

Министерство образования и науки Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Иркутский государственный университет»  
(ФГБОУ ВО «ИГУ»)  
Педагогический институт

Кафедра филологии и методики  
Допускается к защите  
Зав. кафедрой  
д-р фил.н. профессор \_\_\_\_\_  
О.Ю. Юрьева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА МАГИСТРАНТА**  
**по направлению 44.04.01 Педагогическое образование**  
**Магистерская программа Литературное образование**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МАЛОЙ ПРОЗЫ З. ПРИЛЕПИНА**

Рецензент: к.ф.н.  
М.Ю. Гаврилкина

Студент 2 курса очного отделения  
Группа 204212 – ДМ  
А.М. Мелёхина

Нормоконтролёр: к.ф.н. доцент  
\_\_\_\_\_ Т.Ю. Климова

Руководитель: к.ф.н. доцент  
Т. Ю. Климова

Работа защищена:  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.  
С оценкой \_\_\_\_\_  
Протокол № \_\_\_\_\_

**Иркутск 2017**

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ЖАНРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ З.ПРИЛЕПИНА: ФОРМЫ ЦЕЛОСТНОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ.....	10
1.1. Специфика жанра романа в рассказах «Грех».....	10
1.2. Цикл как форма целостности сборника рассказов «Ботинки, полные горячей водкой».....	14
Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗОВ З.ПРИЛЕПИНА .....	19
2.1. Репрезентация лирической линии в сюжетах малой прозы З. При- лепина.....	19
2.2. Реализация авантюрной линии в сюжетах малой прозы.....	38
2.3. Экзистенциальная линия сюжета в рассказах З. Прилепина.....	63
Глава 3. ИЗУЧЕНИЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ З. ПРИЛЕПИНА НА УРОКАХ ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ .....	87
3.1. Урок внеклассного чтения в 6 классе в форме диспута: «Хочется жить!» по рассказу З.Прилепина.....	87
3.2. Урок внеклассного чтения в 10 классе в форме диспута: «На пути к выбору» (по рассказу «Грех» Захара Прилепина) .....	92
3.3. Урок внеклассного чтения в 11 классе в форме диспута: «Вышиба- ла в ночном клубе» по рассказу Захара Прилепина «шесть сигарет и так далее».....	99
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	103
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	106

## ВВЕДЕНИЕ

Имя Захара Прилепина появилось на литературном небосклоне совсем недавно – в 2000-е годы и сразу же привлекло к себе внимание читателей и критики. Как публицист и активный общественный деятель Прилепин известен в кругах политиков; как филолог, журналист и неординарный российский писатель, лауреат нескольких престижных литературных премий, он быстро стал одним из самых востребованных современных российских авторов в Европе и Азии: книги «Грех», «Санькя», «Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы», «Патологии», «Чёрная обезьяна», «Восьмёрка», «Обитель» – переиздаются и переводятся на иностранные языки.

Крупный литературный успех Захару Прилепину принес уже первый его роман «Патологии» о «Второй чеченской» войне (три журнальные публикации – «Север», «Роман-газета», «Искусство кино»; два издания отдельной книгой в 2005 году в издательстве «Андреевский флаг» и в 2006 году в издательстве «Ad Marginem»). О. Мэттьюз не случайно назвал З. Прилепина «молодым российским Хемингуэем» [28, с. 1]: он – участник военных действий, его психологизм отличается нравственной рефлексией по поводу увиденного; текст сочетается с подтекстом, наконец, он мастерски владеет словом. А К. Гликман так охарактеризовал писателя: «Захар Прилепин если не лицо современной литературы, то один из ее брендов» [13, с. 1]. За «Патологии» писатель получил звание лауреата премии Бориса Соколова (2004) и премию газеты «Литературная Россия». Захар Прилепин дважды финалист премии «Национальный бестселлер» (2005, 2006), финалист премии Русский Букер (2006), лауреат премии журнала «Роман-газета» в номинации «Открытие» (2005), лауреат премии БРФ «Вдохнуть Париж» (2005), дипломант премии «Эврика» (2006).

В 2013 году по повести З. Прилепина «Восьмёрка» режиссёр А. Учитель снял фильм. А кинолента «Белый квадрат» по одноимённому рассказу (2011)

(режиссёр Иван Павлючков) получила приз «Бронзовая рама» на 12-м международном кинофестивале короткометражных фильмов «Невиданное кино» в Маарду (Эстония) и гран-при на международном кинофестивале «Метры» (Россия). Роман «Обитель» в 2014 году был удостоен 1-й премии «Большая книга», занял 2 место в читательском голосовании, был удостоен титула «Книга года», а также по выбору экспертов – Книжной премии Рунета.

Этим обстоятельством вызван интерес к творчеству З. Прилепина.

**Актуальность** темы диссертации обусловлена активной включённостью прозы писателя и публициста в решение насущных философских, социально-психологических и эстетических вопросов нашего времени, что отвечает тенденциям развития гуманитарного знания начала XXI века. Острые ситуации и нестандартные решения в прозе З. Прилепина ориентированы на вечные темы, на «проклятые вопросы», что делает читателя сопричастным к тому, что происходит вокруг них.

**Цель** исследования – рассмотреть художественный мир малой прозы З. Прилепина с позиций как идейно-художественное явление.

Цель конкретизируется в следующих **задачах**:

– выявить специфику жанрово-тематических и структурных особенностей организации художественного мира малой прозы З. Прилепина;

– вычленить сюжетные линии и провести исследование семантики и поэтики лирической, авантюрной и экзистенциальной составляющих в сюжете романа в рассказах «Грех» и цикле рассказов «Ботинки, полные горячей водкой»;

– выявить основные принципы поэтики прозы писателя, определяющие ее художественное единство и оригинальность;

– выработать методические рекомендации к изучению малой прозы писателя на уроках внеклассного чтения в 6, 10 и 11-м классах.

**Материалом исследования** послужил роман в рассказах «Грех» и сборник «пацанских рассказов» «Ботинки, полные горячей водкой».

**Новизна работы.** Предлагаемая работа обусловлена попыткой самостоятельного исследования содержательного и структурного принципов организации художественного мира малой прозы З. Прилепина.

**Степень изученности проблемы.** Творчество З. Прилепина в последнее пятилетие стало предметом активного обсуждения как в критике, так и в литературоведении. Среди первых исследований по творчеству писателя были статьи О.С. Сухих и Е.Г. Местергази. Отметим также опыты самостоятельного прочтения книг писателя в дипломных работах А.А. Юферовой: «Особенности поэтики прозы Захара Прилепина (романы "Патологии" и "Санькя")» и А.Б. Славиной: «Художественный мир прозы Захара Прилепина (на материале книг "Санькя" и "Грех")», а также выложенную в Интернете курсовую работу А.И. Богатырева «Образ главного героя в романе в рассказах Захара Прилепина "Грех"». Также известны работы А. А. Юферовой «Мотив качелей в прозе Захара Прилепина» и «Особенности поэтики прозы Захара Прилепина (романы "Патологии" и "Санькя")»; А.Б. Славиной «Художественный мир прозы Захара Прилепина (на материале книг "Санькя" и "Грех")» и литературоведческие исследования О. С. Сухих и Е. Г. Местергази.

На сегодняшний день основные оценки прозы Прилепина содержатся не в монографиях, а в журналистских работах и кратких читательских замечаниях журнального и газетного формата, в частности, в таких популярных изданиях, как «Новый мир», «Литературная Россия», «Знамя», «Завтра», «Комсомольская правда», «Афиша», «Московский Комсомолец», «Огонек», «Культура», «Литературная газета». Вместе с тем по творчеству писателя защищены две диссертации: А. И. Малышевой «"Клинический реализм" Захара Прилепина» и Е. М. Ротай «"Новый реализм" в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова».

Сборник «Ботинки, полные горячей водкой» получил значительно меньше откликов в критике. Отметим статьи В. Пустовой «Пацанские страсти», А. Архангельского «Тёрки богов, И. Колосова «Кодекс пацана-революционера» и М. Липовецкого «Политическая моторика Захара Прилепина».

Вместе с тем, художественный мир писателя не получил систематизированного анализа, тем более, под углом заявленной нами темы. В диссертациях рассматривается творчество Прилепина в целом, локализуясь преимущественно на крупных эпических произведениях.

Большинство пишущих о писателе отмечают, что Захар Прилепин – талантливый продолжатель традиций литературы реалистического направления.

Например, А. Славина аргументирует свой тезис наличием в его прозе, во-первых, типичного героя «со своими достоинствами и недостатками; он сталкивается со сложностями окружающей жизни, добивается успеха и терпит неудачи; борется, любит, ненавидит. Во-вторых, есть определенная эпоха – 90-е годы XX века, которая описывается автором достоверно, без прикрас (социальная нестабильность, безработица и т.д.). С характерными проблемами времени сталкивается и герой; однако, помимо описания внешних событий, перипетий, в произведении явно отражена и жизнь его души, которая автору не менее интересна, а скорее всего, именно она и интересна по-настоящему. Поэтому особенно характерен психологический аспект изображения героя, заключающийся в раскрытии его внутреннего мира и отражении того, как он меняется под воздействием обстоятельств. В этом плане можно сказать, что главный герой <...> человек, которому отчасти свойственно романтическое мироощущение» и лирическое восприятие мира [41, с. 51].

Известный писатель и публицист Д. Быков с уверенностью говорит о Захаре Прилепине как о профессионале своего дела [7, с. 2]. О творчестве писателя положительно отзываются критики Павел Басинский, Юлия Щербина, Дмитрий Володихин и многие другие. Критики и литературоведы едины в том мнении, что Захар Прилепин – «в большей степени добрый писатель, что тоже большая редкость сегодня» [7, с. 5]. Захар Прилепин активно работает, востребован и читаем, умудряется дерзить в глаза президенту, не боится общественного мнения.

А. Мирошкин в заметке «Струющийся мир» сообщает, что сборник рассказов «Ботинки, полные горячей водкой» «Захар Прилепин, как он сам уве-

ряет, написал на спор», но при этом у него получилось нечто «в меру брутальное, в меру задорное и провокационное. И народное, конечно» [27, с. 5].

А. Архангельский утверждает, что Прилепин «овладел малопопулярным теперь жанром рассказа в совершенстве. «Совершенство» – это когда в первых двух предложениях описывается ситуация так, что уже дальше можно ничего не объяснять: ”Братик пришел из тюрьмы и взялся за ум. «Мама, – говорит, – я взялся за ум. Дай пять тысяч рублей”» [1, с. 29].

М.Н. Липовецкий отмечает, что в «Ботинках, полные горячей водкой» автор «открывает читателю глаза на бесспорно благую природу пацанства, задает систему координат, в которой существуют герои» [24, с. 3].

Но встречаются и отрицательные оценки творчества писателя. Наиболее резко отозвались о его произведениях П. Авен и М. Бойко. Если П. Авен в своей неприязни еще как-то сдерживает себя, то Бойко не скрывает своего пренебрежительного отношения к литературным творениям Прилепина, однозначно считая их плагиатом [34, с. 54].

Это ещё раз подтверждает, что в оценке творчества писателя нет устоявшегося методологического подхода.

**Методологической основой** работы послужили труды А.Б. Славиной «Художественный мир прозы Захара Прилепина (на материале книг “Санька” и “Грех”)), диссертации А. И. Малышевой «”Клинический реализм” Захара Прилепина» и Е. М. Ротай «”Новый реализм” в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова», а также статьи «Захар Прилепин “Грех”» В. Бондаренко; «Куда идет Захар Прилепин?» Н. Крижановского; «Пацанские страсти» В. Пустовой; «Тёрки богов» А. Архангельского, «Кодекс пацана-революционера» И. Колосова и др. Теоретической базой послужили работы М.М. Бахтина по теории романа, а также статьи по теории цикла В.В. Виноградова, Л.Н. Гаревой и И.В. Фоменко.

**Методы исследования:** комплексный анализ текста, мотивный и структурно-семантический анализ текста.

**Практическая значимость исследования:** 3. Прилепин в школьные программы не включён, но уже известны первые опыты проведения уроков по рассказу «Белый квадрат». Нарботанный материал можно использовать в практике преподавания уроков внеклассного чтения в среднем и старшем звеньях общеобразовательных школ.

**Положения, выносимые на защиту:**

Рассказы, объединенные под названием «Грех» в критике называются то «собранием пестрых глав», то коллекцией рассказов, то фрагментами из жизни автора (Д. Быков), то романом в рассказах (издательство «Вагриус»). и «Ботинки, полные горячей водкой». Все эти названия имеют свою логику, но определение «роман» включает в себя дополнительные механизмы интерпретации образа Захарки: он может рассматриваться в бахтинских параметрах романного героя, который «либо больше своей судьбы, либо меньше своей человечности».

«Ботинки, полные горячей водкой» в равной мере представляют собой сборник рассказов и цикл рассказов поскольку открыт для расширения и комбинаций, объединен темой «пацанских добродетелей», оформлен соответствующей теме стилистикой и риторикой.

Идейно-стилевая общность художественного пространства малой прозы Прилепина определяется сквозными линиями, объединяющими сюжеты рассказов эмоционально и по смыслу. Одна из них – лирическая. Трогательная, порой, умильная эмоциональность здесь используется традиционно – для признания любви к детям, животным, женщине. Она раскрывает сентиментальность как изнанку жестокости и образует резкие переходы к полярным состояниям – «эмоциональные качели» в повествовании и сопровождается размышлениями о бренности жизни и хрупкости счастья, и окрашена в печальные тона.

Динамичная авантюрная линия в рассматриваемых сюжетах раскрывает тягу молодости к необоснованному риску, к приключениям и к справедливости. Последнее обстоятельство обуславливает наличие «революционных настроений» рассказчика.



Экзистенциальная линия доминирует в «Грехе», заявляя о себе фактами ранней встречи со смертью, страхом Захарки перед смертью и интересом к ее тайнствам; заигрывания с фатумом и гибелью молодого героя в финальной главе «Сержант». В «Ботинках...» тема смерти представлена на мифологическом уровне («Смертная деревня»), на роковом и на бытийном уровнях («Герой рок-н-ролла»).

**Апробация работы.** Основные положения работы были представлены на 70-м и 71-м смотрах студенческих научных работ в ПИ ИГУ.

Темы докладов: «Роль психологического приема “качелей” в поэтике романа З. Прилепина «Грех» (Иркутск, 2015 г.); «Мотивы дружбы и предательства в цикле рассказов З. Прилепина “Ботинки, полные горячей водкой”» (Иркутск, 2016 г.); «Герой-бунтарь в цикле рассказов З. Прилепина “Ботинки, полные горячей водкой”» (Иркутск, 2017 г.).

**Структура диссертации:** Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и приложения. В первой главе рассматривается жанровое мышление З. Прилепина, как форма целостности малой прозы. Во второй главе рассматривается художественный мир рассказов З. Прилепина. В третьей главе приводится система уроков внеклассного чтения по изучению рассказов З. Прилепина в школе.

В заключении подводятся итоги проведенной работы. В конце работы приводится список использованной литературы из 52 источников.

## **ГЛАВА 1. ЖАНРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ З. ПРИЛЕПИНА: ФОРМЫ ЦЕЛОСТНОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ**

### **1.1. Специфика жанра романа в рассказах «Грех»**

Книга З. Прилепина «Грех» (2007) помечена жанровым определением «роман в рассказах». Реагируя на вопросы читателей, Прилепин ответил, что «Грех» – это не роман, а сборник рассказов, не предполагающий цельного произведения (тем более что отдельные рассказы из этого сборника были опубликованы в различных литературных журналах в разное время); романом же книгу назвали издатели [26, с. 192]. Но литературная критика приняла подзаголовок «роман в рассказах» и рассматривала книгу именно с позиции целостного, законченного произведения, хотя писатель Д. Быков, автор предисловия к первому изданию «Греха» в «Вагриусе», заметил, что это все-таки «собрание пестрых глав, каждая из которых даже в отдельности не выглядит законченным текстом», это «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» [7, с. 5]. Рассказы весьма контрастны по содержанию и настроению: Прилепин-прозаик выступает и как поэт, наполняя фразу поэтической образностью, используя различные тропы (эпитеты, метафоры, сравнения). Силой образности писателя объясняется и чрезвычайно широкий стилистический диапазон в произведении – от жестких реалистических эпизодов с элементами натурализма до трогательно лирических фрагментов, плавно перетекающих в сентиментальные.

Д. Володихин, как и Д. Быков, высказал мнение 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 состоя-

ния, а не главные вехи жизненного пути. То, что происходит в промежутке от одного «пятна» до другого, остается за кадром» [41, с. 1].

Полемика по поводу авторских определений жанра – дело для литературы привычное. Например, до сих пор не определён жанровый статус «Сандро из Чегема» Ф. Искандера, построенный по тому же принципу объединения разных рассказов, что и книга З. Прилепина. Многие жанры вообще не имеют места в принятых классификациях. Но с романом дело обстоит особо. В теории литературы роман – литературный жанр, как правило, прозаический, который предполагает развернутое повествование о жизни и развитии личности главного героя (героев) в кризисный, нестандартный период его жизни [3, с. 81]. Эпическое романное повествование, «сосредоточенное на истории отдельной личности в общественной среде, включает в себя элементы диалога, иногда – элементы драмы или литературных отступлений.

Вместе с тем роман как открытый в современность, формально не закончившийся, становящийся жанр литературы Нового и Новейшего времени, «исчерпывающе неопределим в универсалистских терминах теоретической поэтики, но может быть охарактеризован в свете поэтики исторической, исследующей эволюцию и развитие художественного сознания, историю и предысторию художественных форм. Историческая поэтика учитывает как диахроническую изменчивость и многоликость романа, так и условность использования самого слова «роман» как жанровой «этикетки». Далекое не все романы, даже романы образцовые с современной точки зрения, определялись их создателями и читающей публикой именно как «романы» [2, с. 186].

Роман с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени. Абсолютное прошлое, предание, иерархическая дистанция не играли никакой роли в процессе его формирования как жанра (они сыграли незначительную роль только в отдельные периоды развития романа, когда он подвергался некоторой эпизации, например, роман барокко); он формируется именно в процессе разрушения эпической дистанции [2, с. 56].

У М.М. Бахтина в «Вопросах литературы и эстетики» говорится о том, что роман с самого начала «строился не в образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью». В основу романа лег «личный опыт и свободный творческий вымысел» [2, с. 56].

В присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному. Роман – это вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и переосмысливающий все свои сложившиеся формы жанр. Это – сама пластичность [2, с. 80].

Именно по этой причине теория литературы обнаруживает свою полную беспомощность в отношении чёткого определения романа. С другими жанрами она работает уверенно и точно – это готовый и сложившийся объект, определенный и ясный [2, с. 81].

Роман и сегодня продолжает рассматриваться как особый жанр среди других жанров, в нем пытаются зафиксировать в нем признаки «готового жанра» среди готовых жанров, вскрыв его «внутренний канон как определенную систему устойчивых и твердых жанровых признаков» [41, с. 1].

Работы о романе, как утверждал М. Бахтин, сводятся «к возможно более полной регистрации и описанию романских разновидностей, но в результате таких описаний никогда не удастся дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удастся указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью» [2, с. 93].

Бахтин рассматривает примеры «оговорочных» признаков романа:

- 1) многоплановый жанр (но существуют и замечательные одноплановые романы);
- 2) остросюжетный и динамичный жанр (но есть романы чистой описательности);
- 3) проблемный жанр (хотя массовая романная продукция являет образец чистой занимательности и бездумности);
- 4) роман – любовная история (хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены любовного элемента);

5) роман – прозаический жанр (но есть и стихотворные романы).

Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершенности. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение – в той или иной форме и степени – к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы – автор и читатели – причастны [2, с. 94].

К «безоговорочным» признакам романа Бахтин относит «новую специфическую проблемность; для него характерно вечное переосмысление – переоценка. Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее» [2, с. 95].

Не менее принципиально утверждение ученого о том, ал, что процесс становления романа не закончился. Он вступает ныне в новую фазу

В отношении книги З. Прилепина «Грех» жанр романа вступает в конкурентные отношения с циклом. Но теоретическая неуловимость дефиниции романа, а также авторское согласие с определением критики позволяет рассматривать книгу З. Прилепина «Грех» как роман даже с учётом его циклической природы и не в смысле авторского эксперимента, а в смысле потенциальных возможностей жанра, становление которого не завершено.

Один из признаков романа, как и цикла, – его цельность. Книга «Грех» представляет собой блок из восьми рассказов, а также небольшой лирической подборки под названием «Иными словами... Стихи Захарки», помещенной перед заключительным рассказом сборника. Герой с авторским именем Захар, или Захарка, которое сменяется «я-повествованием» или отсутствием имени, – показан в различные периоды своей жизни, но это тот же самый герой, который взрослеет, преодолевая жизненные трудности, проходит определенные стадии и обретает уроки. Единство героя на протяжении всей книги, безусловно, придает ей композиционную стройность и целостность [47, с. 10].

Сюжетно-композиционное построение романа в рассказах подчинено единому принципу настроения, камертоном к которому служит любовь. Как

утверждает герой, в их с Марысей жизни не будет сюжета: «Сюжет – это когда всё истекает. А у нас всё течет и течет» [32, с. 270]. И в этом рассказе сюжета в строгом смысле нет: он мерцательный и дробно рассыпается на яркие впечатления – сладкие и мучительные. Хронология здесь не принципиальна. Основное сюжетное «событие» – это смена психологического состояния. А изменить ощущение вечно длящегося счастья может смерть, жестокость, равнодушие.

Чтобы убедиться в целостности произведения и выявить его смысловые и структурные особенности, следует обратиться к сюжетным линиям романа в рассказах.

## **1.2. Цикл как форма целостности сборника рассказов**

### **«Ботинки, полные горячей водкой»**

«Ботинки, полные горячей водкой» автор определил, как сборник рассказов. Формальных жанровых признаков у «сборника» нет. Отсюда вариативность состава и относительная произвольность последовательности рассказов. В частности, рассказы могут располагаться в порядке очередности написания. Так, в отдельном издании сборника «Ботинки, полные горячей водкой» 2008 года (АСТ Астрель) нет рассказа «Верочка», который включен в книгу 2014 под общим названием «Дорога в декабре», изданную Еленой Шубиной, а рассказы «Убийца и его маленький друг» и «Смертная деревня» поменялись местами. Зато в издании Шубиной размещен рассказ «Дочка».

Вместе с тем, в теории литературы есть ещё одна форма, активно используемая современными авторами, и претендующая на жанровое определение сборника рассказов З. Прилепина, – цикл.

Литературным циклом обозначается группа произведений, составленная и объединенная самим автором, читателем или редактором и представляющая собой художественное целое. Понятия «цикл» и «циклизация» прочно входят в литературно-критическое сознание в конце XIX – начале XX вв., в период, который традиционно называют «рубежом веков». Одним из определяющих признаков этого периода становится цикличность [46, с. 11].

