание читателей не только к проблемам закостелости современного государственного аппарата и появлению революционно настроенной молодежи, которая готова на самые отчаянные поступки, но и параллельно разбирает вопросы современного мироустройства в целом, в котором царят хаос, бессмыслица и всеобщее разложение.

В книге «Грех» в образе главного героя и в его жизненных коллизиях скрыт более глубинный, философский подтекст, который связан с обобщенным образом человека и с общечеловеческими ценностями – такими, как поиски своего места в мире, выбор между добром и злом, счастьем и унынием и т.д. Эта особенность по праву делает З. Прилепина наследником тех традиций русской классической литературы, которые являются эталоном в совре-

менном мире. В своих произведениях писатель выводит всеобщую модель современного мира, которая кажется в его работах далекой от идеальности.

Прилепин представляет эпоху 90-х годов XX века как время некоего перелома, потери прежних ценностей и идеалов, когда почти нет надежды на возрождение. Люди в этом мире обречены на страдание и смерть, и трагизм усиливается за счет того, что это касается и молодых людей (именно молодые – герои книг писателя). Более того, юность, с ее активным началом и большими перспективами, в итоге оказывается в мире Прилепина столь же безрадостной, как и старость с ее закономерным финалом. Если в романе «Санька» юные «бунтари» обречены на смерть или долгие мучения за свою попытку насильно перестроить общественно-политическую систему, то в книге «Грех» молодой герой, счастливый муж и отец, нелепо погибает на войне.

Можно с уверенностью сказать, что художественный мир З. Прилепина – это целый комплекс ярких и оригинальных произведений, где каждый литературный прием и каждая специфическая особенность имеют свое индивидуальное предназначение, а собранные вместе, они наполняют его прозу особой творческой силой.

Таким образом, в центре изображаемого писателем мира вращается человек – молодой, но изначально душевно чуткий, подвижный, способный к рефлексии и глубокому анализу себя и окружающих людей; это герой сильный, цельный, яркий, способный многого достичь в жизни и многое осознать. Но из-за того, что неустроенность современного мира является всеобъемлющей и безнадежной, по концепции З. Прилепина, даже самые лучшие люди в таком мире принуждены бороться до последнего за свое существование и за свое счастье. Благодаря наличию временных реалий и созданию полновзвучных человеческих характеров произведения автора кажутся абсолютно достоверными и актуальными.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева, И.С. Постмодернизм в русской литературе [Текст]/ И.С. Андреева. – Режим доступа: www.fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm.
2. Басинский, П. Новый Горький явился [Текст]/ П. Басинский // Российская газета (Центральный выпуск). - №4066. – 15 мая. – 2006.
3. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет [Текст]/ М.М. Бахтин. – М.: «Худож. лит.», 1975. – 502 с.
4. Белокурова, С.П., Друговейко, С.В. Русская литература. Конец XX века. Уроки современной русской литературы: Учеб.-метод. Пособие [Текст]/ С.П. Белокурова, С.В. Друговейко -. СПб.: Паритет, 2001.
5. Беляков, С. Две души Захара Прилепина [Текст] / С. Беляков// Частный корреспондент – Режим доступа <http://www.chaskor.ru/p.php?id=3661>
6. Беляков, С. Заговор обреченных, или Захар Прилепин как зеркало несостоявшейся русской революции [Текст]/ С. Беляков // Новый мир. – 2006. – №10. – С. 171.
7. Беляков, С. Заговор обреченных, или Захар Прилепин как зеркало несостоявшейся русской революции [Текст]/ С. Беляков // Новый мир. – 2006. – №10. – С. 171 – 175.
8. Близняк, О.М. Амбивалентность литературного образа: гендерный аспект [Текст] / О.М. Близняк// Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. - 2010. - № 3. - С.86-89.
9. Близняк, О.М. Системность мотивного комплекса в плане соотнесенности анализа прозы и поэзии [Текст]/ О.М. Близняк // Приложение к журналу «Образование - Наука - Творчество». - Нальчик; Армавир: Адыгская (Черкесская) Международная АН. - 2011. - № 28. - С.7-9.
10. Близняк, О.М. Системный аспект исследования мотивных комплексов в современной русской литературе [Текст]/ О.М. Близняк // Приложение к