Изучение литературной циклизации шло в двух направлениях. Во-первых, накапливался богатый фактический материал по изучению циклов различных авторов XIX – XX вв.: А. С. Пушкина, А.Н. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А.К. Толстого, Н.П. Огарева, К.К. Случевского, С.А. Есенина, В.В. Маяковского и др. В результате этих совместных усилий постепенно вырисовывалась грандиозная картина литературной циклизации как историко-литературного явления. Вторым направлением было собственно теоретическое изучение явления циклизации, порожденное стремлением осмыслить его в соотношении с прочими фактами и закономерностями литературной жизни в целом. Развиваясь индуктивно, интерес к циклам последовательно увеличивал масштаб предмета изучения: одного автора, литературного направления, периода времени. Предельным типологическим масштабом таких изучений стал литературный род [12, с. 2].

Н.Н. Старыгина отмечает, что в литературоведении сложилось три концепции цикла: «Большинство исследователей (Ю.В. Лебедев, В.Ф. Козьмин, А.С. Бушмин, Г.И. Соболевская) – рассматривают цикл как жанр (или «жанровое образование»). С.Е. Шаталов, А.В. Чичерин и другие понимают цикл как «наджанровое объединение». Многие ученые (А. Белецкий, Б.М. Эйхенбаум, У. Фохт, Г.М. Фридлендер, Ю.В. Лебедев и другие) считают, что цикл можно рассматривать как «художественную лабораторию новых жанров» [43, с. 7].

И.В. Фоменко в работе «Поэтика лирического цикла» даёт следующее определение цикла как жанра: «Цикл в узком, терминологическом значении, (в противоположность “широкому значению” – как синоним понятий “ряд”, “группа”, “круг” произведений) – жанровое образование, созданный автором ансамбль стихотворений, главный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе определенным образом организованных стихотворений целостную и как угодно сложную систему авторских взглядов» [45, с. 1].

Цикл как жанровое образование возникает тогда, когда «цикличность воспринимается как особая художественная возможность. Каждое произведе-

дение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости. Монтируя из отдельных произведений, структура цикла несет широкие возможности развития художественного смысла и допускает многообразие принципов построения» [46, с. 8].

Прослеживая историю становления понятий «цикл» и «циклизация», В.В. Виноградов отметил появление в дальнейшем и множества других, так сказать, его «боковых» значений. В частности, входившее в литературно-критическое сознание эпохи XX века понятие циклизации соответствовало тенденциям сравнительного литературоведения: изучению художественных произведений как внутри авторского творчества, так и в системе национальной и даже мировой литературы [11, с. 15].

В.В. Виноградов видел смысл литературной циклизации в том, что она позволяла выбирать такой достаточно объективный критерий классификации литературных произведений, с помощью которого можно построить «действительно научную историю мировой литературы» [11, с. 8].

М. Дарвин считает, что «художественная циклизация – это широкая возможность объединения произведений в различные формы не только цикла. Сам же цикл, думается, точнее определять не как одно произведение, но как множество произведений, как произведение произведений» [15, с. 9].

Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. Поэтому известная «извлекаемость» отдельного произведения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность или «неделимость» [15 с.10].

Прозаический цикл сохраняет многие признаки лирического цикла. К активным циклообразующим факторам в прозаическом цикле относятся единство проблематики, общность сюжетных конфликтов и коллизий, образности стилистическое решение, единый образ автора. Жанровыми признаками цикла



являются общая атмосфера произведения, сквозной образ читателя, сквозные мотивы и образы, вариативное развитие тем, особая пространственно-временная организация, обрамляющие новеллы и очерки, лейтмотивность повествования и другие. «Для прозаического цикла характерно не только аналитическое начало, но и объёмное восприятие действительности во все её пестроту и сложности причинно-следственных связей, проникновения в глубинные процессы общественной и духовной жизни человека, постижение не только лежащих на поверхности классовых конфликтов, но и различных более частных явлений. Задача цикла – всесторонне изобразить жизнь человека и народа в их взаимосвязях. Такова жанровая концепция личности и действительности в цикле», – отмечает Н. Н. Старыгина [43, с. 10].

Жанровыми признаками цикла являются общая атмосфера произведения, сквозной образ читателя, сквозные мотивы и образы, вариативное развитие тем, особая пространственно-временная организация, обрамляющие новеллы и очерки, лейтмотивность повествования и другие [2, с. 8].

Рассказы «Ботинки, полные горячей водкой» отвечают абсолютному большинству перечисленных выше критериев цикла. Во-первых, здесь вычленяются сквозные герои: рассказчик, его братик Валек, Рубчик; мотивы деревни, риска, пьянства, революции и политики. Объёмному восприятию действительности «во все её пестроту и сложности причинно-следственных связей» способствует обращение к разным граням темы духовного содержания жизни современной молодежи, исследование социальных процессов с точки зрения «пацанства». Но главное – единые принципы повествования.

А. Архангельский выделил в цикле Прилепина такую сквозную тему, как интерес к «никчомушным людям, у которых ничего не ладится не потому что они плохие, а потому что не ладится, и все—эта тема, можно сказать, уже застолблена Прилепиным в русской литературе» [1, с. 4]. Речь идет о характерном для писателя типе героев в «Ботинках...». Критику также принадлежит оригинальное определение рассматриваемого цикла как эпоса: Прилепин «вовсе не идеализирует своих героев, но невольно пишет эпос и, подобно

Гомеру, воспевают не личность, но Историю, которая уже закрыта, а значит, не подлежит сомнению. Это ностальгическое отстранение дает странный эффект: пацаны из 80-х и 90-х предстают в сборнике в роли чуть ли не древнегреческих героев или философов: вот что делает с людьми вечность. (Большинство из этих героев сложили свои головы в 90-е годы.)» [1, с. 1].

Выводы по главе.

Двойное прочтение книги рассказов З. Прилепина «Грех» и как сборника, в который автор объединил написанные в разное время рассказы, и как единого романа в рассказах – одинаково правомерно. Но жанр романа, даже если он появился в качестве «случайно брошенного определения», открывает другие возможности в интерпретации героя как становящегося, поэтому представляется более логичным.

Жанровое мышление З. Прилепина демонстрирует общую тенденцию современной литературы к поиску разным форм целостности – от классического романа к мозаичному и к циклу. А книга «Ботинки, полные горячей водкой», определенная автором как сборник рассказов, содержит в себе все основные признаки цикла.

## ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗОВ З. ПРИЛЕПИНА

В малой прозе З. Прилепина можно выделить несколько сюжетных линий: лирическую, авантюрную и экзистенциальную. Внутри рассказов эти линии тесно переплетены, но в каждом из них есть некая доминанта, которая позволяет рассматривать тот или иной рассказ под одним из названных углов зрения.

### 2.1. Репрезентация лирической линии в сюжетах

#### малой прозы З. Прилепина

Лирическая линия в «Грехе» представлена широко и убедительно. Она включает в себя рассказы «Какой случится день недели», «Грех», «Ничего не будет». Они вычлняются из общей структуры по наличию субъективной оценки мира, по яркой характеристике эмоционального состояния героя, влюблённого в жизнь, по характеру описаний и открытому – лирическому – психологизму: Захарка сам называет свои чувства.

Начало первого рассказа в сборнике – «Какой случится день недели» – необыкновенно радостное, восторженно-приподнятое. Такое настроение можно охарактеризовать как безоблачное счастье, порой, переходящее в «щелячий восторг», свойственный ребенку, у которого нет особых забот, вся жизнь впереди, и каждую минуту открываются новые прелести мира. Герой поглощен своей любовью, рядом с которой ничто не имеет значения. Его любовь к Марысе – источник яркого света, тепла – проецируется на весь окружающий мир. Мироощущение Захара сродни природному в его непосредственности и искренности, когда разум не обременен анализом, а чувства – страданиями от несовершенства мира.

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» [32, с. 253].

В этой части повествования время остановленное: влюблённые часов не наблюдают. Событийную цепочку открывает эпизод со щенками, и появляется первая в рассказе временная характеристика: «однажды утром». Первое знакомство с пушистыми малышами было вызвано задачей защитить любимую: Марыся могла проснуться от «забубённого» щенячьего лая. Утренняя встреча сопровождается негативными эмоциями: «я сначала разозлился» [32, с. 254]. Но уже с первой встречи щенки становятся важной частью жизни героев: с ними появляется забота кормить и любить еще кого-то, кроме друг друга. Со всей силой своих «природных» чувств герой относится не только к любимой, но ко всем, кто имеет отношение к его миру. С нежностью он наблюдает, как Марыся ласкает щенков: «Брала одного из щенков двумя руками, разглядывала его, смеясь <...>

– У них пасти пахнут травкой <...> Зелёной» и т.д [32, с. 256].

Став частью жизни героев, щенки обретают имена: Бровкин – «крепкий бродяга веселого нрава; Японка – «узкоглазая, хитрая, с рыжинкой псинка»; Беляк – «белёсый недоросток, все время пытавшийся померится силой с Бровкиным и неизменно терпящему поражение»; Гренлан – «принцесса с навек жалостливыми глазами, писавшаяся от страха или обожания, едва её окликали» [32, с. 253].

Главные герои влюблены и настроены на бесконечное счастье: «Все вокруг стало замечательным; и это «всё» иногда словно раскачивалось, а иногда замирало, чтобы им насладились. Мы наслаждались. Ничего не могло коснуться настолько, чтобы вызвать какую-либо иную реакцию, кроме хорошего и легкого смеха» [32, с. 253]

Забота о дворовых щенятах входит в картину идиллического безмятежного счастья: «Ах, какие вы прекрасные ребята! <...> Ну-ка, пробуем блинцы!» [32, с. 255] и перетекает в нежную дружбу.

Но безмятежному счастью не суждено длиться долго. Перелом в состоянии героя наступает в тот момент, когда однажды утром его будит непривычная тишина: «я не услышал щенков. Я почувствовал волнение еще во сне:

чего-то явно не хватало в томной сумятице звуков и отсветов, предшествующих пробуждению. Возникла пустота, она была подобна воронке, засасывающей мой сонный покой» [32, с. 260].

Счастье – это абсолютная полнота мира, а отсутствие весёлой возни щенков нарушает сложившуюся гармонию. В этот момент повествование меняет идиллическую интонацию на эпическую. Герой выступает в роли защитника, спасителя питомцев от прожорливых бомжей, которые, по их предположению, могли покуситься на беспомощных малышей. Схватка с королями подвалов изображена в трагикомических тонах, поскольку исполнена воинственного героического пафоса «защитника», испытывающего приступы тошноты от соприкосновения с безобразными сторонами жизни.

В этой сцене особое внимание уделяется характеристике эмоционального состояния и физиологических ощущений героя – «задыхался...», «тошнило...», он боялся сделать шаг в жилище бомжей: «Я стал осматривать пол, почему-то уверенный, что сразу ступлю в сочную грязь, если сделаю еще один шаг. Сделал шаг. Твердо. Налево – кухня. Прямо – комната. Сейчас вырвет. Пустил длинную, предтошнотную слюну. Слюна качнулась, опала и зависла на стене с оборванными в форме пика обоями» [32, с. 263]. Кроме того, гнев героя направлен не по адресу: спустя две недели щенки нашлись. Следовательно, герой, как Дон Кихот, воевал с ветряными мельницами.

Возвращение любимцев восстанавливает нарушенную гармонию, и эмоциональное состояние героев от тревожно-затаённого (они уже похоронили малышей, хотя вслух об этом не говорили) вновь возвращается к полюсу счастья: «и вот они появились. Щенки, как ни в чем не бывало, вылетели нам навстречу и сразу исцарапали прекрасные ножки моей любимой и оставили на моих бежевых джинсах свои веселые лапы» [32, с. 266]. «Прекрасные ножки» любимой и «веселые лапы» щенков – языковое свидетельство восстановления мира.

Очередные «качели» в эмоциональном состоянии главного героя связаны с эпизодом реального покушения на жизнь щенка. Восторг и нежность в

ощущениях Захара сменяется жесткой решимостью поднять руку на обидчиков беззащитного существа. Это новое качество героя ярко иллюстрирует эпизод столкновения с собачницей. Причиной резкой смены настроения лирического героя становится неоправданная жестокость дамы, которая натравливает бойцовскую собаку на дворняжку и нагло угрожает травлей её защитнику. В этот момент расположенность к миру в восприятии героя сменяется безжалостным критическим взглядом, в котором преобладает негативно оценочная лексика: «Я огляделся по сторонам <...> заметил женщину, жирную, хорошо одетую, стоящую поодаль. В руке у нее был поводок, она им поигрывала» [32, с. 275];

«Чего хотим? – спросила она брезгливо. – Развели тут всякую падаль...

– Сука, ты сама падаль заорал я, схватил с земли здоровый обломок кирпича, сделав шаг к тётке, сохранявшей спокойствие и брезгливое выражение на лице, но потом вспомнил о своей сучечке терзаемой [32, с. 275].

Ругательство, вырвавшееся у героя в процессе схватки, – это одновременно и кинологический термин, поэтому в описании появляется жалостливое слово «сучечка». Оно разводит по полюсам Гренлан и циничную «даму», которая много хуже своего свирепого пса.

Сражение с боксёром уже не содержит комических красок, поскольку противник опасный, к тому же поощряемый хозяйкой:

«Не выпуская из рук обломка <...> пнул боксёра в морду.

– Не тронь! Я на тебя его натравлю, подонок!

– Не обращая внимания на крик, я бросил кирпич и попал собаке в бочину» [32, с. 276].

Картина растерзания несчастной Гренлан боксёром-убийцей вызывает приступ агрессивной решительности, когда герой отчетливо понял: «сейчас убью и её, и её боксера» [32, с. 276].

В своих гневных реакциях герой сам напоминает ребёнка или щенка: та же неопытность и наивность, та же животная сила преданности и любви, та же способность защищать объект своей привязанности (облаять, загрызть).

Вместе с тем нежный герой буколки в этом эпизоде отчётливо заявляет о себе как о мужчине-защитнике, охраняющем границы своего мира и его эмоциональную атмосферу.

Для изображения мира, в котором не одни только радости, в рассказ вводится параллельный сюжет со старым актёром, чья удачливая карьера под закат жизни потерпела крах.

Актёр Константин Львович Валиес, фигура явно собирательная, в повествовании соседствует с реальным гением сцены и экрана – Е. Евстигнеевым, что придаёт истории реалистическую убедительность. По сюжету герой, а затем его любимая брали у Валиеса интервью, чтобы заработать денег на жизнь. Взгляд героя на старого актёра лишен обожествляющей интонации, которой принято сопровождать рассказы о прежних кумира сцены. Старейший актёр Театра комедии, Валиес в оценке репортёра – капризный, самолюблённый, обиженный на судьбу за нынешнюю невостребованность человек. Как и всякий служитель муз, он ранимый и гордый: «Он ждал, что его позовут, пригласят, а его не звали». Унижаться и клянчить роли такой актёр не будет. Марыся, вызвавшаяся помочь, сразу же отметила его дворянское воспитание и романтичность натуры: «Ты представляешь, я приехала к нему, а он открывает дверь – во фраке. Такой весь как...канделябр... Черный и торжественный. И одеколоном пахнет. Я в квартиру заглянула – а там огромный стол накрыт: свечи, вино, посуда. Кошмар!» [32, с. 272]. Старый актёр способен влюбиться, как юноша. Он даже предложил Марусе руку и сердце.

Характеристика Валиеса развивает мотив «тяжёлого сердца», который открывает повествование и затем характеризует все критические состояния главных героев, например: «А сердце – тяжелое. У меня не было сердца. И у нее не было сердца ...» [32, с. 253]; «Сердце моё тяжело билось» [32, с. 276]; «...Актер Константин Львович Валиес был старый грузный человек с тяжелым сердцем. Наверное, оно уже не билось у него, но – опадало" [32, с. 257].

Отношение героя и автора к этому персонажу, безусловно, сочувственное, хотя изначально их разделяет снисходительность молодого здорового че-

ловека к старому чудаку. Описание Валиеса вызывает щемящую жалость и трагическую безнадежность благодаря мотиву уходящего времени: «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...» [32, с. 259]. Над наивностью старого ловеласа можно было потешаться, иронизировать до тех пор, пока «тяжёлое сердце» старого актёра-еврея окончательно не «опало».

Смерть Валиеса в движении сюжета служит переломным моментом, своеобразной кульминацией, после которой герои становятся качественно иными. Они обретают опыт прикосновения к смерти. Смерть – это то, что нельзя изменить, с чем нельзя бороться. Мироощущение героя не вмещало или не хотело вмещать в себя мысли о чём-то ином, кроме счастья и любви. Теперь же, столкнувшись со смертью пусть и не близкого, но знакомого человека, они уже не могут испытывать прежний беззаботный восторг. Для Захара и Марыси начинается новая жизнь. Смерть актёра сопровождается эпизодом исчезновения растерзанной «боксёром» Гренлан. В повествовании нет прямых указаний на то, что Гренлан умерла, но известно, что собаки всегда уходят умирать подальше от людей.

Переход в качественно иное состояние обозначен нарушением последовательности течения времени, которое перетекает от идиллического «всегда» к бытовому (дни недели) и, наконец, к экзистенциальному времени переживания жизни и смерти. После случившихся событий Марыся меняет дни недели:

– 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 [32, с. 277].



На этом эпизоде заканчивается счастливое безвременье.

Многие фразы, в том числе, и финальная, в контексте всего рассказа звучат неоднозначно. С одной стороны, герои по-прежнему молоды и влюблены, а значит, смерть где-то далеко и не про них. С другой стороны, она непосредственно затронула их жизнь, закончив праздник беззаботности и вечное «воскресенье». Не будет и воскресения старого актёра. Не воскреснет Гренлан. И Марыся своими словами о счастье пытается утешить и защитить любимого, как ребёнка, от жестокой правды, которую сама понимает: «Счастья будет все больше. Все больше и больше» [32, с. 277].

Таким образом, уже в первом рассказе намечается столкновение основных бытийных категорий, образующих конфликт рассказа и книги в целом – конфликт жизни и смерти, счастья и горя, любви и равнодушия, беззаботной молодости и одинокой старости. С точки зрения драматургии «романа» как единого целого этот рассказ является камертоном, предвещающим дальнейшее романтико-драматическое развитие сюжета и психологические качели между полюсами счастья и несчастья.

Рассказу «Грех» в общей структуре романа в рассказах З. Прилепина отводится особое место: его название определяет внутреннюю тему книги. Грехом в христианстве называют поступок, нарушающий нравственные запреты и влекущий за собою потерю спасения души в случае отсутствия покаяния. Этот термин широко используется в католической теологии, где развито вероучение, различающее тяжёлые и обыденные грехи [16, с. 1]. Похожим образом термин используется также в некоторых некатолических церквях, включая православие [10, с. 120].

Начало рассказа «Грех» создает ощущение вечного лета жизни, юности, тепла, где «все правильно» и «много солнца». Автор характеризует своего героя как «приговоренного к счастью, к чужой нежности, доступной, легкой на вкус» [16, с. 278], однако, как и в первом рассказе, разбавляет атмосферу счастья печальной нотой, связанной с темой смерти. Следовательно, игра контрастными бытийными категориями утверждается как общий структурный

принцип строения романа в рассказах, но представлены эти категории в разном соотношении. В частности, в «Грехе» о смерти юноша думает каждый вечер: «Пытался представить, как кто-нибудь заплачет и еще закричит его двоюродная сестра, которую он юношески, изломанно, странно любил. Он лежит мертвый, она кричит [32, с. 278]. Проигрывание собственной смерти здесь никакого отношения не имеет к реальной смерти – это театр, придуманный для того, чтобы вообразить реакцию той, которая заполнила в это лето всё его существо, поэтому думы о смерти носят несколько комический характер: «прислушивался к торкающему внутри “...он умер... умер...” и засыпал, живой, с распахнутыми руками» [32, с. 278]; «в перегретом мареве мозга уже было понимание, что никогда ему не убить себя, ему так нежно и страстно живется, он иного состава, он тёплой крови, которой течь и течь, легко, по своему кругу, ни веной ей не вырваться, ни вспоротым горлом, ни пробитой грудиной» [32, с. 278]. И о какой смерти может идти речь, когда Захарке – 17 лет, он полон сил и энергии, «нервно носит» своё созревшее тело, от которого перегревается мозг картинками воображения, наконец, он влюблён.

В этом маленьком рассказе З. Прилепин воссоздаёт картину рая и, соответственно, ситуацию грехопадения.

Во-первых, события происходят летом. Во-вторых, создаётся атмосфера праздности: Захарка избегает встречи с дедом, чтобы он не привлёк его к сборке механизмов, хотя юноша на каникулах охотно помогает своим двоюродным сёстрам, одну из которых он мучительно любит. В-третьих, в «Грехе» доминирует мотив «лёгкости»: «Бить мух было забавой, быть может, даже игрой» [32, с. 279]; «Ему нравилось жить легко, ежась на солнце, всерьез не размышляя никогда» [32, с. 282]; « <...> ему нравилось быть немного строгим и чуть-чуть мрачным, когда внутри все клокотало от радости и безудержно милой жизни» [32, с. 283].

Атмосферу неординарности происходящего автор подчёркивает с помощью элементов волшебной сказки. Предметные образы лука, стрел, упоминание о лягушке отсылают читателя к сюжету испытания героя в фольк-

лорной сказке «Царевна-лягушка». Волшебная сказка, по В.Я. Проппу, «калькирует обряд инициации – приобщения подростка к мужчинам племени» [35, с. 35]. Захарка пускает стрелы то ли ради забавы, то ли ощущая себя женихом, добиваясь Кати – Прекрасной Елены: «Натянул тетиву, запустил стрелу, она взмыла стремительно, потом, казалось, на мгновение застыла в воздухе и мягко пала вниз, в землю воткнувшись» [32, с. 291].

Мотив искушения передан сценой в саду, где сёстры Катя и Ксюша угощают Захарку яблоками. Запретный плод, которым Ева соблазнила Адама, Захарке протягивают с двух сторон: «старшая, нежноглазая, черноволосая» [32 с. 281], Катя выбирает фрукт «покраснее». Это свидетельствует об опытности, она женственна, она мать.

А младшая сестра Ксюша срывает «зелененькое» яблоко, что подчеркивает её незрелость – «зелёность» – она только что вступила в пору созревания: «Ксюша, невысокая, миловидная, с хитрыми глазами, недавно стала совершеннолетней» [32, с. 281]. У Ксюши была «её тайна», и «брат, приехавший на лето, сразу понял, что с Ксюшей недавно случилось важное, женское, и ей это радостно. Она чувствует себя увереннее, словно получила еще одну интересную опору» [32, с. 281]. Ксюшины игры с братом прямолинейны и подчеркнута эротичны: «Ксюша легко перекинула левую ножку через Захарку и села у него в ногах, крепко упираясь руками ему в колени, сжимая их легко. Вид у нее был такой, словно она готовится к прыжку <...> Это продолжалось ровно столько, чтобы обоим стало ясно: так больше нельзя, нужно сделать что-то другое, невозможное» [32, с. 292].