- научному журналу «Синергетика образования».- М.; Ростов н/Д: Юж. отд. РАО, 2011. - № 13.- С.8-11.
- 11.Бондаренко, В. Захар Прилепин «Грех» [Текст] / В. Бондаренко// Завтра. – № 18 (754). – 30 апреля. – 2008.
 - 12.Бурвикова, Н.Д., Костомаров, В.Г. Особенности понимания современного русского текста [Текст] / Н.Д. Бурвикова, В.Г. Костомаров // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX века. Сб. в честь профессора С.Г. Ильенко. - СПб., 1998.
 - 13.Быков, Д. Счастливая жизнь Захара Прилепина [Текст] / Д. Быков// Грех: роман в рассказах / Захар Прилепин. – М.: Вагриус, 2009. – С. 8.
 - 14.Волков, И.Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей [Текст]/ И.Ф. Волков. – М.: Просвещение и др., 1995. – 256 с.
 - 15.Волкова, Е.В. Концепции мотива в современном литературоведении [Текст]/ Е.В. Волкова //Преподаватель XXI век. - 2008. - № 1. - С. 89-95.
 - 16.Володихин, Д. Чувство Бога [Текст] / Д. Володихин// Политический журнал №29 (172). – 15 октября 2007 г.
 - 17.Вуколов, Л.И. Современная проза в выпускном классе: Книга для учителя [Текст]/ Л.И. Вуколов. - М.: Просвещение, 2002.
 - 18.Гедройц, С. Захар Прилепин. «Санька»: Роман: Рецензия [Текст] / С. Гедройц// Звезда. – 2006. – № 9. – С. 235 – 236.
 - 19.Данилкин, Л. Захар Прилепин «Санька». «Мать» без электричества [Текст] / Л. Данилкин// Афиша. – 5 апреля 2006 г.
 - 20.Довыдова, Т.Т., Сушилина, И.К. Современный литературный процесс в России [Текст]/ Т.Т. Довыдова, И.К. Сушилина. - М., 2007.
 - 21.Дубин, Б., Рейтблат, А. Литературные ориентиры современных журнальных рецензентов [Текст]. – Режим доступа <http://nlo.magazine.ru/reporter/55.html>
 - 22.Ермоленко, Г.Н. Мотивный и нарратологический анализ текста: к проблеме корреляции [Текст]/ Г.Н. Ермоленко // Современные методы анализа художественного произведения. - Гродно: ГрГУ, 2003. - С. 18-27.

- 23.Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения [Текст]/ А.Б. Есин. - М., 2004.
- 24.Иванова, Н. Ускользящая современность. Русская литература XX–XXI веков: от "внекомплектной" к постсоветской, а теперь и всемирной [Текст]/ Н. Иванова// Вопросы литературы. – 2007. - № 3.
- 25.Ивашкина, О.В. Семантика возможных миров в современном романе [Текст]/ О.В. Ивашкина // Современный роман: русский и зарубежный. - Краснодар: КубГУ, 2010. - С.151-159.
- 26.Козина, Т.Н. Евангельские мотивы в новейшей русской прозе: проблемы интертекстуальности [Текст]/ Т.Н. Козина // Вестник ПГЛУ. - 2010. - № 2. - С. 216-218.
- 27.Колядич, Т.М., Капица, Ф.С. Русская проза XXI века в критике. Рефлексии. Оценки. Методика описания [Текст]/ Т.М. Колядич, Ф.С. Капица. - М., 2010.
- 28.Костырко, С. По кругу [Текст] / С. Костырко// Новый мир. – 2006. – № 10. – С. 17 – 182.
- 29.Крижановский, Н. Куда идет Захар Прилепин? [Текст]/ Н. Крижановский // Литературная Россия. – № 41. – 10 октября. – 2008.
- 30.Курицын, В. Русский литературный постмодернизм [Текст]/ В. Курицын. - М.: ОГИ, 2002.
- 31.Ладохина, О.Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века [Текст]/ О.Ф. Ладохина. - М.: Водолей, 2010. - 168 с.
- 32.Лебедушкина, О. Реалисты-романтики. О старом и новом [Текст] / О. Лебедушкина// Дружба народов. – 2006. – № 11.
- 33.Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература. В 3 кн. Кн. I. [Текст]/ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. - М.: УРСС, 2001.
- 34.Мандельштам, О.Э. О поэзии. Конец романа [Текст] / О.Э. Мандельштам// Слово и Культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987.– С. 73 – 74.
- 35.Мандельштам, О.Э. О поэзии. О природе слова [Текст]/ О.Э. Мандельштам // Слово и Культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 55.