Но и у Кати с Захаркой есть «их тайна»: они испытывают друг к другу приступы нежности. Старшую сестру он «юношески, изломанно, странно любил» [32, с. 298]. Его влюблённость проявляется невинно: «Захарка сидел напротив, смотрел на них и тихо гладил голой ступней ногу Кати. Она не убирала ноги, и казалось вовсе не обращает внимания на брата <...> Только на Захарку не смотрела вовсе. Зато он видел её неотрывно» [32, с. 284]. Дать понять, что его чувства прочитаны, значит, вступить в некий сговор. Отчи-

тать юнца по-взрослому – значит, навсегда испортить отношения, поэтому Катя предпочитает «не замечать» томления Захарки.

Всё греховное в рассказе происходит только в воображении: «И вот он, небритый с табачными крохами на губах, и Катя его жена. И они сидят вместе, и Захарка смотрит на неё любовно» [32, с. 293]. Но Ксюша не зря ревнует Захарку к сестре, потому что помысленное уже грех, поскольку муж Кати в армии. Греховность любви к кровным родственникам осознают все герои «треугольника», поэтому говорят на тайном языке взглядов, лёгких прикосновений. Например, Захарка открыто реализует свою нежность в заботе о Катином сыне Родике: «возился с ним, сажал на шею, и они бродили по округе, загорелый парень и белое дитя с пушистыми волосами» [32, с. 281].

Даже смерть в этом рассказе подчёркивает полноту жизни. Два эпизода смерти внешне соотнесены с животными – с теми, что мешают жить, и с теми, что обеспечивают нашу жизнь, и уже этим человек испокон веков оправдывает себя за кровопролитие. Первый эпизод связан с крысами, о которых повествователь сообщает: «Бабушка травила крыс, насыпала им по углам что-то белое, они ели ночами, ругаясь и взвизгивая» [32, с. 278]. Эпизод с убийством крысы, которая не даёт спокойно жить, вызывает эффект избавления от мерзости: «Схватил кочергу, вытянул тонкое, с тонкими мышцами тело, ударил крысу по хребту, и еще раз, и еще. Присел на корточки, разглядывал хитрый, смежившийся глаз, противный хвост. Подхватил кочергой труп и вынес во двор, стоял, босой, глядя на звезды, с мертвой крысой» [32, с. 279].

Но смерть есть смерть, и Захаркин немой диалог с небом говорит о его переживаниях. Характерно, что увидев воочию смерть, герой перестал играть в воображаемую смерть – перестал говорить на ночь: « “...он... умер...”» [32, с. 279], потому что лик смерти оказался неприглядным.

Второе прикосновение к реальной смерти происходит в эпизоде, где дедушка режет свинью. Сцене предшествует описание назойливого пронзительного визга: «Разбудил визг свиньи. Режут уже! Черт, не успел!» [32, с.

287]. «Свинья завизжала жутче, страшнее, отрешённой <...> Захарка понял, что свинью зарезали» [32, с. 288].

Этот эпизод – центральный в рассказе, потому что герой переходит от лёгкого, беззаботного, наслаждающегося ленью, «лирической благостью» и «дуракавалянием» состояния к рефлексии, к мыслям «всерьёз». Юноша теряет прежнюю гармоничную цельность ощущений и обнаруживает двойственность, противоречивость жизни: «Не было ни единой мысли в голове, но где-то под сердцем тихо торкал в кровь странный вкус сладости чужой, пусть животной, смерти.

“Кричишь, свинья? Хочется тебе жить?” – что-то такое подрагивало в темном и тайном закутке мозга.

Хотя рассудок, внятный, человеческий рассудок подсказывал: надо жалеть, как же так, неужели не жалко?

“Жалко”, – согласился без усилия» [32, с. 287].

Отрешённые мысли о «сладости смерти», с которыми он еще недавно засыпал, нераздельны с чувством жалости к животному. Захаркины мысли и рассуждения о смерти были легкомысленны, поскольку реальная смерть виделась бесконечно далёкой. Теперь смерть перестаёт быть абстракцией.

Не случайно повидавший на своём веку дедушка на вопрос, откуда свинья знает, что её зарежут? – отвечает неприветливо, неохотно: «Зверь всё знает» [32, с. 287].

А если зверь знает, то человек и подавно обязан знать и уж точно помнить о смерти. Юноша анализирует происходящее, а его мысли и чувства оказываются переходным этапом в личностном становлении: «живое существо... оказалось ничтожным, никчемным, его можно было разрезать, расчленить, растащить по кускам" [32, с. 289], а сама жизнь, казавшаяся вечной и незыблемой, становится хрупкой, уязвимой. В страшной физиологии мертвого тела герою видится жизнь «в самом настоящем, первобытном её виде», и ясное осознание своего животного начала («собственной теплой, влажной

животности» является для 17-летнего Захарки неким рубежом, после которого он уже вряд ли останется прежним «ленивым» подростком.

Обретённое знание – тяжёлый груз для героя, и он испытывает желание поделиться с собеседником. Но бабушка о смерти говорит неохотно, бабушка вообще избегает упоминаний о смерти. Порыв рассказать хотя бы Родике – еще более абсурден, чем попытка рассказать о своих ощущениях сёстрам: «Захарка любовался на сестер, счастливые глаза переводя с одного милого лица на второе – прекрасное, и выискивал то слово, с которого стоит начать и поведать про сердце, горло, кровь, но вдруг разом, в одну секунду понял, что сказать ему нечего» [32, с. 290].

Но трагический опыт не пропадает всуе. Герой взрослеет, находит в себе силы для преодоления своей «животности», справляется с запретным плотским желанием, ощущая ответственность за сестёр, за Родика, за неизблемость деревенского мира, в котором чистота родственных отношений является важной нравственной заповедью.

Понимание, что есть вещи, которых делать нельзя и которые надо в себе изжить, – является существенным моментом для внутренней эволюции героя и для его дальнейшей судьбы. Семнадцатилетний Захар делает свой выбор, понимая, что муки совести – это его пожизненный крест: «Как правильно, боже мой»; «Всякий мой грех будет терзать меня... А добро, что я сделал – оно легче пуха, его унесет любым сквозняком» [32, с. 299].

Финал рассказа нарушает общую интонацию рассказа. Захарка покидает деревню, по-прежнему исполненный светлых надежд на «длинную жизнь» и на «лето другое». Но точку в рассказе ставит автор, и его слова резко контрастируют с мыслями мальчика: «Но другого лета не было никогда» [32, с. 299]. Этой фразой он не оставляет надежды на буквальное повторение беззаботного состояния; если что и будет, то иначе, а этот счастливый эпизод его жизни закончился навсегда.

Лирическую тему в романе З. Прилепина логически завершает подборка стихов, выделенных в отдельный блок в виде самостоятельной главы

«Иными словами... *Стихи Захарки*» (курсив – авт.). Расположены стихи в конце сборника и предваряют финальный рассказ «Сержант». Использование курсива в названии предпоследней главы маркирует выделенную часть названия как жанр. Но у Прилепина все пласты художественной речи имеют тенденцию к слиянию, в результате чего лирика обогащается прозаическим началом, а проза приобретает поэтическую отточенность. И в этом заключается ещё одна важная индивидуальная черта стиля писателя.

Поэтические формы самовыражения Захарки выдают в нём тонкого ценителя природы, например:

*По верховьям деревьев бьет крыльями влага,  
наклоняет лицо задышавшая зелень,  
соловеет слегка чернота мокрых ягод –  
их дожди укачали в своей колыбели* [32, с. 389].

Приведённая цитата тесно соотносится с рассказом «Какой случится день недели» посредством мотива укачивания вселенной – ласкового убаюкивания мира. Домашняя интимная атмосфера отношений лирического героя и природы подчёркивается образами колыбели, «распросонья», тумана. Но, как и в прозаическом тексте, в атмосферу идиллии к финалу примешивается беспокойная нота: эмоциональный дисбаланс создаёт метафора притворства: природа с выраженным материнским началом (образ колыбели) «притворилась, что – Родина» [32, с. 389]. В таком завершении читается предчувствие непростых поворотов в судьбе Захарки.

Прилепин в «Стихах Захарки» обогащает стилистику всего произведения за счет использования разнообразных тропов: олицетворения наделяют природу чувствами лирического героя и устанавливают непосредственную связь с ним и объектом его любовного переживания при помощи параллелизма:

*Декабрь с обезображенным лицом,  
и я с заледеневшими руками,  
и вы, замешана на запахе сирени*

.....  
*и с прочей дурью,  
прочей дрянью,  
прочей ложью*

*(«Как ногти вырастают после смерти...»)[32, с. 392].*

Основная лирическая тема стихотворного цикла внутри романа – любовь. В некоторых стихотворениях мы узнаём прежнего Захарку, полного нежности к миру:

*На ёлках снега созрели  
Пойдём их сбивать ночью?  
Так неизъяснимо мило  
смотреть на твои ножки,  
что если смотреть мимо,  
теряется смысл зренья*

*(«Лечиться хотел – поздно...»)[32, с. 391]*

В других – герой страдает от непонимания, от разобщенности с любимой, но более – от неясности своих переживаний: выражения типа «теряется смысл зренья» [32, с. 392], эпитеты: «Никчемные слова», «ледяной январь», «мертворожденные чувства» [32, с. 392] – свидетельствуют о желании драматизировать переживания, придать им более глубокий характер, поскольку большинство стихов содержат лермонтовскую «мировую скорбь», мотив одиночества, краха мироздания от неразделённого чувства:

*«Я не ведаю, что творю, я тебе о любви говорю.  
В светофорах мигающих красный.  
Этой ночью дурной, заразной  
Континенты идут ко дну.  
Разве я при этом усну...[32, с. 396].*

Герой часто теряет «ощущение бренности, гибельности бытия» («Я потерял спички») живет, не опасаясь и видит «сплошное счастье», которое подтверждают стихотворения «Белые сны» и «Пляс».



Из приведённых примеров можно сделать вывод, что лирический герой поэтического цикла стоит несколько изолированно от образа Захарки в основном повествовании, но не противоречит ему. Захарка-поэт – часто выступает как маска, осознаваемая литературная часть его «я», поэтому и мыслится как нечто созерцаемое снаружи. Но герою предстоит понять, что «все чувства просты. Сложны только позы» («Неудавшийся сонет») [32, с. 47]. Опасность растерять «ценность своего слова, / так часто признаваясь/ в неживых/ выдуманных/ мертворожденных чувствах», («ещё я растерял...») [32, с. 15] – заставляет Захарку искать иные способы реализации таланта.

### ***Лирическая тема в цикле рассказов «Ботинки, полные горячей водкой»***

В цикле рассказов «Ботинки, полные горячей водкой» лирическая тема уходит на периферию, поскольку здесь принципиально собраны истории «про пацанов», которые не любят демонстрировать сентиментальность. Но, тем не менее, лирическая тема не уходит из повествования, обрамляя цикл двумя сюжетами. В первом их них – «Жилка» – лирическая интонация сопровождает артикуляцию темы дружбы и будет рассмотрена в соответствующем разделе.

В двух финальных рассказах цикла лирические темы привязанности к малой родине и к женщине построены на контрасте одного счастливого дня из деревенского отрочества и печальной картины деревни настоящего («Бабушка, осы, арбуз») и признании онтологического неравенства мужской и женской природы («Дочка»).

Символические репрезентанты счастливого дня в рассказе «Бабушка, осы, арбуз» отражены в заглавии и служат основой для сопоставления. К ним следует добавить главное условие счастья: *тогда* все были живы и все были вместе.

В хронотопе счастливого летнего дня полно незначительных, но радостных событий: уборка урожая картофеля, арбузное пиршество за одним столом с осами, беседы с бабушкой, розыгрыш доверчивого соседа Орхана.

Связующими звеньями в рассказе являются образ бабушки и образ рассказчика. Бабушка – душа семьи, воплощение мудрости и доброты – занима-

ет особое место в прозе З. Прилепина и не случайно в этом рассказе с нею ассоциируется идея беззаботного детства. Но в рассказе как действующие лица заявлены также осы. Они символизируют деревенскую жизнь, поскольку живут осы преимущественно рядом с людьми, особо оживляясь в период заготовки варенья и никогда не селятся на помойках. В этом рассказе осы еще становятся показателем природности человека. Характерно, что мужчины быстро сбежали из-за стола. И только бабушка «сидела недвижимо, медленно поднимала поданный ей красный арбуз и, улыбаясь, надкусывала сочное и ломкое. Осы садились на арбуз, но, когда бабушка откусывала мякоть, они переползали дальше, прямо из-под зубов ее и губ, в последнее мгновение перед укусом» [32, с.555]. Когда внук спрашивает ее, почему она не боится укусов, бабушка удивленно говорит: «Зачем им меня кусать?» [32,с.556]. Она только радуется, что осам также «сладко» [32, с. 556].

За всем этими незначительными событиями прошлого витает ощущение бесконечности жизни, ее ясности и правильности: труд, неважно, мужской или женский, внимание друг к другу, умение дружить с соседями и подшучивать над ними. Солнечные метафоры переполняют пространство вспоминаемого дня: «Было солнечно, но солнечный свет уже был полон августом, его медленным и медовым исходом.

Я все время ловил себя на мысли, что мне хочется встать и долго смотреть на солнечный диск, будто расставаясь с ним на долгое счастливое плаванье» [32, с. 553].

Арбузы в этом рассказе – концентрированное выражение счастья. И не случайно они вызывают сказочно-детские ассоциации, продолжая тему счастливого плавания: арбузы так огромны, что «можно было, выев мякоть, переплыть небольшой ручей» [32, с. 554].

Граница перехода к части с другим эмоциональным содержанием обозначена фразой: «Бабушка тихо сидела одна» [32, с. 556]. Ключом ко второй части рассказа служит упоминание вчерашних арбузных корок и появление мух вместо ос: «Утром брошенные арбузные корки смотрятся неряшливо,

белая изнанка их становится серой, и по ней вместо ос ползают мухи. Так смотрелась вчерашняя моя деревня: будто кто-то вычерпал из нее медовую мякоть августа, и осталась серость и последние мухи на ней» [32, с. 556].

Повзрослевший герой возвращается в деревню в гости к бабушке вместе с женой. Малая родина уже не выглядит счастливой и солнечной: «Все умерли. Кто не умер, того убили. Кого не убили, тот добил себя сам.

Сестер несколько раз ударило об углы и расшвыряло далеко.

Осталась бабушка и Орхан с русской женой, которая пила, и за то Орхан ее ежедневно бил», а с холма над рекой «видна огромная пустота» [32, с. 557].

Бабушка оказывается в другом пространственном измерении, но по-прежнему выступает стражем устоявшегося жизненного уклада, связывая разные поколения. Когда вся деревня рассыпается на глазах, бабушка ведет свое хозяйство «как положено», поддерживает порядок в доме и на огороде, ждет внука, привечает невестку и дает ей ненавязчивые уроки жизни; хранит память о прошлом семьи: «Вот это построил дед: забор, сарай, крыльцо, дом. Она хранит картины, которые нарисовал отец: дед, дом, луг, сад...

Итог бабушкиной жизни вызывает у рассказчика благодарность, чувство вины и зависть к полноте и осмысленности этой жизни: «Не двигаясь и не суетясь в редкие мгновения, когда можно было не двигаться и не суетиться, вкушая малую сладость, она прожила огромную жизнь, оглянувшись на которую не различишь земным взглядом и первого поворота, за которым тысячи иных.

Мы не сумели так жить» [32, с. 557].

Жена героя, несмотря на то, что она принадлежит новому поколению, еще хранит уходящие черты русской женщины: «Жена сидела недвижимо, очарованная и смертно любимая мной. Подожди, я, сломаю и твое сердце» [32, с. 557], – предрекает рассказчик. Мотив разбитого сердца объединяет двух женщин и обобщает их в концепте «русская женщина», которая призвана любить, рожать детей, прощать мужикам их вину.

Композиционно рассказ образует символическое «кольцо», представленное двумя образами – осы и лодки. Во время прогулки у реки рассказчика

кусают оса в тот момент, когда он отдает дань памяти предкам: «я сжал траву и землю, в которой лежали мои близкие, которым было так весело, нежно, сладко совсем недавно, и вдруг почувствовал ладонью злой укол и ожог. В траве лежала оса, я ее раздавил» [32, с.558]. Оса не признала в нем «своего», хотя герой по необходимости выбился из деревенской жизни. Болезненный укол – попытка через физические ощущения оживить духовную связь с малой родиной, не зря же их кровь сливается воедино: «В ладони разрасталась нудная боль, словно оса поселилась под кожей и жаждала вырваться, разбухая, истекая под моей кожей горячей, жгучей осиной кровью» [32, с. 558].

И только лодка на берегу напоминает о счастливом плавании, теперь, увы, невозможно: лодка «старая, разохшаяся, мертвая. Она билась о мостки, едва колыхаемая, на истлевшей веревке» [32, с. 557].

А. И. Богатырева связывает образ лодки непосредственно с родиной: «Эта лодка – еще один символ России, перекликающийся со сказочным арбузом, на котором можно было переплыть ручей» [5, с.9]. Но рассказ Прилепина завершается счастливым сном и надеждой: «приснилась привязанная лодка, которая билась о мостки. Тук-тук. Ток-ток.

Подожди, скоро отчалим. Скоро поплывем» [32, с.558].

Завершающий рассказ цикла «Дочка» воспроизводит хронотоп деревни по касательной. Главная тема здесь – любовь и добровольное признание неравенства между мужчиной и женщиной в любви. Ссора между влюбленными происходит во время поездки в «тихую, затерянную на картах деревню, меж корабельных сосен, по отсутствующей дороге» [31, с. 1].

Чтобы мужчина остался мужчиной и не превратился в постыдного мужика, он должен прощать женщине все.

Ряд «нелепых истин», придуманных рассказчиком явно для усложнения себе жизни, существуют умозрительно и автономно, как бы отдельно от него: «Чтобы женщина осталась женщиной и не превратилась в печальную бабу, она не вправе простить хоть что-нибудь, любую вину» [31, с. 1]; «Если мужчина хочет, чтоб его женщина не превратилась в печальную и постыд-

ную бабу – он может любить ее как дочку. Но если женщина хочет, чтоб ее мужчина не превратился в постыдного и бесстыдного мужика – она никогда не должна относиться к нему как к сыну» [31, с. 1].

То, что деревня для супругов была местом врачевания души, не оставляет сомнения, но на этот раз «медленные виды ее впервые не успокаивали вконец раздосадованные сердца» [31, с. 1], – отмечает рассказчик. Не замечая ничего вокруг от взаимной обиды, молодая пара удивляет своих «стариков» тем, что сразу по приезде, не поздоровавшись толком с ними, отправляется в лес договорить о своем.

Есть в повествовании еще одна значимая фраза, маркирующая душевное состояние героя: «перестань, в конце концов, стоять тут... как мертвый! – вдруг закричала она, и громко, по-детски заплакала, спрятав маленькое, любимое лицо в ладонях, а пальцы ее дрожали, как после ручной стирки в холодной воде» [31, с. 1].

И только в лесу «мертвый» герой оживает и вспоминает, что любимая – его доченька, а ее нужно, простить, утереть слезы, пожалеть.

И не случайно рассказ заканчивается молитвой, почти фамильярным обращением «наверх» с просьбой о бессмертии любимой, в котором даже улавливается ответ: «Подари ей бессмертье, слышишь, ты, разве жалко тебе.

...Но ты подарил, подарил; я знаю, знаю...

Молчу, молчу» [31, с. 1].

Расположение молитвы в абсолютном конце рассказа и сборника в целом позволяет говорить о ее идейном значении. Все «пацанские мотивы» в «Ботинках, полных горячей водкой», содержат в себе условия для недоверия к зрелости рассказчика и его случайных друзей. Но в итоге побеждает тема ответственности перед жизнью, любимой, стариками и родной деревней, привившей герою трепетную нежность к живому.

## **2.2. Реализация авантюрной линии в сюжетах малой прозы**

Авантюрная жанровая модификация прозы свойственна писательской и человеческой сути автора и проявилась в его приверженности к остросюжет-

ности жизни и творчества: служба охранником, Чечня, участие в «лимоновском движении» подтверждают эту ипостась его натуры. В прозе Прилепина есть ряд свидетельств развития «пацанской темы» – это сборник рассказов «Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы», романы «Санька», «Патологии» и в какой-то мере – роман «Обитель».

Авантюрную линию романа в рассказах «Грех» открывает рассказ «Карлсон». Дискретная линия жизни героя, склонного к резким поворотам и неожиданным решениям, отсылает к тому периоду жизни, когда бездумная юность вот-вот останется позади, а зрелость ещё не наступила. Герою 23 года, он находится в состоянии поиска себя, работы, средств к существованию, друзей, но главное – тех ориентиров, которые привнесли бы смысл в его нынешнюю жизнь. Этим объясняется его неустойчивое социальное положение. Герой живет одним днём, и всё у него временное: «Скоро, через две недели, у меня кончились деньги, мне нечем было платить за снятую мной комнату...» [32, с. 300]. Работа вышибалой в баре явно не отвечает его жизненным запросам, но что ему на самом деле нужно, он ещё не знает, поэтому поступки героя и его выбор занятий выглядят как импульсы, нелогичные порывы. Например, решение уволиться из бара герой объясняет вопреки здравому смыслу: «Нежность к миру переполняла меня настолько, что я решил устроиться в иностранный легион наемником» [32, с. 300].

У героя есть заветная тетрадка и несколько опубликованных рифмованных строк: «Они слагались легко, но внутренне я осознавал, что почти ничего из описанного не чувствую и не чувствовал ни разу. Порой я перечитывал написанное и снова удивлялся: откуда это взялось?» [32, с. 301]. Значит, Захарке нужен тот жизненный опыт, который сделает убедительными его литературные опусы. И рассказ «Карлсон» как раз повествует о перепутье, с которого начинается новый этап жизни, – осознанный путь человека, отвечающего за свои поступки и решения.

В «Карлсоне» контраст между противоположными явлениями жизни выглядит более ярким, чем в предыдущих двух рассказах: тонкая ранимая

душа, романтические настроения с витанием в облаках и причудливыми фантазиями сталкиваются с бытовыми, порой, жесткими проявлениями жизни. В связи с этим рассказ выглядит более приземленный и вследствие этого более натуралистичным. Столь значительные изменения связаны, прежде всего, с трансформацией образа героя, потерявшего свойственное ранней юности упоение счастьем бытия и столкнувшегося с определенными жизненными сложностями. Он по-прежнему изображается автором как «всегда готовый ко всему, но при этом ничего от жизни не ждущий, кроме хорошего» [32, с. 301], но эта неизменная характеристика мироощущения героя становится способом представления парадоксальности жизни, которая станет отличительной чертой всего повествования. Нагромождение алогичных описаний создается автором не случайно, а, вероятно, с целью отразить жизнь во всей ее противоречивости. Столь сильная концентрация алогизмов и контрастных явлений усиливает общее ощущение абсурда жизни, подчас, нелепости действующих в ней персонажей.

Парадоксальный мотив бегства от переполнявшей «нежности к миру» означает потерю ощущения естественного течения жизни и осознание её бездумности, беспроблемности, значит, бессмысленности. Служба в иностранном легионе – это насилие, убийство и возможная смерть за чужие идеалы и чужую землю. Именно так погиб Байрон. Современному Байрону тоже «нужно было как-то себя унять, любым способом» [32, с. 300]. Речь явно идёт о брожении молодых сил, которым нужен выход, и о попытке самоидентификации: кто я, какой и зачем я?

Именно этим состоянием разброда и шатаний можно объяснить появление в его жизни случайного временного «друга», точнее, приятеля и собутыльника Алексея: «Ему было чуть за тридцать, он закончил Литературный институт и служил в армии, где его немислимым для меня образом не убили» [32, с. 302]. На первый взгляд, Алексей – полная противоположность Захарки: он не принимает армейской системы, где узаконены убийства даже в мирное время.

Но о том, что этот пацифист – друг не настоящий, свидетельствует характер репрезентации Карлсона: все характеристики близких людей у Прилепина отличаются нежностью и расположенностью к человеку, в котором герой не склонен выискивать недостатки, а в создании портрета Алексея явно просматривается скрываемая за объективной беспристрастностью неприязнь к чему-то чужеродному: «Болезненно толстый человек, незажившие следы юношеских угрей. Черты лица расплзшиеся, словно нарисованные на сырой бумаге» [32, с. 301].

Сам эпизод знакомства представлен как организованный случай: они встретились на выставке у такой же временной «странной подруги», которая вышивала картины: «И там она меня зачем-то познакомила с Алексеем, хотя никакого желания с ним вообще с кем угодно знакомиться я не выказывал» [32, с. 301]. Но этот абсурд воспринимается героем-фаталистом как знак судьбы, который следует непременно расшифровать, как кем-то режиссируемый замысел, управляемая закономерность в ряду целой цепочки судьбоносных сигналов: «Выход из ситуации нашёл меня сам» [32, с. 302]; «почему-то именно его вытолкнули на весеннюю улицу, чтобы меня окликнуть, когда у меня кончились деньги» [32, с. 302]; «зачем мне его подсунули в этот раз» [32, с. 310].

По этой причине Захар при общении с новым знакомым пытается его понять, мало говорит, но много слушает, без сопротивления принимает негласное превосходство Алексея и подчиняется его привычкам и странностям, например, на спиртное они скидывались «чаще всего поровну, – однако Алёша ни разу не доверил мне что-то купить, отбирал купюру и оттеснял от окошка ларька с таким видом, что, если он не сделает всё сам, я непременно спутаюсь и приобрету коробку леденцов» [32, с. 303]. Кроме того, Алёша никогда не покупал закуски. Отметим, что имя Алёша в контексте проявлений странностей собеседника и собеседника главного героя, воспринимается как часть фразеологически связанного имени Алёша Бесконвойный. Действительно, Алёша не принимает принятых правил, обладает «мягким и вполне тактичным чувством юмора» [32, с. 302], но его суждения остры, порой, маргинальны и безжалостны. Алёше, например,



не нравились герои Хемингуэя: «Быстро устаешь от его героя, навязчиво сильного парня» [32, с. 305]. Также Алеша резко оценивает Гайто Газданова: «Неплохой автор. Но эти его неинтересные, непонятно к чему упоминаемые забавы на турнике... этот его озабоченный исключительно своим мужеством герой, при том, что он, казалось бы, решает метафизические проблемы... один и тот же тип из романа в романе, незаметно играющий трицепсами и всегда знающий, как сломать палец человеку... Тайная эстетика насилия» [32, с. 307].

Две цитаты, воспроизведённые рядом, раскрывают тайное тайных Алёши: он не терпит самодостаточности человека.

Общая привычка после выпивки ходить по книжным магазинам «как по музею» [32, с. 305], ничего не покупая, подчёркивает, что героев объединяет не столько интерес к выпивке, которая в национальной традиции связана с сакральной темой вины, но главным образом – любовь к литературе.

Наделяя писателей и их книги высокомерными характеристиками, Алеша всякий раз примеряет на себя маску сноба, аристократа, завсегдатая литературных салонов, человека, искущённого в искусстве. Но в определённый момент открывается, что неуважительное презрение, отсутствие восхищения перед талантом других людей – это не маска, а истинная суть Алёши. Это выясняется, когда речь заходит о Набокове: «Особенно неприятен у него русский период <...> многие русские романы отвратны именно из-за повествователя. Спортивный сноб, презирающий всех... – тут Алеша поискал слово и, не найдя, добавил: –...всех остальных... «Такой же, как ты, – вдруг добавил Алеша совершенно трезвым голосом и сразу заговорил о другом» [32, с. 307]. Алёша проговорился: и опьянение его оказалось ложным, и интерес к собеседнику небескорыстен. Его аттестации неделикатны, хотя и не лишены остроумия, например, он называет своего нового приятеля «лириком-людоедом». После этих слов герой посмотрел на хорошего Алешу и увидел: «Он сидел на лавочке огромный и грузный. Бока его белого, разжиревшего тела распирали рубаху» [32, с. 30]. А приходит Алёша, чтобы послушать самого себя, покрасоваться перед новым слушателем: «Почти всегда говорил он, я только встав-

лял реплики, не больше десятка слов подряд; и если сказанное мной смешило его – отчего-то радовался. Я не просил многого от нашего приятельства, я привык довольствоваться тем, что есть» [32, с. 303]. Захар, в отличие от Алёши, культивирует в себе незлобивость, отсутствие зависти, доброту, в сущности, живёт жизнью человека, «которого стоит нежно любить».

Важный повод увидеть различия между двумя ценителями словесности даёт эпизод оценки творчества друг друга. Алеша, например, пятый год писал роман под названием «Морж и плотник». Это был роман о себе. Алеша был переименован в Серёжу, который «страдал от глупости мира: чистя картошку на кухне (мне понравились «накрахмаленные ножи») и даже сидя на унитазе – рядом, на стене, как флюс, висел на гвозде таз; флюс мне тоже понравился, но меньше. Я сказал Алеше про ножи и таз. Он скривился» [32, с. 305].

Далее следует расплата за невысокую оценку творчества выпускника Литинститута: «Алеша неожиданно поинтересовался недовольным голосом:

– Ты ведь пишешь что-то. И тебя даже публикуют? Зачем тебе это надо, непонятно... Может, дашь мне почитать свои тексты?

На другой день утром он вернул мне листки и пробурчал, глядя в сторону:

– Знаешь, мне не понравилось. Но ты не огорчайся, я еще буду читать» [32, с. 306].

Ему не понравилось, но у Захара уже есть опубликованные произведения и свои читатели, а у Алёши нет. Это ли не повод для зависти?

Еще одной лакмусовой бумажкой жизненных позиций двух персонажей становится герой сказки А. Линдгрена Карлсон:

– Любимая моя сказка, – сказал Алеша неожиданно серьезно. – Читал её с четырех лет и до четырнадцати. По несколько раз в год. Он сообщил это таким тоном, словно признался в чем-то удивительно важном. “С детства не терпел эту книжку...” – подумал я, но не произнес вслух» [32, с. 311].

В этой фазе отношений отчётливо проявляются противоречивые черты персонажа известной сказки А. Линдгрена. Казалось бы, настоящий Карлсон

испытывает страсть к варенью и печеню, а Алёша – к «горькой», но, как и герою Линдгрена, прилепинский Карлсон «вносит деструктивное начало в судьбу главного героя, а его образ даже по внешнему облику расплывчатость, неясность не вызывает положительных ассоциаций» [7, с. 5], как считает Д. Быков. На родине А. Линдгрена Карлсон считается персонажем отрицательным.

Действительно, общение Захарки с Алёшей напоминает дружбу Малыша и Карлсона: один «любил говорить» и «перебивал, не дослушав», а другой «был не прочь слушать». Как и его прототип, Алёша – персонаж эгоистичный и самовлюбленный. Он завидует незлобности молодого начинающего писателя, его жизнестойкости и литературной одаренности. Алёша закончил Литинститут, а его молодой приятель и без Литинститута знает литературу не хуже:

– Странно, что ты знаешь литературу, – сказал Алёша вместо ответа. – Тебе больше пристало бы... метать ножи... или копья. И потом брить ими свою голову. Тупыми остриями» [32, с. 307].

Завистливая злоба прорывается наружу: у Алёши всегда было невысокое мнение о том, с кем они проводили довольно много времени за беседами. Вполне закономерно, что с этого момента отношения пошли на убыль.

Но окончательно все точки над «і» расставляет последняя встреча с Алёшей. Он позвонил к Захару на работу, сам напросился на общение, хотя пришёл со своим новым знакомым – группой поддержки. Из этого следует заключить, что им руководило отнюдь не желание увидеть друга. Третье лицо – носит обманчивую маску доброго понимающего человека: «Друг, правда, показался мне хорошим парнем, с детским взглядом, здоровый, выше меня, очень милый – маленькие уши на большой голове, теплая ладонь. Он почти все время молчал, даже не пытаясь участвовать в разговоре, но так трогательно улыбался, что ему все время хотелось пожать руку» [32, с. 310]. Он был приведен с явным умыслом: «В пьяном виде я имею обыкновение задираться, грубить и устраивать всякие глупости» [32, с. 304], – признаётся новый спутник Алёши. И Алёша хорошо понимает, что ему и повода никакого не нужно, чтобы проявить свою

дурную натуру. Расслабленный выпивкой и воспоминаниями, Захар предлагает гостю игру, а тот принимает это предложение как сигнал к реальному поединку.

В эпизоде избития Захара Алеша проявляет полнейшее равнодушие к произошедшему:

– Упал? – сказал Алеша, не вложив в свой вопрос ни единой эмоции. <...> Он курил, очень спокойный, в прямом и ярком от снега свете фонаря" [32, с. 312].

Но за равнодушием скрыта глубокая удовлетворённость.

Этот эпизод окончательно прояснил роль Захара в том спектакле, который режиссировал Алёша-Карлсон, – Малыш. Малыша можно водить за нос, притворяться больным, требовать варенья, шалить и бросать в трудную минуту. А Захар до поры до времени был фигурой манипулируемой. В тексте неоднократно подчеркивается несамостоятельность героя, который не действует, а скорее подвергается какому-либо действию, и часто используется форма страдательного залога: «меня немедленно вырубил прямым ударом в лоб», «мне позвонили» [32, с. 310]. И теперь Алёша управляет новой игрушкой, поскольку старая перестаёт ему подчиняться:

– Пей, малыш! – и, повернувшись ко мне, добавил: – А ты не малыш больше. – И все засмеялись, толком не поняв, отчего именно» [32, с. 311].

Самостоятельность Захара проявилась в финале рассказа в тот момент, когда он принимает решение не устраиваться наёмником в иностранный легион: «Я сказал им, что никуда не поеду» [32, с. 306]. С этим решением 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 важным этапом жизни героя – расставанием с юностью и с её «щенячьими» эмоциями, яркими чувствами и благодатной безответственностью. С момента первого осознанного решения Захар вступает в реальную жизнь, полную трудностей и трагических противоречий.

Связь рассказов «Карлсон» и «Колёса» обусловлена несколькими биографическими деталями: в первом рассказе сообщается, что герой был вышибалой в баре, а, бросив эту работу, не пошёл служить в иностранный легион, а в «Колёсах», что он «уволился с одной работы, не попал на другую» [32, с. 328].

Мы видим героя в том же невнятном состоянии: закончилась «самая поэтичная зима» [32, с. 328] в жизни героя – он бросил заниматься стихами, профессии нет, живет с матерью и сестрой-разведёнкой в небольшой квартире, и всё, что случается в его теперешней жизни, – происходит без участия его сознания, воли и констатируется как факт, которому нет разумного объяснения: «И вот я очутился на кладбище" [32, с. 327]; «И я обнаружил себя в могиле» [32, с. 328]. Теперешняя работа могильщика – такое же временное занятие, что и работа грузчиком в булочной, о чём речь шла в предыдущем рассказе. Случайные знакомые, с которыми общаются «попусту», такие же друзья, с кем в трезвом виде общаться не о чем, ежедневная «норма» водки по три бутылки на человека, подъезды и чужие одноклассницы, стыд перед матерью и сестрой за утренние пробуждения в мокрой постели. Иначе говоря, герой – «на дне» жизни.

Даже «кладбищенская» тема, открывая повествование, не обнаруживает никаких особых отношений героя со смертью. Ежедневно сталкиваясь с чужим горем по роду занятий, герой вместе с двумя своими «весёлыми друзьями», проявляет необычное бесчувствие к таинству ухода. Молодые люди просто зарабатывают на жизнь, сохраняя бодрость духа и чувство юмора. Зачастую на похоронах с ними происходят комичные ситуации, о которых герой рассуждает беспристрастно и даже цинично: «Делая скорбные лица, мы вошли в квартиру <...> Иначе ввалились бы к покойнику потные, в розовых пятнах юного забубённого здоровья <...> зубы скачут и в зубах клокочет гогот дурной» [32, с. 329]; «До недавних пор я по лестницам подъездов перетаскивал только шкафы. Теперь выяснил, что гроб ничем, в сущности, от мебели не отличается. Только его переворачивать нельзя» [32, с. 329]. Или: «Опускать гроб куда больший интерес: что-то в этом есть от детских игр, от

кропотливой юной, бессмысленной работы <...> А засыпать и вовсе весело» [32, с. 330]; (к покойнице): «Не скучай, бабка, сейчас поедем» [32, с. 330].

Но на самом деле герой Прилепина вовсе не бесчувствен и не стал законченным холодным циником. Похоронные занятия для него явно неприятны, о чём свидетельствует ряд замечаний: «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» [32, с. 330].

Истинное горе молчаливо, а слова – только ритуал, за которым, порой, никаких подлинных чувств.

Поражает Захара и традиция фотографировать умершего: «На кой чёрт людям нужны изображения покойников? И куда они их, на стену вешают?» [32, с. 329];

«Забивать гробовые крышки длинными, надежными гвоздями я тоже отчего-то не люблю» [32, с. 330] и т.п.

О наличии души у Захара свидетельствует реакция на страдающие за него глаза родных, потому он и стремится уйти из дому и вернуться незаметно. Задевает его за живое и убийство котёнка. Знакомый, который мог помочь выбившемуся из сил зверьку вскарабкаться на подоконник, но предпочёл ударить его по зацепившемуся коготку, получает «навек настоящее имя» – дурак.

Спокойное, прозаично-бытовое отношение к чужой смерти – это единственный способ сохранять душевное равновесие. Друзья относятся к своей работе как к данности, как к чему-то само собой разумеющемуся. Но в ритуале выпивки до, во время и после процедуры похорон видится и стремление напиться до бесчувствия, до состояния полного бездумья, чтобы не было сил реагировать на смерть, тем более пытаться её осмыслить.

О пограничном самочувствии героя говорит постоянное ощущение надлома, из-за которого он становится «похнюпым», пьёт уже четвёртый месяц, и пытается найти его начало и причину дисгармонии: «Так и меня ударили, легчайшим движением, по коготку» [32, с. 327]. «Это началось в декабре» [32, с. 333], – сообщает повествователь.

Случившееся с героем «э т о» расшифровывается рядом однотипных событий. В последовательности рефлексивных копаний героя в самом себе сначала всплывает неприятная встреча в подъезде с мужиком, который не постеснялся рыться в детской коляске, оставленной на площадке всего на минуту («Он подбрасывал пеленки, ворошил в подушечках и задевал обиженные погремушки» [32, с. 334]). «Ощерившиеся серые зубы», «тупые глаза» жены нечистоплотного мужика выдают в них вырожденцев, не реагирующих ни на какие пакости. Это люди с психологией бомжей, которые готовы мстительно творить физиологические безобразия: «Разглядывая малыша, я заметил что-то на его красной веселой шапке. Наклонился и увидел, что это прилип смачный, жуткий, розовый плевок, расплзшийся на подушечке. Этот человек не поленился остановить лифт на втором этаже и плюнуть в коляску. Я вытер рукой» [32, с. 334-335].

Реакция героя на человеческую мерзость вполне объяснима: «крича на каждом этапе и срывая глотку, добежал до девятого, сел на лестницу и заплакал, только без слез: сухо подвывая своей тоске» [32, с. 334].

Этот эпизод не единственный. Не случайно герой сомневается, какой именно случай повлиял на его «похнюпость» – хмурое, безрадостное настроение: «А может быть, это началось раньше» [32, с. 338]. Собираясь навестить полузабытую школьную подругу, которая была «замечательно красива и которую я никогда не любил», Захар сталкивается ещё с одним «смурного вида человеком», выгуливающим собаку. Эта встреча по атмосфере враждебности дублирует эпизод с растерзанием маленькой дворняжки из первого сюжета книги: «Она залаяла в упор, в лицо мое, вытягивая шею, и казалось, что хозяин не очень старался удержать свое свирепое чудовище.

– Убери собаку, ты! Убери! – крикнул я. – Она сейчас мне голову...голову откусит!

Я вжимал затылок в стену и чувствовал смрад собачьей пасти, видел ее нёбо и влажный язык.

Человек не торопился и подтягивал собаку к себе нарочито медленно. Она рвалась и брызгала слюной.

– Ты больной! – закричал я, прикрывалась рукавом.

– Ну-ка, поваливай из подъезда, – ответили мне. – Пошел отсюда бродяга!

Держа собаку на поводке и показывая мне готовность спустить её, мужчина дождался, пока я встал и вышел на улицу» [32, с. 339].

Героя приняли за бомжа, и встреча с духами юности не состоялась.

Злое слово, гадкое отношение – вовсе не рок, а конкретные люди – причина хандры, потому что мир перестал быть гармоничным. Теперь то, что казалось однородно-праздничным, надо дифференцировать, переоценивать, понимать причины людской подлости и нечистоплотности, прощать или не прощать, находить механизмы защиты. Это та грязь жизни, которая её обесценивает. А кто не дорожит жизнью, тот не знает и истинной цены смерти.

В символической сцене назначения свидания понравившейся женщине герой протягивает ей номер телефона, записав его на обратной стороне смертной фотографии старухи: «Старуха крепко сжала губы. Четко виднелись её коричневые веки и белые впавшие щеки.

– Какая гадость, – сказала девушка брезгливо. – Откуда это у тебя? Зачем ты это носишь в кармане? Ты сумасшедший. Забери немедленно!» [32, с. 341].

Намечавшееся свидание не состоится, и причиной тому – нечаянное кощунство по отношению к смерти.

Смерть – это подоплёка, безобразная изнанка жизни. Ежедневное столкновение с нею нивелировало страх, превратив таинство смерти в будничную процедуру, в естественный ход вещей, в этап существования материи.

Но, оказывается, смерть не только безобразна, но и страшна, и к финалу рассказа это обретает отчетливое чувственное выражение.



Кульминационному эпизоду рассказа предшествует важный диалог: добирая назначенную самим себе норму спиртного после поминок, герой заводит разговор о смерти:

– Вова, ты никогда не думал... что каждый год... ты переживаешь день своей смерти? – спросил я. – Может быть, он сегодня? Мы каждый год его проживаем... Вова! [32, с. 342].

Глаголы «переживать» и «проживать» в этой реплике героя явные антагонисты. «Переживать» день своей смерти – здесь означает выйти за границы назначенного срока, получить в подарок от судьбы еще какой-то запас времени для существования, хотя, кажется, они делают всё, чтобы эту жизнь укоротить. А проживать жизнь – это уже процесс, в котором принципиально содержание, смысл жизни. Возможно именно эта еще не прояснившаяся в его сознании мысль заставляет героя выплюнуть набранную в рот водку.

В завершающем эпизоде обретает конкретное выражение тема фатума. Герой в нетрезвом состоянии по дороге домой оказывается у железнодорожных путей, которые нужно пересечь. Переждать длинный товарняк у него нет сил. Перед ним выбор: упасть и замёрзнуть на этой стороне или перебежать перед самым составом на другую всё с тем же реальным риском для жизни. Он выбирает второе. От реальной гибели его отделяет мгновение: падая в насыпь, «в ту же секунду увидел, как перед глазами со страшным грохотом несутся черные блестящие колеса <...> несколько минут не мог вздохнуть: огромные колеса сжигали воздух, оставляя ощущение горячей, душной, бешеной пустоты» [32, с. 342].

Обманул ли герой судьбу, или, напротив, ему был дан шанс? И если жизнь ему зачем-то сохранили, значит, в его появлении на свет был какой-то замысел? Тогда есть ли у него право бесцельно тратить свою энергию на то, чтобы заработать деньги на выпивку, расходовать жизнь, так и не разгадав замысла бытия?

Рассказ закачивается образом «бешеной пустоты», которая одинаково характеризует смерть от огромных колёс поезда и теперешнюю жизнь героя. Графически здесь нет знака вопроса, но он прочитывается между строк.

А если человек всерьёз задумался о смерти, значит, задумался и о жизни, а каков итог рефлексии героя, раскрывает содержание других сюжетов З. Прилепина.

В авантюрном сюжете рассказа «Шесть сигарет и так далее» фабульная линия делает очередную временную петлю, воспроизводя тот период жизни, когда Захар служил охранником в ночном клубе. События одного дня, точнее, одной ночи, объясняют, почему герой бросил эту работу с перспективами повышения заработка в новой должности начальника охраны. А психологические детали, раскрывающие самооценку героя, дают более объёмное изображение и высвечивают общую идею в разрозненных историях романа.

В рассматриваемый период жизни Захар представляет собой человека, которого тянет к приключениям. Он способен трезво и объективно оценивать себя самого, ситуацию и окружающих его людей, не предъявляя ни к кому завышенных требований. Это качество он приобрел благодаря его нынешней работе: вышибала в ночном баре сомнительного свойства должен уметь на многое закрыть глаза, мгновенно оценить размеры опасности и либо погасить агрессию, либо оценив свои возможности, вступить в поединок с пьяными клиентами. Захар прекрасно понимает, какая публика приходит в ночной стриптиз-клуб, как и уверен, что некоторых из них «стоит убивать немедленно и никогда не жалеть по этому поводу» [32, с. 343]. Но он не судья миру, поскольку и сам не без греха. С специфику своей должности герой воспринимает спокойно, но с определенной долей отстранённого цинизма, как прежде – работу могильщика: «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» [32, с. 347]. Герой оказывается на этом месте по необходимости, а не по призванию, просто надо кормить жену и маленького сынишку.

Круг общения Захара – такие же, как он, конформисты, которые умеют зарабатывать деньги кулаками и потаканием низким потребностям клиентов.

Но у Захара работают не только мышцы, но и голова, он умеет не слиться с пошлой и криминальной средой, поэтому вопрос о том, кто лидер, в клубе не обсуждается. Например, Сёма Молотиллов (Молоток) в профессиональном плане более совершенное «оружие»: «не курит и никогда не пьет спиртного. Еще он килограммов на сорок тяжелее меня», сильнее, но «почему – то он считает меня за старшего» [32, с. 345].