- 36.Маркова, Т.Н. Проза конца XX века: Динамика стилей и жанров. Материалы к курсу истории русской литературы XX века [Текст]/ Т.Н. Маркова. - Челябинск, 2003.
- 37.Маркова, Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В.Маканин, Л.Петрушевская, В.Пелевин): Монография [Текст]/ Т.Н. Маркова. - М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003.
- 38.Местергази, Е.Г. Жанровое своеобразие романа Захара Прилепина «Грех» [Текст]/ Е.Г. Местергази // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы V Международной научно-практической конференции, посвященной памяти и 70-летию доктора филологических наук, профессора В.В. Бадикова (15 – 16 октября 2009 г.). – Алматы, 2009. – С. 193.
- 39.Минералов, Ю. НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1990-е годы — начало XXI века) [Текст] /Введение, гл. 1-3/ Ю. Минералов. – М.: Академия, 2012.
- 40.Наринская, А. Нацбол в России больше, чем нацбол [Текст] / А. Наринская// Коммерсантъ. – Режим доступа <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/kommersant.htm>.
- 41.Наша литература антилиберальна по сути [Текст] // Газета «Культура». – №38 (7701). – 1 – 7 октября. – 2009.
- 42.Незабитовская, О.А. Образные характеристики человека в «мужской» и «женской» современной русской прозе [Текст]/ О.А. Незабитовская // Актуальные проблемы современного языкознания и литературоведения. - Краснодар: КубГУ, 2005.
- 43.Новая русская критика. Нулевых годы [Текст]/ сост. Р. Сенчин. – М.: Олимп, 2009. – 379 с.
- 44.Павлов, Ю.М. Критика XX-XXI веков. Литературные портреты, статьи, рецензии [Текст]/ Ю.М. Павлов. - М.: Лит.Россия, 2010. - 304 с.
- 45.Прилепин, З. Грех: роман в рассказах [Текст]/ З. Прилепин. – М.: Вагриус , 2009. – 256 с.

46. Прилепин, З. Санька: Роман [Текст]/ З. Прилепин. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. – 368 с.
47. Прилепин, З. Я пришел из России [Текст]/ З. Прилепин. – Спб.-М., 2009.
48. Проханов, А. В России появляются люди, готовые умирать за идею [Текст]/ А. Проханов // Агентство Политических новостей – Нижний Новгород. – Режим доступа <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/apn-nn.html>.
49. Пустовая, В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель. О молодой «военной» прозе [Текст] / В. Пустовая// «Новый Мир». – 2005. - № 5.
50. Русская литература на рубеже XX–XXI веков. Хрестоматия [Текст] / Сост. Е.В. Михина. – СПб., 2011.
51. Скоропанова, И. Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык [Текст]/ И. Скоропанова. - СПб.: Невский простор, 2001.
52. Современная русская литература конца XX – начала XXI века [Текст]/ под ред. С.И. Тиминой. – М., 2011.
53. Сухих, О.С. Очень своевременные книги (О традициях Ф. М. Достоевского и М. Горького в романе Захара Прилепина «Санька») [Текст]/ О.С. Сухих // Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского. – 2008. – №6. – С. 290 – 296.
54. Токарев, А. Русская жизнь Захара Прилепина [Текст]/ А. Токарев. – Режим доступа <http://www.nazbol.ru/rubr15/1901.html>
55. Тух, Б. Первая десятка современной русской литературы: Сб. очерков [Текст]/ Б. Тух. - М.: ООО «Издательский дом “Оникс XXI век”», 2002.
56. Тюпа, В.И. Аналитика художественного: Введ. в литературовед. Анализ [Текст]/ В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт: РГГУ, 2001. – 189 с.
57. У нации не взрослое лицо. Судьбы России в романе о большевиках [Текст] // Московский Комсомолец. – Режим доступа http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/moskovskii_komsomolets.html
58. Фролов, И. Закон сохранения страха. «Грех» Захара Прилепина как Национальный бестселлер [Текст]/ И. Фролов // Континент. – 2009. – № 139.

- 59.Фролов, И. Смертный грех Захара Прилепина [Текст]/ И. Фролов // Независимая газета EX LIBRIS. – 26 февраля 2009 г. – С. 4.
- 60.Хорькова, М. Счастливые герои Захара Прилепина [Текст] / М. Хорькова// Татьянин день. – 16 января. – 2009.
- 61.Чупринин, С. Нулевые: годы компромисса [Текст]/ С. Чупринин // Знамя. – 2009. – № 2.
- 62.Чупринин, С. Русская литература сегодня: жизнь по понятиям [Текст]/ С. Чупринин. - М.: Время, 2006. - С. 32—34.
- 63.Штейн, Б.С. Русская проза на рубеже веков [Текст]/ Б.С. Штейн. - М.: Илекса, 2004.
- 64.Щербинина, Ю. Метафора войны: художественные прозрения или тупики? [Текст] / Ю. Щербинина// Знамя. – 2009. – №5. – С. 187 – 196.
- 65.Эпштейн, М. Постмодерн в русской литературе [Текст]/ М. Эпштейн. - М.: Высшая школа, 2005.
- 66.Ямпольский, М. Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла [Текст]/ М. Ямпольский. – М., 2004.
- 67.Яранцев, В. Тернии греха. О прозе Захара Прилепина [Текст] / В. Яранцев// Сибирские огни. – 2008. – № 11.
- 68.<http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/nork.html>