Двое охранников – представляют собой что-то вроде кентавра: разум и сила, поэтому при постоянной текучке кадров только эту «парочку» не трогают, возможно, «оттого, что мы и не держимся особенно за эту работу, а, может, потому, что мы ещё ни разу не облажались» [32, с. 347]. Время такое, что вышибалы, охранники и «сборщики дани» без работы не останутся.

В бытийном плане занятия Захара – дело низкое, требующее не духовных, а только физических усилий, поэтому предложение начальника Льва Борисыча возглавить охрану будущего публичного дома, его не радует. Но было бы фальшью и изображать героя, рефлектирующего по поводу неэтичного предложения. Захару все равно, где ходить по краю; он соглашается, не выяснив, каков график его будущей работы и круг обязанностей и даже размер новой зарплаты. Захару надо чем-то занять себя, пока настоящее дело жизни не окликнуло его.

Прилепин усиливает контекст безразличия героя не только к «профессии» и ближайшей судьбе, но и к моральному и человеческому лицу его коллег по работе. Стремительный Лев Борисыч – равнодушный манекен, оживляющийся только при подсчитывании денег. Официантка Аля – провоцирует посетителей нарядами и манерами кокетки, играющей невинность. А незлой Молоток – из породы дуболомов. Бармен Вадик выше Захара ростом, «нормального телосложения. Белесый, вполне милый парень» [32, с. 344], но при этом он – заурядный трус, вызывающий презрительное сожаление о его

неполноценности: «Меня всегда ломает от такой мужской несостоятельности: бедный Вадик, как же он живёт такой» [32, с. 344].

Но и к этим не самым достойным людям Захар испытывает что-то вроде чувства солидарности, не считая их ниже или недостойнее себя. Именно к нему, обращается за помощью официантка Аля. И Захар пытается защитить её от домогательств бандитов, вполне осознавая необоснованность её просьбы: «Отчего она думает, что я должен отгонять от неё мужиков, – думал я лениво, сползая с табуретки. – Одеда самую короткую юбку, которую только можно представить... И ноги свои... красивые... всем показывает... «Иди, я покажу», что за манера... Я же ей не говорю, куда ей ходить» [32, с. 366].

«Овца, – подумал я снова, – надо юбку одевать попримечнее, не на детский утренник пришла...» [32, с. 367].

Аля вжилась в роль королевы стриптиз-бара, но не обладает ни королевскими манерами, ни королевским великодушием: она не оценила заступничества Захара и своё презрение адресует ему: «Кривя некрасивое личико, глубоко затягиваясь, стоя к нам вполоборота, чтобы я видел ее и понимал то, как она относится ко мне» [32, с. 370].

Описываемая в сюжете ночь для Захара оказалась весьма продуктивной в и плане самооценки. К нему не только обращаются с просьбами, ждут помощи, но и оказывают внимание посетительницы. Например, красивая молодая женщина пытается соблазнить именно его, а не кого-то из состоятельных клиентов. Соблазнение охранника – её каприз, игра, ни к чему не обязывающее приключение – отвечают настрою Захара: все здесь как-то понарошку, ненадолго. И аргументы она выбирает соответствующие: «Разве тебе жалко?».

Захару не жалко, но дома ждут жена и ребёнок, и, пусть с сожалением, но он всё же отказывается от романтического приключения: «Не надо, – сказал я, и отпустил, не задержав ни на мгновение её руку, пульсирующую в моих пальцах, с тонкими венами, теплую и нежную, как птица» [32, с. 366].

Всё это время в сюжете рассказа измеряется шестью сигаретами. Их немного, потому что, ничего особенного не происходит, все, как обычно, без

особого риска и напряжения. В этот временной отрезок Захар располагает к себе не только обаянием, но и внутренней силой, проистекающей из уверенности, что ничего подлого, омерзительного он сделать не может.

Автор не случайно назвал рассказ «Шесть сигарет и так далее». Шесть сигарет – некий рубеж, перелом в ритме и модальности рассказа, а за ним наступает «и так далее».

Эта часть повествования измеряется примерно двумя часами и всей и всеми оставшимися сигаретами: «Пачка пошла на убыль. Я уже не убирал её со стойки» [32, с. 370]. Каждая из сигарет тратится на короткое раздумье перед принятием конкретного решения.

Во второй части рассказа выделяется ряд событий, которые не выбиваются из состава привычных поступков и реакций героя на окружающие раздражители: угомонить распоясавшихся бандитов, пресечь попытки унижения в свой адрес и даже защитить наглых богатых юнцов от более «крутых» посетителей. Центральным событием второй части становится эпизод расправы с «позёром». Омерзительный ночной гость – «не самый шумный», любитель говорить гадости и делать мелкие пакости. Он всего лишь провокатор, не представляющий физической опасности. Фраза «По рукам догадался: он не противник мне. И сразу расслабился» [32, с. 343] – открывает повествование и является его «сильным местом».

В сюжете рассказа «Какой случится день недели» Захар уже демонстрировал готовность поднять руку на обидчика. Но тогда агрессия героя объяснялась необходимостью защитить от нападения слабое существо. Эпизод избивения посетителя в «Шести сигаретах...» демонстрирует утрату контроля разума над эмоциями. Захар и Сёма срывают на «позёре» накопленное за ночь раздражение от бессилия сохранить бесстрашие и достоинство перед отбросами общества. Захар избивает слабого – осознанно, обстоятельно, безо всякой жалости, испытывая при этом чувство гадливости к человеческим отбросам и к себе: «Вытер руку о его плащ, но она все равно осталась грязной, осклизлой, гадкой»

[32, с. 364]. Тем самым он утрачивает свои позиции положительного героя, умеющего оставаться «над схваткой» и при этом сохранять человеческое лицо.

Финал рассказа символичен: герой возвращается домой и безуспешно пытается смыть с рук грязь, с которой нельзя приближаться к жене и ребёнку: «В который раз опускал руки под воду и смотрел, что стекает с них. Ребёнок в комнате плакал один» [32, с. 372].

Захару не удаётся на пороге освободиться от своей грязной работы, оправдать её необходимостью приносить семье деньги. Измученная усталостью жена и особенно слезы ребёнка – становятся последним аргументом разом отрывшейся истины: он осквернил свой дом «грязью» внешнего мира и принёс её не на армейских берцах, а в душе, поэтому все трое – герой, его жена и ребенок – перестают быть единым целым, ощущают себя замкнутыми в своих страхах и проблемах, не слышат друг друга. Автономное счастье в отдельно взятой квартире – уже невозможно. Захар отчётливо понимает, что от компромисса до нравственного падения – один шаг, и можно не заметить, как совершишь его; оправдывая свои некрасивые поступки грязью внешнего мира, становишься неотличимым от него. Невозможность существовать от случая к случаю, плывя по течению, заставляет Захара уйти с работы. Значит, пачка сигарет была выкурена не напрасно.

Авантюрная интрига в поэтическом цикле Захарки звучит убедительнее, чем лирическая, потому что поддержана теми же человеческими импульсами: нежеланием сидеть на месте, бурлящей энергией молодости, жаждой выхода и азартом восстановления справедливости.

В стихах Захарки преимущественное внимание уделено не самим авантурным происшествиям, а переживаниям – психологической стороне события, что поддерживает органическую связь с лирической линией сюжета.

В стихотворении «Я жил уже не раз» лирический герой указывает, что причины, мешающие жить в ладу с собой, – в нём самом:

*То чувственная страсть,  
то вздорная идея...* [32, с. 390].

Образы невольничьего рынка в Древнем Риме («И на невольничьем рынке Древнего Рима...») или казнённого мятежного Стеньки Разина продолжают тему авантюрных страниц истории:

*Стенька Разин*

*Лениво наблюдал пчелиную суету*

*Пчелы вились возле его головы*

*С выжженными ресницами*

*И медовым соком на коже*

*Пчелы вились*

*возле его головы*

*насаженной на кол*

*Так схожей с цветком*

*Цветком на стебле [32, с. 398].*

Но завершающий ряд стихотворений о войне, начиная с «Мальчики направо – ну их к чёрту...» и заканчивая «Концертом» – перестают быть умозрительными. Юношеская бравада, игры в патриотизм ничего общего не имеют с подлинной кровью и ужасом войны, например:

*На разрыв аорты воеет рота*

.....

*Сохранит твою глазницу или челюсть*

*Ил речной, отец дурной, приют последний*

*(«Мальчики направо – ну их к чёрту...»)*

[32, с. 397];

*Воеет, в кровь задрав ногти, вся дремучая рать.*

*Мясорубка до ночи или бойня с утра*

*(«Воеет, в кровь задрав ногти, вся дремучая рать...»)*

[32, с. 396];

*Грудные клетки рвёт пехота,*

*Сердца на волю отпускает, озверев*

(«Концерт») [32, с. 398].

Таким образом, с темой чеченской войны реализация приключенческих порывов героя обретает признаки классического гуманизма. Ежедневное созерцание смерти отбивает охоту играть своей жизнью и тратить её на авантюры.

### ***Развитие авантюрной темы в цикле «Ботинки, полные горячей водкой»***

Авантюрная тематика свойственна циклу «Ботинки, полные горячей водкой» по специфике содержания «пацанской темы»: он собирает под одним названием истории про «реальных пацанов» – своих современников. Жанровый подзаголовок – «пацанские рассказы» настраивает на инициацию своего поколения политической борьбой, тюрьмой, войной, дружбой и предательством. Поэтому все рассказы цикла объединены мотивами неоправданного риска, страха смерти, обреченного на провал бизнеса, скандальных любовных приключений; качество общения с сомнительными друзьями и подругами измеряется количеством выпитой водки; на войну герои попадают от бессмысленности жизни. Это подтверждают и названия рассказов: «Блядский рассказ», «Пацанский рассказ» «Собачатина», «Убийца и его маленький друг», «Смертная деревня», не говоря уже о том рассказе, который дал название циклу. Эстетика рассказов соответствует задаче описания «никчемных» людей. [1, с. 2].

Н. Крижановский в статье «Такие “пацанские” рассказы» дал сюжетам «Ботинок...» весьма нелестную характеристику: «Россия, из которой, как мы помним, пришёл Прилепин, в «пацанских рассказах» – это обезверившаяся страна, с напрочь забытым прошлым, с пацанским, полууголовным, похотливо-пьяным настоящим и с опошленным будущим. Судя по сборнику, Прилепин-писатель теряет русское, коренное, знакомое и близкое ему с детства. Традиционное, подсознательно-христианское, заложенное родителями и родителями родителей, стирается в его творчестве. Писатель уходит от православного идеала, от русского и от России. Уходит всё дальше и дальше. Прилепин теряет главное, но надеюсь, окончательно ещё не потерял» [22, с. 3]. «Смертную деревню» автор статьи назвал «самым отвратным рассказом», который «написан в лучших традициях западноевропейских представлений о русском народе – кро-



вожадом, мерзком чудище, стране людоедов, барыг и сумасшедших уродов» [22, с. 4].

Суровая оценка Н. Крижановского не учитывает ностальгического сожаления, сопровождающего любое прикосновение Прилепина к деревенской теме, равно как жанра рассматриваемого рассказа.

С. Беляков в статье «Две души Захара Прилепина» определил «Смертную деревню» как «готическую историю в среднерусском антураже» [4, с. 3].

Поэтика готического рассказа у Прилепина на поверхности: сюжет опирается на легенду о таинственном месте, где видели спрятанного в мешке человека с перерезанным горлом (мертвец), в рассказе представлен готический хронотоп (ночь, пустынная полузаброшенная деревня) и элементы ужасного (запах бойни, акцент на интуиции в опознании злодея, эмоции страха), наконец, побег как счастливое избавление от темных сил в финале. Жанр готического рассказа организует восприятие обыденного как необычного.

Сама загадочная история с посещением «смертной» деревни соответствует инфантильно-подростковому состоянию «пацанской» психики: бравада уголовным прошлым брата рассказчика, тяга к риску и приключениям – выдают в путешественниках детскую слабость к чудесному, мистическому, загадочному. Не случайно в повествовании используются детские обращения к источнику страшной информации: «братик», Валек.

Положение самого рассказчика – ведомый. На авантюрное путешествие в деревню «кореша» брата рассказчик соглашается от скуки – за компанию, не подозревая, какие приключения их ждут. Именно так и начинаются обычно все страшные готические истории.

Для готического рассказа также характерен мотив блуждания: братья заблудились, хотя дорога одному из них точно была знакома. Кроме того, вхождение в опасное пространство, как правило, вынужденное и может сопровождаться обозначением границы перехода. Как границу перехода в «Смертной деревне» можно рассматривать сумрачный лес, который пугает путников не только потенциальными зверями, но и своей сумрачной жутью: «Внутри у меня все неизвест-

но отчего затрепетало, словно сердце мое вырезали из холодца» [32, с. 517]. С образом дремучего берендеева леса оживают сказки, суеверия, древние легенды, что подготавливает психологическую почву для восприятия страшного.

«Среднерусский антураж» «проклятого» места у Прилепина имеет подчеркнута двойственную природу: во-первых, братья шли в одну деревню, а попали совсем в другую. Во-вторых, двоятся сама незнакомая деревня: для заблудившихся, смертельно уставших путников, – это желанное место отдыха и кормежки, альтернатива тому раю, который Валек обещал при визите к своему тюремному дружку: белый горячий песок, солнце, отдых... В предчувствии отдыха Валек неожиданно рисует картину языческой старины: «Сейчас придем, а там девки хороводы водят, – мечтал он. – Через костры прыгают. Венки вяют, по воде пускают» [32, с. 511], как когда-то делали наши предки.

Но напрасно путники воспринимают выход из леса к окраине деревни как освобождение из темницы – на самом деле они только вступают в «царство тьмы». Неожиданное пристанище заблудившихся путников пугает. Неизвестная деревня – место зловещее, пустынное, ловушка, таящая в себе смертельную опасность, поэтому сопровождается сказочной лексикой: «Неведомый кто-то пропал, и звуков больше не было» [32, с. 510]; «Эка невидадь из леса вышла... Начудит же Господь!» [32, с. 511]; «Огни становились все ближе, и незадолго до деревни лес кончился – остался, корявясь сучьем и тяжело дыша в затылок, за спиною» [32, с. 511]; «Сознание все-таки мутилось... и много черных сучьев со всех сторон выламывали себе хрусткие суставы...» [32, с. 514].

Эта деревня затерялась в пространстве: дороги к ней нет: чтобы покинуть загадочное место, нужно преодолеть водную преграду, хотя по дороге «туда» они реку не преодолевали. У деревни нет имени, поэтому актуализируется ее мифическое название – «смертная».

Попав в «заколдованное место», герои мгновенно преображаются сами: «Немножко побегали, согреваясь, на полянке, как два лесных морока» [32, с. 511].

Деревня их встретила не хороводами, а враждебным собачьим лаем («В лесу не сожрали, а здесь загрызут» [32, с. 512]), и подозрительными хозяевами. Один из них – мужчина «вечного» возраста, с не соответствующей годам силой и странностями: «налил себе чаю и <...> выпил его, горячий, совсем не по-стариковски, и вообще как-то не по-человечески, в несколько глотков, как воду» [32, с. 513]; потом «исчез со двора неприметно» [32, с. 518], словно призрак.

Под стать старику и его моложавая хозяйка, не уступающая мужу в странности: на вопрос, где расположена нужная им деревня, братья получают ответ: «Она в той стороне <...> хотя никакую сторону не указала» [32, с. 512].

Сочетание перечисленных деталей ассоциативно связано со сказками о Людоеде. Например, в сказке «Мальчик-с-пальчик» братья заблудились в темном лесу и попали к Людоеду, но хитростью и предприимчивостью спаслись от опасности.

Удвоение хронотопа деревни сопровождает все повествование: если убрать весь предшествующий антураж, то и деревню, и хозяев можно воспринимать вполне реалистически: малолюдная она, потому что многие деревни обезлюдели за ненадобностью. Крепок старик, потому что работает круглый год на свежем воздухе. Со своими гостями хозяева обходятся вполне дружелюбно, оставляют на ночлег. Этим и объясняется спокойствие рассказчика и расположенность к старикам. А вот Витек не на шутку встревожен.

В середине ночи он будит младшего брата: «Здесь пахнет как на бойне <...> Я работал на бойне, я помню...» [32, с. 514].

Середина ночи – это условный час для пробуждения злодея, поэтому, по законам жанра братьям следует торопиться. Валек заставляет брата бежать из дома, где их накормили и оставили на ночлег.

Дорога назад оказалась труднее и длиннее, но страх придает сил: братья стремительно преодолевают зловещий «сказочный» лес, затем «теплую и тяжелую» воду реки [32, с. 515]. «Плыть в одежде оказалось муторно и страшно, – сообщает рассказчик, – но через две минуты мы уже выползли на другой берег» [32, с. 515]. Другой берег – как обозначение посюстороннего

мира. Герои еще слышат собачий лай, но готическое время и место оказались позади: наступает рассвет, и мир перестает быть фантастическим.

Стремительный побег и пережитой ужас нуждаются в объяснении. Причина бегства не только в запахе скотобойни, причудившемся Вальку, но и в дурной славе деревни: еще в тюрьме кореш Валька рассказывал о том, как он, мальчишкой, случайно забрел в эту деревню с друзьями, чтобы поживиться чужим добром, и случайно же открыл ее страшную тайну: тогда еще молодые хозяева дома прятали в сарае зарезанного ими человека. Мальчишки от ужаса при побеге оставили на заборе «по лоскуту кожи с юных ребер» [32, с. 518].

Правила готического рассказа предполагают сцепление эпизодов из разных временных пластов, что следует расценивать как жесткую закономерность: тайное знание, полученное незаконным путем, сигнал присутствия в проклятом месте в виде лоскута кожи («меченое место»), передача знания другому человеку (хорошему, вопреки тюремному прошлому, заботливому), который, благодаря полученному знанию, спасает себя и брата.

Мифология проклятого места базируется не только на поэтических воззрениях славян на природу: ее укрепляет частое бесследное исчезновение людей, так что дурная репутация заброшенной деревни объясняется также бездействием властей в поисках пропавших, что всегда порождает легенды и домыслы, и равнодушием к исчезающему традиционному укладу жизни (в вымирающей деревне осталось только тридцать дворов). Постфактум всплывает и название деревни: «Воры» или «Тихое» [32, с. 518], хотя хозяйка при знакомстве сообщила: «А мы без прозванья живем, кому нас называть» [32, с. 512].

А. И. Богатырева связала запах скотобойни не с мистикой, а с метафорой распада традиций деревенской жизни, с гибнущей естественностью и истиной [5, с. 13].

Действительно, даже без учета «ночного взгляда» отсутствующая на карте деревня без названия, в которой нет магазина, не слышно детских голосов, мычания коров, тракторного шума на полях, для современного человека

– несуществующее место, оно же гиблое, проклятое, потусторонний мир. И как ни стараются местные обозвать деревню, – у них ничего не выходит.

Историческая справка о происхождении деревни также не имеет под собой фантастической основы: кореш Валька поведал братьям, что деревня эта якобы была основана каторжанами, ездят они до сих пор на лошадях, все уже породнились, поскольку с внешним миром контакта не имеют. И церковь они никогда не строили. Кроме того, считается, что поминать их – «к смерти» [32, с. 519].

Так что мотив счастливого избавления из кадра не уходит до самого финала. Впрочем, повествователь замечает: «А может, это чепуха все» [32, с. 519].

Когда приходит время возвращаться домой, рассказчик с братиком встречают на платформе деда, приютившего их прошлой ночью: он продает фрукты и ягоды. Присутствие старика на станции ставит под сомнение их ночные страхи: жители «тихой» деревни на самом деле охотно вступают в контакт с людьми, свободно выходят за границы готического хронотопа. Тем не менее, не перестроившись, братья впадают в ступор. Зато дед вовсе не чувствует смущения: «А вы здесь, голуби? – обрадовался дед. – А я думаю: куда делись, ушли ни свет ни заря. Постеснялись разбудить нас? Хозяйка встала, щей для вас наварила, пошла будить, а там пусто» [32, с. 520]; «улыбался дед, удивляя хорошими зубами» [32, с. 521]; «Глаза его были добры и лучисты» [32, с. 521].

А. Богатырева обратила внимание на такую значимую деталь в образе деда, как слезящиеся глаза: «В одном собиралась и никак не могла собраться мутная слезинка, словно старику было жаль чего-то» [32, с.521]. В этой детали, по ее мнению, воплощается идея уходящей светлой деревни. Деду может быть «жаль» прожитой собственной жизни, своей деревни, провалившейся в небытие, жаль и того, что молодые чураются их. Поэтому суеверными в этом рассказе показывают себя молодые люди, принадлежащие дню сегодняшнему, в том числе «кореш», который, хоть и живет в деревне, но безнадежно оторван от природы. «Кореш» упрекал жителей «Тихого» в том, что они не молятся Богу: «не знаю, кому они молились и молятся... Ну, ты знаешь, Валек, кровавая порука крепче попа держит...» [32, с. 519]. Между

тем, своей фразой «Бог спасет, Бог спасет» старик убедительно доказывает, что живет он с Богом в душе. Дед угощает ребят ягодами и яблоками, которые они не сразу решаются попробовать, поскольку все еще находятся в плену своих страхов.

Молчание братьев в отходящей электричке по-разному характеризует их. Рассказчик, судя по всему, испытывает стыд из-за своих подозрений и невежливого побега без слов благодарности хозяевам.

Но Валеk своего мнения о деревне не изменил: «Ну что, съедем по яблочку, – разговелся наконец братик» [32, с. 521]. «Разговление» в православной вере – это символ великой радости избавления от смерти и достижения благодати [<https://azbyka.ru/razgovenie>]. Братик не торопится освободиться от суеверий.

Грызая яблоки, подаренные деревенским дедом, братья приобщаются к радости природной жизни: «Брызнуло живым из-под зубов» [32, с. 521], – завершает автор рассказ, и эта фраза вступает в противоречие с названием, как живое противоречит мертвому и отменяет его. А название «Смертная деревня» коррелирует с понятием «вымирающая». Не проясненным остается только эпизод с трупом из детства «кореша» Валька. Был ли он выдуман для интересного рассказа однокамерникам, или таким способом автор все же оставляет для читателя тайну и повод для размышления о темной стороне человека, – приходится только догадываться.

### **2.3. Экзистенциальная линия сюжета в рассказах Прилепина**

Экзистенциальная тема в романе «Грех» связана преимущественно с темами жизни и её смысла, и – соответственно – смерти и её предназначения. Открывает этот ряд с характерным для безрелигиозного сознания названием «Ничего не будет». Рассказ соответствует единому структурному принципу повествования и выстроен на контрасте. Его первая часть продолжает тему семейной идиллии, в которой всё идёт по замыслу Бытия: у любящих родителей «Два сына растут». Эта фраза – камертон рассказа, но он не может ввести читателя в заблуждение, во-первых, по аналогии с остальными сюжетами, в которых есть эмоциональный слой, во-вторых, из-за названия с двойным от-

рицанием, вступающим в противоречия с основным тезисом первого сюжета в романе: «Счастья будет все больше. Все больше и больше» [32, с. 277].

Коррекция эмоционального содержания рассказа вызвана взрослением Захара и осваиванием новой бытийной роли отца. Эмоциональные метаморфозы не противоречат психологии лирического сознания героя: восторженное, восхищённо-радостное принятие мира («Какой случится день недели») уходит из кадра, зато периферийные категории «трогательное» и «умильное» занимают доминирующие позиции. Об этом свидетельствует характер описаний: домашние ласковые прозвища сыновей – Игнатка, Глебасей, ласковые ругательства: «Игнат, ты подлец», «премудрый пескарь», «мордочка как луковичка»; подбор уменьшительно-ласкательной лексики («не плачет, нет. Лежит на животе упрется локотками, поднимет белую лобастую головку, дышит. Часто-часто, как псинка, бегущая по следу» [32, с. 379]; «ножки его бьют меня по животу»; [32, с. 380]. Имени жены в рассказе нет – его заменяют ласковые эвфемизмы: «Веточка моя», «любимая». Старшего сына Глеба называет: «дитя мое осиянное» [32, с. 381]. Отцовская и мужская нежность демонстрируется в форме открытого психологизма: «Люблю целовать его, когда проснется. Щеки, молоком моей любимой налитые, трогаю губами, замороженный»; «Господи, какой ласковый. Как мякоть дынная» [32, с. 380];

Особую торжественность повествованию придают старославянизмы и инверсия: «у груди млечной», «сложно разве меня потетешкать», используется библейская риторика: «ясный, как после причастия» [32, с. 380] «благовест», «серафим легкомудрый», «дитя мое осиянное» [32, с. 381].

Дети для героя – продолжение и укрепление его земной любви, начатой в юности. Семья – это главная ценность для Захара и наиболее значимая часть его жизни. Вот как герой характеризует свое состояние 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 улыба-

юсь посередь улицы – своим мыслям, своим любимым, которые легко выстукивают в три сердца мелодию моего счастья» [32, с. 384].

Но, как и во всех рассказах книги, счастье недолговечно и неустойчиво. Перемена настроения готовится исподволь. Главный герой рассуждает о своём потомстве как о другом племени: «Недалеко сыновья наши друг от друга ушли, понимание есть, словно они из одного племени, а мы с любимой – из другого» [32, с. 382].

Но если внутри семьи детям вольготно, то внешний мир таит в себе угрозу: «Каждый раз возле общежития прохожу, мужские особи куря у входа – и меня подмывает спросить, прервав чье-нибудь гадкое матерное мычания:

– Тебя не огорчает, что тебе уже двадцать лет, а ты по-прежнему полный debil?» [32, с. 384].

Безмятежное счастье 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?» [32, с. 385]. Герой же вспоминает о смерти, «лишь слыша сына»; он гонит от себя мысли о смерти, потому что счастлив. Идея бессмертия души – служит отговоркой от неразрешимой загадки бытия и периодически напоминает о себе, как «зубная боль» [32, с. 385].

А с известием о смерти любимой бабушки к Захару возвращаются былые страхи, усиленные опытом. Примечательно, что впервые герой с ужасом подумал о смерти в деревне, рядом с любящей бабушкой, которой он тогда ничего не рассказал о своих страшных мыслях и прогнал мысли о смерти болью – раскроил топором ноготь на руке.

А теперь «бабуки» больше нет, некому утешить, развеять страхи. По дороге в деревню ведет диалог сам с собой, вспоминая бабушку, которая ему была вместо матери.

О том, что смерть ходит рядом, Захар в очередной раз убеждается в дороге: он вновь оказывается в нескольких шагах от смерти. Как и в рассказе



«Колеса», его машина чудом не столкнулась с выехавшей на встречную полосу фурой.

Задним числом как пророчество воспринимается реакция детей на отъезд отца: «Глебасей стоял рядом, и губы его дрожали. Он не выдержал и зарыдал о том, что не хочет. Чтоб я уезжал. Испугавшись его крика, взвился в тонком взвизге и самый малый. И, окончательно расколотый, я бежал вниз по ступеням подъезда, слыша за спиной детское, душу разрывающее двуголосие, пугаясь услышать еще и третий плачущий голос» [32, с. 386]. Не успел Захар отъехать от дома, как под колеса ему лезет пёс: «Увидел в ближнем свете бегущую и оглядывающуюся в ужасе собаку. Дал по тормозам. Машину занесло, я бешено выкрутил руль в другую сторону от заноса и, надавив педаль газа, вылетел на уже пустую улицу» [32, с. 386]. Рука судьбы упорно ведёт Захара к трагической развязке: «И даже ветер, кажется, дул в заднее стекло, подгоняя меня, подставляя мое тело, заключенное в теплом и прокуренном салоне, под удар» [32, с. 387].

Казалось бы, столкновения ему не избежать, но кто-то отвёл руку судьбы: громыхающая фура, «взмахнув огромным хвостом прицепа, проехала у меня перед глазами, быть может в полуметре от моей машины» [32, с. 388]. Судьба дала Захару шанс на жизнь, благодаря голосу ребенка: «Ивау! Га» «Доброе утро, пап...». Он остается на этом свете: «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» [32, с. 388].

Но пережитой страх ничему Захара не научил: не прошло и мгновенья, как он «приоткрыл окно и включил вторую скорость. Затем третью и почти сразу – четвертую» [32, с. 388].

Таким образом, встреча со смертью в идиллически начавшемся рассказе происходит не единожды и даже не дважды, а троекратно. И не случайно эти столкновения относятся к трем разным героям и поколениям: сыну, отцу и бабушке. Бабушка умирает, так как пришло её время; смерть в её случае – это закономерный конец живой материи. Сын героя, как и он сам когда-то в его возрасте, пытается понять механизм смерти, боится её и не может сми-

риться с тем, что все люди умирают. А Захар в очередной раз понимает, что грань между жизнью и смертью очень тонка, но не перестаёт испытывать судьбу. Смысл названия рассказа двойся. Один из них – библейский: и так будет, что нас не будет... Не будет только для него. Второй – раскрывается в контексте защиты: ничего не будет страшного – я молод, здоров, меня любят, и кто-то наверху меня опекает.

В экзистенциальную линию сюжета плотно вставлен рассказ «Белый квадрат». Он построен как диалог сознаний Захара-ребёнка и Захара-взрослого человека с самим собой и погибшим другом детства. В этих диалогах обнажаются страдания героя в настоящем. Несколько временных измерений усложняют психологический рисунок состояний героя. Натуралистичность тех эпизодов, где появляется призрак Сашки, становится ярким способом выражения «пограничных» эмоций героя, мучающегося чувством вины и перманентным страхом суда совести за самый страшный день его детства. Эпизод из детства, мучающий главного героя, поначалу кажется будничным, не предвещающим драматической развязки: «Мы играли в прятки на пустыре за магазином, несколько деревенских пацанов» [32, с. 373]. Один из мальчишек, золотоволосый улыбчивый Сашка, спрятался в пустую морозильную камеру, стоявшую у сельмага. Ужас ситуации заключался в том, что «холодильник не открывался изнутри» [32, с. 378]. Когда наступил вечер, и игра всем надоела, ребята разошлись по домам, забыв о приятеле. Оборвав игру, не найдя товарища, Захар, сам не зная о том, стал одним из звеньев роковой цепи обстоятельств, приведших к гибели друга. До утра следующего дня никто не искал погибшего: «родители думали, что сын остался у бабушки, бабушка – что внук ночует у родителей» [32, с. 378]. Автор подчеркивает, что никто по отдельности не был виноват в нелепой смерти мальчика. К трагедии привела череда случайностей: беспечность смелого мальчишки, спрятавшегося в холодильнике; замерзший под вечер маленький Захарка, который ушёл домой; родители Сашки, вовремя не поднявшие тревогу; наконец, сторож, оставивший пустой холодильник включенным.

Но с течением времени в Захаре растет ощущение собственной причастности к гибели друга. Потрясение от случившегося передано деталями нечеловеческого портрета ещё недавно живого Сани: «У него мерзлое лицо... похожее на тушку замороженной птицы; у него нет мимики» [32, с. 374], где нашлось место и роковому квадрату: «У него мерзлое лицо... похожее на тушку замороженной птицы; у него нет мимики» [32, с. 374], а его «квадратный рот с прокушенным ледяным языком был раскрыт» [32, с. 378].

Типичным проявлением стиля писателя в данном рассказе является наличие неожиданных сравнений. Последние придают образность лаконичному повествованию, наполняя его новыми смыслами, например, «каждое слово звенело и подпрыгивало, как маленький и злой мяч» [32, с. 373]; «чай и масло, холодное, словно вырезанное из солнечного блика на утренней воде» [32, с. 377]; «я боюсь, что от крика хрястнет пополам его лицо – так же, как разламывается тушка замороженной птицы» [32, с. 374].

Ещё одна значимая деталь стиля – это использование символов. В частности, символично заглавие рассказа – «Белый квадрат». Квадрат, нарисованный на стене кирпичом, олицетворяет жизнь: здесь должен был живой Саня отрапортовать водящему, что он победил: «Чур меня!». Второй квадрат – белый холодильник – символ смерти. Единство образа и цвета выражено белизной, замкнутой в границах четырехугольника, но белый цвет может ассоциироваться как с мужским, так и с женским началом жизни; как с юностью, девственной чистотой тела и духа, так и со старостью, умудренной сединами. Это самый слабый и в то же время невероятно насыщенный цвет, отражающий в себе все прочие краски материального мира [20, с. 1].

Е.В. Гусева уподобляет прилепинский квадрат «знаку крестного пути», связанному с «мученической смертью мальчика и муками совести его младшего друга. В тексте актуализируются значения данной фигуры, связанные с её неподвижностью, статикой и смертью в противоположность динамичному, непосредственному, открытому всему новому миру детства» [14, с. 281], — пишет Е.В. Гусева. Исследователь указывает на присущую белому цвету

связь с инициацией: переходы в новые состояния выражены гибелью одного героя и ускорившимся взрослением другого [14, с. 281]: «белый квадрат» то отчетливо проступающий бликами на стене, то поглощаемый темнотой, чтобы затем снова возникнуть, несет в себе целый ряд смыслов. Он не только указывает на совокупность бытовых деталей, ставших страшными приметами смерти, но и обозначает скованность личности обстоятельствами, власть которых она не в силах преодолеть. Понимаемый расширительно – как символ, – он является выражением цикличности памяти, возвращающей нас к отдельным эпизодам нашей жизни, среди которых не только счастливые события и радостные эмоции» [14, с.282].

А. Валеев определил квадрат как «составляющую сложного цветобраза, заключенного в названии, – один из наиболее распространенных геометрических символов. «Квадрат теснейшим образом связан с символикой числа 4, для которой служит графическим символом, а также креста, включая косой крест и свастику. Фактически, квадрат содержит структуру креста в себе, и нередко может выступать его символическим аналогом» [8, с. 1].

Символический дуализм белого цвета в тексте Прилепина передает радость жизни, проживаемой с чистого листа, и близость смерти, таящейся, казалось бы, в самых обычных бытовых предметах.

Можно сказать, что прилепинский «белый квадрат» – проверка героя жизнью – крест, который он либо несет со скорбным достоинством, либо бросает на полпути, освобождаясь от мук ценой утраты человечности.

Память о солнценосном мальчике Сашке, заводиле игр, яркой личности, не исчезает, растворяясь в будничных делах и проблемах, но, напротив, становится реальнее и тягостнее: «Саша, я не в силах вынести это, подели со мной.

– Нет, Захарка» [32, с. 376].

Так гибель ребенка вырастает из конкретного жизненного случая в обобщенную философскую проблему: сохранность гармоничного миропорядка напрямую зависит от каждого из живущих. Прилепин поднимает тему детского страдания, однако при всем ужасе, подчеркивая неизбежность

земного зла, автор показывает, что страдание не лишено смысла. Только боль, по сути, «и делает из нас людей, способных к сопереживанию и сочувствию. Ведь душа жива, пока способна болеть, а «стареешь особенно быстро, когда начинаешь искать перед жизнью оправдания» [20, с. 1].

Таким образом, смерть товарища, как и белый квадрат морозильной камеры, навсегда останутся в сознании главного героя: «от неё, страхом и оцепенением простреливающей душу, нельзя отделаться, о ней невозможно забыть, ведь она стала частью его собственного жизненного пути.

Финальный рассказ сборника, его логическая кульминация и развязка, – рассказ «Сержант». Склонность героя к риску обретает здесь осмысленность: он воюет в Чечне, где не нужно искать способов избавиться от заедающей пустоты существования, напротив, следует быстро решать, как спасти жизнь – свою и товарищей. Неровные, ломаные фразы, свойственные разговорной речи, создают эффект присутствия и максимально сближают повествование Прилепина с военным очерком.

Служба в Чечне – это тоже своего рода инициация, поэтому каждый из шести героев обретает новое «имя», точнее, псевдоним, военный позывной: Вялый, Кряж, Рыжий, Самара. Захар становится Сержантом. И только один боец остаётся с прежним именем Витя. Довоенная жизнь бойцов маленького отряда представлена бегло, в основном, как рефлексия по поводу кличек: «Самара, самый молодой из них, служил в Самаре... Кряж отличался малым ростом и странной, удивительной силой, которую и применял как-то не по-человечески: вечно что-то гнет либо крошит, просто из забавы» [32, с. 409], из-за чего его боится даже полковая овчарка. Вялый назван по принципу парадокса: внешняя «вялость» расходится с внутренней активностью – садистской готовностью резать, крошить головы: «Вялый хочет кого-нибудь загрызть. Он и ехал сюда убить человека, хотя бы одного, даже не скрывал желания» [32, с. 408].

Смерть прежнего «я» и обретение нового в ритуале переименования – обозначена сменой привычек, образа жизни: «Их отряд стоял в этой странной, жаркой местности, у гористой границы уже месяц. Пацаны озверели от мужско-

го своего одиночества и потной скуки. Купаться было негде. В близлежащее село пару раз заезжали на «козелке» и увидели только коз, толстых женщин и нескольких стариков» [32, с. 408]. Теперь им нужно стрелять в себе подобных.

В особо опасную минуту сирота без роду и племени Рыжий пытается назвать командиру своё настоящее имя, чтобы хоть что-то осталось в случае гибели, но имена здесь ни к чему. Они – просто солдаты, которые пришли выполнять свой долг.

Герой, сознательно вступивший в очередную игру со смертью, понимает, что в «русской рулетке» на войне не бывает холостых патронов: «Сержант, никогда всерьёз своей жизнью не дорожающий, вдруг удивился своей очевидной слабости» [32, с. 430], ибо «всякая мысль приводила к тому, что сегодня могут убить...» [32, с. 432]. Экзистенциальная ситуация выбора обретает иной вес, чем на «гражданке»: это выбор между жизнью и смертью, между честью и бесчестьем. Эмоциональная нестабильность, «странная обнаженность» души героя позволяют ему особо тонко чувствовать дыхание смерти: «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...» [32, с. 427].

Особо остро воспринимается тема смерти, прозвучавшая в подборке стихов Захарки, предваряющих последнюю главу книги и жизни героя.

Это и предвидение одиночества любимой:

*«Звук колокольчика»*

*Запах цветов*

*Ты*

*В одиночестве танцующая вальс* [32, с. 403].

И вещие сны:

*«На холме»*

*Самый светлый сон мне приснился*

*в трясущемся грузовике*

*где я потерялся среди трупов людей*

*расстрелянных вместе со мною [32, с. 403].*

И фиксация смерти в последующих реинкарнациях героя:

*«Я жил так часто, что»*

*забыл места и числа.*

*И вспоминать о том*

*здесь не имеет смысла.*

*На войнах мировых*

*Не успевал стареть я –*

*Погиб на двух из них*

*И попаду на третью*

*(«Я жил уже не раз...») [32, с. 390].*

Композиционный замысел романа в рассказах должен свидетельствовать, что после смерти героя останется его семья и его слово.

Отсюда – из Чечни, – земли как бы своей, потому что это часть России, и чужой, потому что здесь говорят с акцентом, живут и мыслят иначе и главное – убивают наших ребят, всё видится иначе – и прошлая жизнь и жизнь вообще: «Что же это творится в моей стране <...> Почему я ползаю по ней, а не хожу?» [32, с. 421]; «Какая дурь... Бежим, как... Как дураки...» [32, с. 410]. Сержант чувствует, что чужая земля о чём-то просит его, что раньше он жил легко, а теперь его «придавило».

Здесь иначе – неожиданно остро и актуально – начинает звучать тема Родины: «Он не помнил, когда в последний раз произносил это слово – Родина. Долгое время ее не было. Когда-то, быть может в юности, Родина исчезла, и на ее месте не образовалось ничего. И ничего не надо было» [32, с. 410].

Родина – это бойцы, за жизнь которых он отвечает, его полк, ради которого стоит сорваться с блокпоста и пойти на выручку; это и его семья где-то в совсем иной жизни. В смертельно опасные минуты он начинает думать о матери, хотя в армии над этим потешались, как над слабостью. Как заклинание, герой твердит: «Не думаю, не думаю, не помню никого, самых близких и самых родных не помню, – отмахнулся от себя же, понимая, что если по-

мянет другую свою, разлитую в миру кровь по двум розовым, маленьким, пацанячьим, цыплячьим телам, то сразу сойдет с ума» [32, с. 425].

Проблема человечности и трагизма существования человека на войне – самая важная в рассказе. В страшных условиях войны сложно сохранить свое лицо. В отличие от жестоких врагов и зверя Вялого, Сержант подчеркнуто человечен. Сложность душевных движений передана в его размышлениях о свободе. Сначала он расценивал своё бегство от мещанской ровности жизни как акт свободы: «Он, мнилось ему, выцарапал себе право не беречь себя и уехал» [32, с. 422]. Теперь он понимает, что за прежними представлениями о свободе – мелочи, абсолютно незначимые «поблажки», право носить «глупые тряпки», танцевать по ночам, а днём не работать, «пошлые мелочи», подменяющие истинные ценности. А на самом деле человек не может быть свободным даже в выборе часа и способа смерти («больше не имеет права умирать, когда ему захочется» [32, с. 423]), потому что он отвечает за бойцов «здесь» и за сыновей «там».

Лейтмотив «блуждания по жизни», фигурирующий в предыдущих рассказах, в «Сержанте» обретает сначала формулу бегства от себя, а в конце превращается в трудный путь к себе. Этот переход обозначен темой Христа и его главной заповеди: «Не убью, не убий, не убейте!» [32, с. 429]. Она возникает в кульминационный момент повествования, когда жизни бойцов, брошенных на блокпосте по причине захвата «чехами» машины со сменой, висят на волоске.

До Христа, как полагает герой, не было ни жалости, ни страха, ни любви, ни унижения. Измученному, голодному Сержанту хочется в те – до Христовы – времена, чтобы передохнуть от груза вины и ответственности. Между тем новое отношение героя к жизни подтверждает не только образ мыслей, но и короткий сон: «Откуда-то выплыло призываемое всем существом мрачное лицо, оно было строго, ясно и чуждо всему, что кровоточило внутри» [32, с. 428]. Явление Христа служит сигналом того, что его обращение к небу достигло адресата.



Финал рассказа «открытый»: смерть героя изображена как переход в состояние невесомости: «неожиданно легко встал на ноги и сделал несколько очень мягких, почти невесомых шагов» [32, с. 427]. Прилепин описал сцену мифического отделения души от созерцаемого уже со стороны распластанного тела с «одним чёрным, а другим закрытым глазом».

Таким образом, Захар проходит отпущенные ему жизненные фазы и, в конце концов, находит смерть там, куда бежал от своих страхов. Повествование в последнем рассказе построено по принципу очевидного ускорения: вначале время тянется, «ползет» вместе с героем, а затем наступает резкий переход, когда время набирает обороты и «бежит», как бежит и Сержант перед своей смертью.

Грань между жизнью и смертью героя и без того была тонка и предугадывалась в предыдущих рассказах романа. А в финале грань и вовсе стирается. Но такая смерть, в отличие от всех возможных ранее, – бытийна: всплывшая душа заслужила освобождение, потому что Сержант довёл свой отряд до базы и пропустил в распахнутые ворота всех бойцов впереди себя. А иначе к чему призывала чужая земля и зачем было видение Бога?

#### ***Экзистенциальные мотивы измены себе и жизненного тупика в цикле «Ботинки, полных горячей водкой»***

В цикле «Ботинки...» экзистенциальная тематика связана не с пороговыми ситуациями жизни-смерти, а мотивом тупика и абсурда существования.

Рассказчик в цикле, как и его герои, – отличаются протестным поведением, участвуют в демонстрациях, рискуют собой и другими, поскольку они недовольны существующим порядком вещей. По своей природе они бунтари

В рассказе «Герой рок-н-ролла» рассказчик пребывает в тупике, не замечая этого, поэтому, фабульное время рассказа от – «пьяного лета» неназванного года – до преддверия Нового года. Сюжетное – прошлое героев, соотношенное с настоящим.

Принцип параллельного сравнения дает представление о переменах, затронувших участников сюжета. Рассказчик Прилепина – эстетствующий

пьяница, у которого, как у Венички из поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», есть свой ритуал возлияний: «Похмеляться нужно в кафе <...> Нельзя пить с пустой стеной и тем более в тишине, это еще одно правило, даже два правила, которые нельзя нарушать.» [32, с.474] и т.д.

Начиная каждое утро с рюмки водки, он видит окружающую реальность иначе. В таком состоянии он и встречает приезд кумира своей молодости. Буйные кудри, яростная манера исполнения и несколько цитат из песен позволяют рок-звезде узнать основателя петербургской группы «Телевизор» Михаила Борзыкина. Как и многие другие рок-музыканты, он со временем утратил свое лидерство, возможно, потому, что повзрослели те, к кому был обращен его призыв к действию. Но все же он не окончательно канул в безвестность: «В здании вокзала его встретили пять подростков в майках с изображением курчавой головы <...> хотя пятнадцать лет назад таких подростков было бы пять тысяч, и среди них – я, конечно» [32, с. 476].

В подростковом возрасте МБ оказал заметное влияние на формирование рассказчика. Он вспоминает свои восторженно-жутковатые ощущения от злого голоса музыканта и его бесстрашия: «злое лицо его отливало черной бронзой, а в голосе возможно было различить железный гул несущегося на тебя поезда метро; причем голос звучал настолько мрачно, что казалось: поезд идет в полной темноте и света больше не будет. С ужасом в подростковых скулах я чувствовал, что вот-вот сейчас, всего через мгновение, меня настигнет стремительная железная морда и раздавит всмятку. Мне едва удавалось спастись до конца песни, но тут начиналась следующая, и вновь было так же радостно и жутко» [32, с. 475].

Рассказчик вспоминает рок-певца в самом расцвете сил и славы и теперешнего – осторожного, не рискующего своим здоровьем: «Звезда рок-н-ролла, мой спокойный и вовсе не пьющий сегодня собеседник, никем в кафе не узнаваемый.» [32, с.486.]

Угасающая рок-звезда не «заводит» бывшего фаната, хотя под пиво и водку он все равно ощущает его силу, как ощущают ее и немногие присутствующие на концерте слушатели. Показателен эпизод с двумя сестрами, ко-

торые пришли в кафе вовсе не на Борзыкина, но подпали под магию его голоса.

Экзистенциальная тема рока заявлена в самой специфике этой музыкальной культуры (рок-н-ролл): кто сгубил себя наркотиками, кто – риском, кто ушел по своей воле. Все они, как и двое погибших друзей из группы «Телевизор», остались бунтарями по логике мифа: современники получили возможность дорисовать их облик по своему желанию, как это произошло с В. Цоем.

МБ остался жить, и продолжает петь свои шлягеры «Сыт по горло» и «Тепло». Но утих бунтарский темперамент, поредела шевелюра, появилась осторожность и осмотрительность. Музыканта забыли поклонники – они быстро забывает прошлых героев. На их место приходят новые кумиры с другими ритмами и текстами.

Не случайно МБ становится для рассказчика чем-то вроде призрака прошлого: «Оказывается, с призраками можно даже разговаривать».

Встреча с прошлым выводит рассказчика на размышления о самом себе. Вспоминая свою бурную юность, он сравнивает ее с ушедшим поездом, иногда проезжавшим, но уже почти забытым. Проходящая мимо жизнь когда-то имела другой, более острый смысл, была жажда действия, ожидание перемен, семья. Теперь все иначе. И с каждым выпитым стаканом пива нынешняя жизнь рассказчика кажется все более бессмысленной, пиво – отвратительным, отдает «странным, кислым вкусом. Словно жуешь рукав джинсовой куртки» [32, с. 480]. Встреча с собой ему неприятна – она свидетельствует об измене себе. Пьяное забытие для него – это способ спрятаться от неудобных вопросов к самому себе: «Не помню, как все остальные, а я твердо впал в то редкое и замечательное состояние, когда от каждой новой рюмки трезвеешь, поэтому пьешь не останавливаясь, насмешливо ожидая, когда же тебя, пьяную рогатину, прибьет наконец» [32, с.484].

Даже МБ поражен, с какой целенаправленностью его собеседник губит себя: «интересно, сколько ты проживешь? – спросил Михаил задумчиво и спокойно, измеряя меня глазами» [32, с.485].

Рассказчик отвечает на этот вопрос Михаилу репликой из его песни: «Мы дети, которых послали за смертью и больше не ждут назад» [32, с.485]. А себе – утешением пьяного человека: «Когда же я умру. А никогда...» [32, с.485].

Бывший кумир теперь кажется ему способным «бесконечно терпеть мир, видя его трезвыми очами.

– Миша, – снова не сдержался я... – А ты не хочешь снова стать... как они?

Он чуть повернул голову, заглядывая в экран, и тут же насмешливо воззрился на меня.

– Как они я уже умею. Это просто».

Следовательно, прежние единомышленники стали антагонистами: МБ вступил в возраст ответственности, а рассказчик все еще пребывает в состоянии юношеского максимализма, поэтому он так болезненно воспринимает перемены в нем.

По законам экзистенции, в рассказе отменяется время: оно «не двигалось вовсе» [32, с.484]. Не случайно короткая встреча с прошлым у Прилепина растягивается примерно на полгода: рассказчик не успел заметить, как подкралась зима.

Но внутренняя работа, заданная встречей и бытийными вопросами, происходит в нем, помимо его желания: мысли и события начинают приобретать символическое значение. Так, например, в его сознании отчетливо оформляется идея отхода от предначертанного пути: «Устав думать, я отправился в ресторан и последовательно напился, так что на обратном пути потерял свой вагон и напряженно вспоминал, в каком именно месте я свернул не туда» [32, с.486].

Бесцельное блуждание по жизни – это повод для внутреннего неудовлетворения и мешает рассказчику быть в ладу с собой. Символический подтекст возникает в рассказе еще раз в заключительном эпизоде, где мальчишка собирает после концерта искусственный снег. Рассказчик осознает, что настоящий снег в тепле растает и испарится, а искусственный еще какое-то

время пролежит. Но его участь известна – снег все равно растает. «Юные забавы» обречены исчезнуть как сон, как утренний туман, но рассказчик не готов это принять как аксиому. Пьяное существование – вовсе не похоже форму протеста против уютной и понятной жизни, и он движется к собственной гибели. Но окончательное разрешение ситуации рассказчик выносит за рамки сюжета: «Я только сейчас понял, что наступила зима, и мне еще предстояло уловить ее главную мелодию, которая не отпустит, ни за что не отпустит, пока не иссякнет» [32, с.487]. Ему еще предстоит ответить на главные вопросы своего существования.

### ***Мотивы дружбы и предательства в цикле рассказов***

#### ***«Ботинки, полные горячей водкой»***

Дружба и предательство – одна из бытийных тем литературы и актуальная проблема существования человека в социуме. Особую значимость вопросы дружбы и предательства обретают в критические моменты жизни, ибо, как гласит мудрость, «нет более преданного врага, чем продажный друг». В «Грехе» тема дружбы представлена, скорее, в варианте приятельства. В цикле «Ботинки...» она имеет принципиальное значение еще и потому, что дружба составляет основной принцип пацанского кодекса чести.

Стартовый рассказ сборника «Жилка» оправдывает свое положение в композиции цикла тем, что открывает читателю глаза на ценностную природу «пацанства», задавая тем самым систему координат, в которых существуют герои и складываются их симпатии и антипатии.

Главный герой рассказа – герой-революционер с естественной тягой к риску, экстриму, резкому порыву. Он «занимается революцией», потому и знает, что люди в штатском к нему могут прийти в любой момент. Его товарища уже арестовали по обвинению в терроризме и увезли в другой город. Первая ипостась темы дружбы, таким образом, раскрывается как единомыслие – товарищество по сопротивлению официальному порядку в «нашей замороченной державе». Но «заниматься революцией» в 1990-е гг. – дело сомнительное, тем более, что товарищи по борьбе больше похожи на возмути-

телей порядка: они водили «страстные, бесстрашные колонны пацанвы по улицам самых разных городов, до тех пор, пока власть не окрестила всех нас разом мразью и падалью, которой нет и не может быть места здесь» [1, с. 2]. «Красно-черно знаменные шествия» заканчиваются одинаково: чужие люди «волочат их по асфальту» [1, с. 5].

Отношения с пацанами-единомышленниками по-мужски сдержанны: они все принимают правила «игры», выстраивая общение так, чтобы не помешать общему делу. Например, испытывая неприязнь к показному «суперменству» некоторых товарищей, герой ведет себя с ними так, как будто он «такой же самой породы» – с тем же «тяжелым, как чугунные яйца, достоинством» [32, с. 434].

Рассказчик о себе говорит предельно честно: «Я жестокий. Черствый и ледяной. Я умею соврать, сделать больно, не чувствовать раскаянья <...> Черствый, и ледяной, и мертвый» [32, с.432]. Казалось бы, для истинного революционера «хорошо остаться без надежды, когда пустое сердце полно легкого сквозняка. Когда понимаешь, что все люди, которые держали тебя за руки, больше не удержат тебя, и твои запястья выскользнут» [21, с. 8].

Так легче принять мысль о смерти, поскольку все у него было: нежность, верность и восхищение, «ладонь сына и дыхание дочери», а умирать всякая тварь уползает в нору.

Но в особо опасные минуты в глиняно-каменном нутре революционера начинает трепетать «жилка», которая обнажает его уязвимость и подлинную тревогу за конкретных людей – жену и друга.

Здесь идея дружбы раскрывается в своем самом глубинном смысле – третье плечо, другое «я». Близость проявлений любви и дружбы в «Жилке» очевидна: ночами герой спит со своей женой в позе сиамских близнецов: «Если бы нас решили разорвать, потом бы не собрали единого человека» [32, с. 433].

Та же связанность и нежность характеризует отношения героя с Хамазом: «Мой друг носил замечательное и редкое имя – Ильдар Хамазов. Его,

конечно же, все звали Хамаз» [32, с. 433]. Рассказчик не выпускает его из виду на протяжении всего повествования: постоянно вспоминает общие моменты жизни, болезненно переживает его арест: «Где теперь мой друг, подумал я, куда его повезли? Скоро ли меня привезут к нему...» [32, с. 433].

При первом упоминании Хамаза его «глиняное лицо» «расползается в улыбке» [32, с. 435], и сквозь сдержанный мужской пафос то и дело пробиваются юношеские ноты восторженности: «Он был большого роста, широк в плечах, замес восточной по отцу и русской по матери крови сотворил красивого, внятного, честного человека.

Он выглядел добродушным и обаятельным. Всегда в чистой одежде, без единого мужского запаха, розовый и улыбчивый, как будто только что отменно поспал, бодро умылся, лихо начистил зубы и вышел из ванной к хорошим гостям: белая улыбка на большом лице» [32, с. 434].

В Хамазе соединилось все лучшее, что герой-рассказчик ценит в мужчинах: равнодушие к деньгам, готовность «сорваться и приехать на помощь в любое время дня и ночи», отсутствие «больного и суетливого интереса к женщинам и никогда о них не говорил» [32, с. 434]; «Он равно не был похож ни на похотливых сынов востока, ни на недавнюю породу русских мужиков, которые только так и думают о себе: как о натуральных мужиках, с двумя тяжелыми «ж» посередине» [32, с.435].

Дружба – чувство ясное и теплое, с другом просто и хорошо; они общаются с «ласковой добротой» и «нежным вниманием». Именно с Ильдаром возвращается к герою чувство детства, когда в двенадцатилетнем возрасте «после хорошей рыбалки, после красивого и пышного дождя» они шли «с навек забытым товарищем по нестерпимо красивому лугу, и огромная радость мира чуть ли не в последний раз сделала нас хорошими, честными, веселыми, совсем-совсем не взрослыми» [32, с. 434].

Эти воспоминания заставляют трепетать жилку, расположенную рядом с ахиллесовой пятой – уязвимым местом, согласно мифологии, и в результате внутренней борьбы мысли о друге побеждают мысли о семье («Думать о них

все время – можно сломать себе мозг» [32, с.431]). Сбежать в безопасное место без друга немислимо, поэтому рассказчик делает шаг к своей судьбе – идет, не шифруясь, к себе домой, где его должны ждать «настоящие мужжики...» из органов. И хотя риск, как и значимость их политической борьбы в рассказе несколько преувеличены (Хамаса отпустили, и его самого не арестовали) рассказчик готов пожертвовать своей свободой и разделить тяготы неволи с другом.

Рассказ «Убийца и его маленький друг» раскрывает новый поворот в теме дружбы. Героя-рассказчика жажда риска привела в «ментовской спецназ», где он уже представляет интересы государства. По мнению М. Липовецкого, у З. Прилепина противоположные состояния полюсов жизни определяют космос человеческой души [24, с. 3].

По такому же принципу полюсов реализуется в рассказе мотив дружбы и предательства, что подтверждает и название рассказа, и его сюжет: рассказчик наблюдает отношения товарищей по спецназу – Примата и Гнома, которые заявлены как абсолютные антиподы.

«Убийца» здесь носит кличку Примат. Его «погоняло» автором расшифровывается в двух значениях: приматы – это самые первые «люди, и обезьяны, и австралийский ленивец», а также духовно примитивное существо. Примату больше нравится первое определение: «Я праотец ваш, обезьяны бесхвостые, – говорил Примат и заразительно смеялся» [32, с. 523].

Однако в первой половине рассказа реализуется второе значение, поэтому поначалу обескураживает расположение рассказчика к Примату, как и готовность оправдать проявления его патологической жестокости и бесчувствие к смерти. Рассказчика с Приматом, во-первых, объединяет жажда революции («Хоть бы революция произошла, – сказал Примат как-то» [32, с.522]), хотя для Примата это явно не вопрос идеи, а возможность пострелять.

Во-вторых, рассказчик видит в нем архетип воина: ему «отвратительны тайные маньяки, выдающие себя за людей», а прямодушная откровенность Примата не раздражает, тот «действительно смотрелся хорошим солдатом»;



«солдаты такие и должны быть, как Примат – остальные рано или поздно оказываются никуда не годны» [32, с.522].

В-третьих, в Примате симпатично «забавное и даже добродушное чувство юмора», а рассказчику только это «в мужчинах и мило: умение быть мужественными и веселыми» [24, с. 1].

В-четвертых, он большой и сильный. Примат «весил килограмм сто двадцать, ломал в борьбе на руках всех наших бойцов <...> На рукопашке его вообще не вызвали на ковер после того, как он сломал ребро одному бойцу, а другому повредил что-то в голове в первые же мгновения поединка» [32, с. 523]. Еще о нем говорится, что он «недавно купил у срочников пуд патронов, и на каждую смену брал с собой пригоршню – как семечки. Загонял в табельный ствол патрон и выискивал кого бы пристрелить» [32, с. 522]. Только Примат в Чечне тоскует по кровопролитию и первый убивает человека – безоружного пленного.

Чтобы Примат не выглядел абсолютным злодеем, автор объективирует повествование противоположными характеристиками: когда он улыбается, то в нем «каждая черта обретает определенность: «и нос становился нагляднее, и глаза смотрели внимательно, и кадык ярко торчал, а рот был полон больших и желтых зубов, которые стояли твердо и упрямо» [32, с. 524].

Автор заставляет сомневаться в его примитивности, когда его герой, стоя на коленях, нежно прижимается к животу беременной жены. Есть в тексте оправдание кровожадности Примата неким законом гармонии: «Откуда-то я знал, что Примат наделен богатой мужской страстью, больше меры. Семени в нем было не меньше, чем желанья пролить чужих кровей. Пролил одно, вылил другое, все в порядке, все на местах» [32, с. 526].

Его друг Гном, напротив, совсем не подходит под стереотип бойца: не агрессивен, не выглядит кровожадным: по всему было видно, что он «убивать никого не собирает, но на забавы своего большого друга смотрит с интересом, словно обдумывая что-то, то с одной стороны подходя, то с третьей» [32, с. 524].

Гном вызывает симпатии рассказчика тем, что воспитывает шестилетнюю дочь после ухода жены, не кичится своею судьбою и не нагоняет тоску жалобами.

Но Гном изначально отличается от друга, как маленькое от большого и прозрачное от непрозрачного: он был самым маленьким в отряде, меньше друга примерно в три раза: «и ручки у него были тонкие, и грудная клетка, как скворечник», и маленькое, с кулак Примата, личико с тонкими офицерскими усиками, «словно у странной, мужской, усатой куклы. А если Гном смеялся, черты лица его вообще было не разобрать, они сразу будто перемешивались и перепутывались, глаза куда-то уходили, и рот суетился повсюду, пересыпая мелкими зубками» [32, с. 522]. Такая деталь, как улыбка, делает их антиподами: ясность и определенность души Примата контрастирует с суетной скрытностью Гнома – человека-куклы.

Сравнивая Гнома с товарищами, рассказчик недоумевает, зачем его взяли в спецназ, тем более, в чеченскую командировку: «у нас было несколько невысоких пацанов, но за каждого из них можно было легко по три амбала отдать. А Гном и был гном» [32, с. 523].

Тем удивительнее сложившиеся между полюсными героями отношения: «Пока Гном не пришел в отряд, Примат ни с кем особенно не общался: тягал себе железо да похохатывал, со всеми со всеми равно приветливый. А с Гномом они задружились»; во время общенья с Гномом «лицо Примата теплело и обретало ясные черты» [32, с. 524]; «и пожрать, и посмолить, и чуть ли не отлить ходили вместе» [32, с. 525], и распутных девок цепляли вместе. А «под дембель» слаженно сыграли в одну на двоих игру: Гном, хохмя, выдал себя за слепого отца Примата, а хотя именно Примат носил Гнома на руках.

Забавная игра в отца и сына обернулась символическим перевертышем в финале и расставила маленькое и большое по своим местам: когда при погружке дембелей в «вертушку» боевики начали пальбу, Гном притворился

убитым, а «лишенный глаза, с горячим куском свинца в голове» [32, с.524]. Примат вынес из-под обстрела двух раненых и невредимого Гнома.

Героическая смерть переводит Примата из разряда патологических убийц в мученики, а боевая дружба окружается ореолом святости. Погибнув, как герой, Примат оправдал грубость своих «мужских инстинктов» и очистился. И не случайно после его подвига у жены прошла «дурная болезнь», которую он заразил ее перед командировкой.

Финалов в рассказе два. Первый кажется нелогичным, несправедливым: спасенные Приматом товарищи «то ли нижнетагильцы, то ли верхнеуфалейцы выжили оба» [32, с. 526], труса и хитреца Гнома представили к награде, а настоящего героя привезли «в цинке» [32, с. 527].

Мелкость и подлость натуры Гнома окончательно проясняется после похорон, когда он не погнушался обокрасть беременную вдову своего спасителя – выгреб «все деньги, много – смертные выплаты; еще взяли ключи от машины и прямо из гаража ее увезли» [32, с. 527].

Индикатором истины служит прозрение ведуньи, разоблачившей злодея по фото, где Гном сидит у Примата на плечах: «А вот этот и ограбил <...> – Видишь, какой? – добавила она, помолчав. – Так уселся, что кажется выше всех. Смотрите. Он ведь маленький, да? А тут незаметно вовсе, что маленький. Больше мужа твоего кажется, вдовица» [32, с. 531].

Такой финал взывает к справедливому наказанию предателя. Но побеждает христианский финал. Мудрая женщина, вдова Примата отказалась осквернить память покойного мужа мстью: «Нельзя. Он ведь друг был Сережке моему. Я не стану» [32, с.532]. Ей достаточно того, что «дети его хорошими будут. Белыми» [32, с. 531], а брешь в бытии она восполняет тем, что носит двойню. Это решение примиряет ее с потерей: «вдова держала руки на огромном животе и улыбалась» [32, с. 532].

Выводы по главе.

Развитие лирической темы в рассматриваемом комплексе произведений отличается тесной связанностью с тематикой экзистенциальной. Любовь к

женщине, ребенку, другу делает его уязвимым для ударов судьбы, поэтому тревога за них актуализирует тему смерти.

В «пацанских рассказах нежность маскируется под брутальностью: рассказчик участвует во всех авантюрах приятелей, но не любит даже за бутылкой говорить о женщинах («Блядский рассказ»).

Авантюрные ситуации в рассматриваемых сюжетах передают бездуховную атмосферу 1990-х годов, на которые приходится юность автора. Энергия возраста и социальный хаос драматически сошлись в биографиях самого Прилепина и его сверстников, отсюда страсть к экстриму, риску.

Экзистенциальная тематика занимает самое заметное место в «Грехе» и в цикле «Ботинки», начиная с детского открытия собственной смертности и заканчивая созерцанием смерти на войне. Тема модифицируется переживанием жизненных тупиков и предательства самому себе.

Мотив дружбы и предательства намечает столкновение основных бытийных категорий, образующих конфликт рассказа и книги в целом – конфликт жизненных ценностей. А. Архангельский не случайно маркировал книгу Прилепина как эпос, в котором пацаны из 80-х и 90-х показаны героями, способными на настоящую мужскую дружбу и на скверное предательство, передавая это со «спокойной интонацией, без прокурорских сентенций. Но истина не ускользает от читателя, поскольку автор придерживается классической позиции гуманизма» [1, с. 1].

## ГЛАВА 3. ИЗУЧЕНИЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ З. ПРИЛЕПИНА НА УРОКАХ ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ

### 3.1. Урок внеклассного чтения в 6 классе в форме диспута: «Хочется жить!» по рассказу З. Прилепина «Белый квадрат»

**Вид урока:** урок изучения нового материала.

**Тип урока:** комбинированный.

**Методы:** рассказ учителя, беседа по вопросам.

**Методические приемы:** групповая работа.

**Материалы и оборудование:** текст рассказа З. Прилепина «Белый квадрат» (у каждого на парте), фотографии З. Прилепина, выставка книг писателя.

#### **Цели урока:**

1. **Образовательные:** Организовывать читательскую деятельность учащихся для постижения смысла рассказа; раскрыть содержание названия рассказа; познакомить учащихся с жизнью и творчеством современного русского писателя З. Прилепина;
2. **Развивающие:** формировать умения и навыки анализа художественного текста, понимания идейного содержания; уметь высказывать свое личностное суждение; формулировать вывод по изученному материалу.
3. **Воспитательные:** воспитывать сочувствие по отношению к героям; содействовать формированию собственной точки зрения обучающихся по отношению к таким понятиям, как «выбор поступков» и «вина» и «ответственность».

#### **План урока**

- I. Вступительное слово учителя – 3 мин.
- II. Биографическая справка – 5 мин.
- III. Аналитическая беседа по произведению – 5 мин.
- IV. Работа по группам и последующее обсуждение рассказа – 20 мин.
- V. Подведение итогов – 5 мин.

## VI. Домашнее задание – 2 мин.

### Ход урока

#### I. Вступительное слово учителя

Сегодня у нас урок по современной русской литературе. Мы с вами познакомимся с интересным писателем Захаром Прилепиным – одним из представителей талантливой писательской молодёжи последних лет. Он часто пишет о России и о самых обычных, простых людях, которые в ней живут. Читая книги Захара Прилепина, начинаешь восхищаться, как подробно, в деталях он описывает жизнь, как чувствует окружающий мир, с каким наслаждением умеет это описать.

#### II. Биографическая справка

Захар Прилепин (настоящее имя – Евгений Николаевич Лавлинский) родился в 1975 году в деревне Ильинка Рязанской области, в семье учителя и медсестры. Работать начал с 16 лет – трудился грузчиком в хлебном магазине. Окончил филологический факультет Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. Служил в ОМОНе, в качестве командира отделения участвовал в боевых действиях в Чечне (1996, 1999 гг.). Публиковаться начал как поэт в 2003 году в газете «День литературы». Печатался в газетах «Генеральная линия», «Консерватор», «Спецназ России», «Литературная газета», в журналах «Север», «Пигмалион», «Искусство кино», «Роман-газета», «Дружба народов», «Новый мир». Роман «Патологии» (полностью опубликован в издательстве «Андреевский флаг») получил высокую оценку критики и читательской аудитории. Прилепин – участник семинара молодых писателей в Переделкино (февраль 2004 г.) и IV Форума молодых писателей России Москва.

Как член Нижегородского отделения национал-большевистской партии, участвовал в нескольких десятках политических акций леворадикальной оппозиции. В настоящее время – главный редактор регионального аналитического портала «Агентство политических новостей – Нижний Новгород». Лауреат премии Бориса Соколова (2004) и премии газеты «Литературная Россия» (2004).

В 2005 году З. Прилепин выпустил посвященный войне в Чечне роман «Патологии», а на следующий год увидел свет его роман «Санька». Здесь изложена история простого провинциального паренька, вступившего в молодежную революционную партию, противостоящую произволу властей. Эти книги, как и последовавший за ними роман в рассказах «Грех», были удостоены премии «Национальный бестселлер», и, помимо восторженных отзывов литературных критиков, вызвали резонанс у самой широкой читательской аудитории. Роман «Санька» также был отмечен литературной премией имени Льва Толстого «Ясная поляна», победив в номинации "XXI век". В 2008 году как составитель выпустил сборник «Война», в который вошли рассказы о войне разных авторов – от классиков Льва Толстого и Артура Конан-Дойла до современников Евгения Носова и Александра Проханова. В том же году вышел сборник его рассказов «Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы» и собрание эссе «Я пришел из России», куда вошли переработанные тексты, написанные им в 2000-х годах. В 2013 году режиссёр А. Учитель снял фильм по одноимённой повести З. Прилепина «Восьмёрка». А фильм "Белый квадрат" (2011) (режиссёр Иван Павлючков) получил приз "Бронзовая рама" на 12 международном кинофестивале короткометражных фильмов "Невиданое кино" в Маарду (Эстония) и гран-при на международном кинофестивале "Метры" (Россия).

### **III. Аналитическая беседа по произведению**

– Итак, дома вы прочитали рассказ З. Прилепина «Белый квадрат». О чем это произведение?

(рассказ о трагической гибели ребенка).

– От чьего лица написан рассказ? (От лица главного героя).

– О каком времени жизни говорится в рассказе?

(здесь два временных среза: детство, когда случилась трагедия и время воспоминания о ней спустя годы).

### **IV. Работа по группам**

Учащиеся делятся на две группы, отвечают, делают записи в тетради.

Вопросы для 1-й группы:	Вопросы ко 2-й группе:
-------------------------	------------------------

В какую игру играли деревенские пацаны на пустыре за магазином?	Почему Сашку не нашли? Зачитайте эпизод возвращения Захарки домой.
Как писатель воспроизводит подробности азартной игры? Зачитать (таились темнолицые, щербатые, остроплечие пацаны, а потом мчались наперегонки с тем, кто водил, к двери сельмага, чтобы коснуться нарисованного на ней кирпичом квадрата, крикнув: «Чур меня»)	Виноват ли Захарка в гибели Сашки? Докажите цитатами из текста.
А что ещё можно было крикнуть, если удавалось обогнать водящего?	Зачем Захарка, став уже взрослым, снова приезжает в деревню?
Сколько лет было главному герою рассказа Захарке? А Сашке?	Почему рассказ называется «Белый квадрат»? А где ещё возникает фигура квадрата?
Каким качествам Сашкиного характера завидовал Захарка, даже став взрослым?	Как Сашка удивлял деревенских ребятишек
Честно ли исполнял обязанности «водящего» Захарка?	Какие проблемы поднимает автор в рассказе?
Какова авторская позиция в рассказе?	Сколько временных пластов в рассказе? Почему?

## V. Подведение итогов

Что порождает воспоминания о детстве? (Радость и боль в душе героя)

Какие проблемы поднимает автор в рассказе?

(Проблемы памяти, долга, ответственности, непреходящей ценности человеческой жизни).

«Белый квадрат» то отчетливо проступающий бликами на стене, то поглощаемый темнотой, чтобы затем снова возникнуть, несет в себе целый ряд смыслов. Он не только указывает на совокупность бытовых деталей, ставших страшными приметам смерти, но и обозначает скованность личности обстоятельствами, власть которых она не в силах преодолеть. Понимаемый расширительно – как символ, – он является выражением цикличности памяти, возвращающей нас к отдельным эпизодам нашей жизни, среди которых не только счастливые собы-



тия и радостные эмоции. Можно сказать, что прилепинский «белый квадрат» – это проверка человека жизнью: тот крест, который он или несет с достоинством, или бросает на полпути, освобождаясь от мук ценой утраты человечности.

## **VI. Домашнее задание**

Напишите отзыв на рассказ З. Прилепина «Белый квадрат».

Какие чувства и размышления он у вас вызвал? Обоснуйте свою позицию.

Случалось ли вам испытывать чувство вины за поступок, от которого зависела жизнь человека?

### **3.2. Урок внеклассного чтения в 10 классе в форме диспута: «На пути к выбору» (по рассказу «Грех» Захара Прилепина)**

**Вид урока:** урок изучения нового материала.

**Тип урока:** комбинированный.

**Методы:** рассказ учителя, беседа по вопросам, цитатам, сообщение учащихся, комментированное чтение отдельных фрагментов текста.

**Методические приемы:** диалог, сообщения учащихся, объяснение, рассуждение.

**Материалы и оборудование:** мультимедийный проектор, текст рассказа З. Прилепина «Грех» (у каждого на парте), фотографии З. Прилепина, книжная выставка его книг, листы с напечатанными высказываниями З. Прилепина о России, творчестве писателя и о себе.

**Цели урока:**

1. **Образовательные:** Дать общее представление о творчестве современного писателя Захара Прилепина, показав своеобразие стиля, новизну в изображении психологии человека.
2. **Развивающие:** Вызвать желание обсудить прочитанное, высказать собственное согласие (несогласие), аргументировав свою точку зрения;  
Развивать навыки анализа текста произведения в единстве формы и содержания.

3. **Воспитательные:** способствовать воспитанию любви к литературе и проявлениям жизни; уметь сочувствовать, переживать вместе с главным героем.

### План урока

- I. Вступительное слово учителя – 10 мин.
- II. Биографическая справка (сообщение учащихся) – 7 мин.
- III. Аналитическая беседа по произведению (комментированное чтение отдельных фрагментов текста) – 20 мин.
- IV. Подведение итогов – 2 мин.
- VI. Домашнее задание – 1 мин.

### Ход урока

#### I. Вступительное слово учителя

Представьте себе, что вы никогда не читали произведения Захара Прилепина. Какую характеристику ему как гражданину, писателю, человеку вы могли бы дать, проанализировав данные высказывания?

#### **Высказывания З. Прилепина о России:**

*«На независимых и смелых людей в России в последнее время большой дефицит».*

*«Есть такая точка зрения, что Россия жива, покуда в ней есть хоть один праведник».*

*«Я думаю, что нация – это, собственно, не только те сто пятьдесят миллионов, что живут сейчас в России. Нация – это все мы, что тут живут, жили и легли костьми, все разом. Все имеют право на свой голос».*

*«У меня есть идеалистическая, наивная вера в коллективный разум народа. Это единственное, на что мы можем сегодня опереться... Недаром власть сегодня вынуждена жить в соответствии с запросами общества. И этот патриотический дух нации начинает влиять на власть, вести её».*

*«Мне однажды один истово верующий доказывал, что если бы все русские люди встали, скажем, 23 июня 1941–го и разом прочли молитву – то немецкое воинство распалось бы непременно...».*

### **Высказывания о писательском труде:**

*«Если Вам предложат какие-то преференции – тиражи, гонорары – взамен за какие-то обещания, вы готовы поступиться чем-то?»*

*«Я уверен, что никакие обещания не заставят меня изменить своё мнение о происходящем. У меня и так есть всё, что надо. Вы заставляете меня произнести пошлую фразу – но вы спросили, и я отвечаю: “Что называется, меня не купят”».*

*«Я не берусь за новый текст, пока не опубликовано то, что уже написано. Жизнь и так (по-хорошему) сложна: нелепо в придачу ко всему иному нести на себе груз непризнания».*

*«Любой текст, который я прочитал, я могу разложить на составные части, но по большому счету важна сила внутреннего чувства».*

*«Я считаю, что писать много – это дурной вкус. Книги надо писать тогда, когда их надо писать. Нет никакой необходимости выдавать по роману в год».*

### **Высказывания о себе:**

*«Есть ощущение, что Господь с нами и что он не оставит нас».*

*«Я могу вспомнить слова Александра Башлачева: то ли я люблю, оттого что болит, то ли болит, оттого что я люблю».*

### **Предполагаемые ответы учащихся**

(Очевидно, что это смелый, независимый человек, любящий свою страну, испытывающий и гордость, и боль за неё, знающий русскую историю и культуру, верящий в великое предназначение России, в коллективный разум.

Скорее всего, он любит писательское «дело», гордится и дорожит «званием» писателя и честного человека, критически относится к своему творчеству) и уважает читательский выбор.

### **Слово учителя**

В целом, вы правильно составили портрет Захара Прилепина. Вот что пишет о нем Дмитрий Быков, писатель, поэт, публицист, теле- и радиожур-

налист: «Он остается активно работающим, востребованным и читаемым писателем, умудряется дерзить в глаза президенту, не боится ни черта, ни общественного мнения и не забывает «размножаться», чтобы было, кому строить счастливую настоящую Россию».

## **II. Биографическая справка о писателе**

### ***Слово учителя:***

Послушаем сообщения учащихся о биографии Захара Прилепина.

### ***Сообщение первого учащегося:***

Захар Прилепин – русский писатель, филолог, журналист. Член Национал-большевистской партии с 1996 года. Родился Захар Прилепин 7 июля 1975 года в селе Ильинка Скопинского района Рязанской области в семье учителя и медсестры. Трудовую деятельность начал в 16 лет. Захар Прилепин закончил филологический факультет Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского и «Школу публичной политики». Захар Прилепин работал разнорабочим, охранником, служил командиром отделения в ОМОНе, принимал участие в боевых действиях в Чечне в 1996 и 1999 годах.

В 2000 году Захар Прилепин становится главным редактором газеты. Параллельно Захар Прилепин начинает работу над своим первым романом «Патологии». Первые произведения Захара Прилепина были опубликованы в 2003 году в газете «День литературы». Произведения Прилепина печатались в разных газетах. 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.

### ***Сообщение второго учащегося:***

10 марта 2010 года Захар Прилепин подписал обращение российской оппозиции «Путин должен уйти». В интервью, опубликованном 16 марта 2010 года, сказал в ответ на вопрос о целях кампании:

«Путин – это система, и менять надо всю систему. Необходимо открытое политическое пространство. Прежде всего страну надо вывести из состояния политической заморозки. Для этого нужны свободный парламент, дискуссия, независимая пресса».

В настоящее время Захар Прилепин работает главным редактором «Агентства политических новостей – Нижний Новгород», генеральным директором «Новой газеты в Нижнем Новгороде». С июля 2009 года – ведущий программы «Старикам здесь не место» на телеканале «PostTV». Член Гражданского Литературного Форума России.

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

Женат. Имеет четырёх детей. В 2014 году давал интервью в Иркутске.

### **III. Аналитическая беседа по произведению. Комментированное чтение отдельных фрагментов текста**

– Итак, дома вы прочитали рассказ З. Прилепина «Грех». О чем это произведение?

– Как вы понимаете значение слова «грех»?

(отступление от общепринятых нравственных норм и ценностей; компромисс с собственными принципами, со своей совестью; нарушение установленных обществом правил поведения)

– А теперь давайте обратимся к «Большому толковому словарю русского языка», где значение слова «грех» объясняется следующим образом:

1. у верующих – это «нарушение действием, словом или мыслью воли Бога, религиозных предписаний, правил»;
2. «предосудительный поступок, недостаток».

– Как вы понимаете название рассказа «Грех»?

(Кто согрешил? Почему? В чем это проявилось?)

В произведении показаны не святые герои, а обычные люди – «грешники», такие же, как мы с вами. Они не совершают ничего предосудительно-

го, но в силу особой чувствительности души даже помысленное склонны расценивать как грех.

– От какого лица написан рассказ? (От третьего лица)

– Сколько лет Захару? (17 лет).

– Как вы думаете, почему именно это время года автор выбрал для своего рассказа?

(Оно соотносится с возрастом цветения и контрастирует с внутренним состоянием героя – ощущением вечного лета жизни, юности, тепла, где «все правильно» и «много солнца». Автор характеризует своего героя как «приговоренного к счастью, к чужой нежности, доступной, легкой на вкус», но Захарка думает о смерти).

– Как часто юноша думает о смерти? Давайте прочитаем эти отрывки.

(юноша думает каждый вечер. Также в рассказе присутствуют эпизоды смерти животных).

– Какие животные погибают? Что подчеркивают эпизоды с их смертью?

(Погибают крыса и свинья, но смерть в этом рассказе подчеркивает полноту жизни.)

– А теперь давайте обратим внимание на отношения Захара к сестрам.

– Как автор описывает сестер Катю и Ксюшу? Зачитаем описание.

(Ксюша невысокая, миловидная с хитрыми глазами, недавно стала совершеннолетней. Старшая нежноглазая, черноволосая Катя на пять лет старше Ксюши).

– Теперь прочитайте сцену в саду с яблоком. Что она напоминает вам?

(Напоминает цену грехопадения в раю. Катя выбирает фрукт «покраснее», это свидетельствует о её опытности, она женственна, она мать. А младшая сестра Ксюша срывает «зелененькое» яблоко, что подчеркивает ее незрелость – «зеленость»).

– В кого из сестер влюблен Захар? Как они относятся к брату? (Интересно, что обе героини по-своему искушают Захарку. Катя представляется в видениях Захарки женой, Ксюша сама ищет близости).

– Как Захар справляется с искушением любви к сестрам? К какому выводу он приходит?

(Герой взрослеет, находит в себе силы для преодоления своей «животности», справляется с запретным плотским желанием, ощущая ответственность за сестёр, за племянника Родика, за Катиного мужа, который служит в армии, за незабываемость деревенского мира, в котором чистота родственных отношений является важной нравственной заповедью. Захарка покидает деревню, по-прежнему исполненный светлых надежд на «длинную жизнь» и на «лето другое».)

#### **IV. Подведение итогов**

Финал рассказа нарушает общую интонацию рассказа.

– Что имеет в виду автор, заключая рассказ фразой: «Но другого лета не было никогда»

(Этой фразой автор не оставляет надежды герою на буквальное повторение беззаботного состояния; все будет иначе, этот эпизод его жизни закончился).

Обретенное знание – тяжёлый груз для героя, и с ним невозможно оставаться прежним.

#### **V. Домашнее задание**

Напишите отзыв на рассказ З. Прилепина «Грех».

### **3.3. Урок внеклассного чтения в 11 классе в форме диспута: «Вышибала в ночном клубе» по рассказу Захара Прилепина «Шесть сигарет и так далее»**

**Вид урока:** урок изучения нового материала.

**Тип урока:** комбинированный.

**Методы:** рассказ учителя, беседа по вопросам, комментированное чтение отдельных фрагментов текста.

**Методические приемы:** диалог, объяснение, рассуждение.

**Материалы и оборудование:** текст рассказа З. Прилепина «Шесть сигарет и так далее» (у каждого на парте), фотографии З. Прилепина, книжная выставка его книг.

### **Цели урока**

- 1. Образовательные:** познакомить учащихся с жизнью и творчеством современного русского писателя З. Прилепина; раскрыть содержание названия рассказа «Шесть сигарет и так далее»
- 2. Развивающие:** Вызвать желание обсудить прочитанное; развивать познавательные процессы (память, воображение, внимание и др.); Развивать умение отмечать художественные детали текста;
- 3. Воспитывающие:** способствовать воспитанию интереса к предмету; умение различать за словом скрытые намерения говорящего; воспитывать чувство прекрасного и эстетический вкус.

### **План урока**

- I. Вступительное слово учителя – 4 мин.
- II. Биографическая справка (сообщение учащихся) – 10 мин.
- III. Аналитическая беседа по произведению (комментированное чтение отдельных фрагментов текста) – 20 мин.
- IV. Подведение итогов – 5 мин.
- VI. Домашнее задание – 1 мин.

### **Ход урока**

#### **I. Вступительное слово учителя**

Сегодня мы познакомимся с произведением Захара Прилепина «Шесть сигарет и так далее».

– Какие произведения З. Прилепина вам знакомы?

– Перечислите каких современных писателей вы знаете и читаете?

#### **II. Биографическая справка**

Нижегородский писатель Захар Прилепин (Захар Прилепин – это псевдоним. Настоящее имя – Евгений Лавлинский). У него интересная биография. Родился в 1975 году в деревне Ульинка Рязанской области, в семье учи-



теля и медсестры. Работать начал в 16 лет. Окончил филологический факультет Нижегородского государственного университета. С 1999 года занимается журналистикой, райтерской и политтехнологической работой. В настоящее время он живет в Нижнем Новгороде, является комиссаром (руководителем) нижегородского отделения Национал-большевистской партии, принимает активное участие в её акциях. Работает Захар Прилепин главным редактором регионального отделения «Агентство политических новостей – Нижний Новгород». Женат, имеет троих детей.

Дебютировал как поэт в 2003 году. Первые произведения Захара Прилепина были опубликованы в газете «День литературы». Позже он – уже как прозаик и публицист – начал активно печататься в самых разных газетах, в том числе и в «Литературной газете», «Лимонке». За газетными публикациями последовали журнальные – в журналах «Север», «Дружба народов», «Роман-газета», «Новый мир». Захар Прилепин участвовал в работе семинара молодых писателей Москвы – в Переделкино в феврале 2004 года, а также в IV и V форумах молодых писателей России в Липках. Крупный литературный успех Захару Прилепину принес уже первый его роман «Патологии» (три журнальные публикации – «Север», «Роман-газета», «Искусство кино»; два издания отдельной книгой в 2005 году в издательстве «Андреевский флаг» и в 2006 году в издательстве «Ad Marginem»), повествующий о «Второй чеченской» войне. За это произведение писатель получил звание лауреата премии Бориса Соколова (2004) и премии газеты «Литературная Россия». Захар Прилепин дважды финалист премии «Национальный бестселлер» (2005, 2006), финалист премии Русский Букер (2006), лауреат премии журнала «Роман-газета» в номинации «Открытие» (2005), лауреат премии БРФ «Вдохнуть Париж» (2005), дипломант премии «Эврика» (2006).

### **III. Аналитическая беседа по рассказу. Комментированное чтение отдельных фрагментов текста**

– Какое впечатление сложилось у вас о герое рассказа?

(Человек, которого тянет к приключениям. Он способен трезво и объективно оценивать себя самого, ситуацию и окружающих его людей, не предъявляя ни к кому завышенных требований, сильный, решительный, справедливый).

– А почему такой человек работает вышибалой в ночном баре?

(Герой оказывается на этом месте по необходимости, а не по призванию, просто надо кормить жену и маленького сынишку- это 90-е годы).

– Давайте перечислим окружение Захара и каждому дадим характеристику, подтвердив цитатой из текста.

– Сёма Молотиллов (Молоток) – напарник Захара.

– Лев Борисыч – директор клуба.

– Вадик – бармен

– Аля – официантка

– Света – девушка Вадика

– Жена и сын

– Посетители бара.

– почему сильный «Молоток» признаёт первенство Захара во всём?

(он умеет не слиться с пошлой и криминальной средой, поэтому вопрос о том, кто лидер, в клубе не обсуждается. Например, Сёма Молотиллов в профессиональном плане более совершенное «оружие»: «не курит и никогда не пьет спиртного. Еще он килограммов на сорок тяжелее меня», сильнее, но «почему – то он считает меня за старшего»).

– Какое предложение Захару делает Лев Борисыч? Нравится ли ему это предложение?

(Захару все равно, где ходить по краю. Предложение возглавить охрану будущего публичного дома ему не льстит, но он соглашается, не выяснив, каков график его будущей работы и круг обязанностей и даже размер новой зарплаты. Захару надо чем-то занять себя, пока настоящее дело жизни не окликнуло его).

– Как себя ведет Захар с девушками?

(защищает официантку Алю и девушку бармена Свету от домогательств бандитов. Отвергает внимание со стороны молодой посетительницы)

– Как вы думаете, почему именно эта ночь описывается в сюжете?

(в эту ночь происходит переоценка героем своей работы и жизни. Он принимает важное решение).

– Почему автор назвал рассказ «Шесть сигарет и так далее»

(Время в сюжете рассказа делится на два отрезка: первый, относительно спокойный, измеряется шестью сигаретами, второй – нервный – всей оставшейся пачкой)

– Для чего в сюжет вставлен эпизод избияния «позёра»? Давайте прочитаем.

(Захар и Сёма срывают на «позёре» накопленное за ночь раздражение от бессилия сохранить бесстрашие и достоинство перед отбросами общества)

– Чем заканчивается рассказ?

(Захар возвращается домой к семье и не может смыть грязь с рук, поэтому он принимает решение оставить сомнительную работу, чтобы не приносить «грязь» в семью).

#### **IV. Подведение итогов**

Финал рассказа символичен: герой возвращается домой и безуспешно пытается смыть с рук грязь, с которой нельзя приближаться к жене и ребёнку: «В который раз опускал руки под воду и смотрел, что стекает с них. Ребёнок в комнате плакал один». Захару не удаётся на пороге дома освободиться от своей грязной работы, оправдать её необходимостью приносить семье деньги. Измученная усталостью жена и особенно слезы ребёнка – становятся последним аргументом разом отрывшейся истины: он осквернил свой дом «грязью» внешнего мира и принёс её не на армейских берцах, а в душе, поэтому все трое – герой, его жена и ребенок – перестают быть единым целым, ощущают себя замкнутыми в своих страхах и проблемах, не слышат друг друга. Захар отчётливо понимает, что от компромисса до нравственного падения – один шаг, и можно не заметить, как совершишь его; оправдывая свои некрасивые поступки грязью внешнего мира, становишься неотличимым от

него. Невозможность существовать от случая к случаю, плывя по течению, заставляет Захара уйти с работы. Пачка сигарет была выкурена не напрасно.

#### **V. Домашняя работа**

Написать отзыв о прочитанном рассказе З.Прилепина «Шесть сигарет и так далее».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав рассказы книг З. Прилепина «Грех» И «Ботинки, полные горячей водкой», можно сделать следующие выводы.

Захар Прилепин продолжает традиции классической прозы «золотого» XIX в., выводя на материале современности универсальные вневременные законы бытия: необходимость любви и сострадания, ответственность за малых сих, верность отцовскому, воинскому, человеческому долгу, уважительное отношение к Родине. Как утверждает Е. В. Гусева, обращение к подобным «серьёзным, философским темам оказывается как никогда актуальным, поскольку напоминает нам о вечных ценностях и о сопричастности каждого всему происходящему в мире [14, с. 4].

«Грех» – книга, вполне заслуживающая жанрового определения «роман в рассказах», вопреки его осколочной архитектонике. Непоследовательное с точки зрения организации времени дробление текста на фрагменты оправдано задачей демонстрации мозаичной техники прилепинского письма: любая мозаика требует масштабного видения и только тогда выглядит законченным целостным полотном. Изменение временной последовательности усиливает впечатление яркости и пестроты неоправданно короткой жизни героя, углубляет основную идею книги – показать в душевных метаниях Захара метаморфозы его духа в отдельных «пятнах» и ярких зарисовках, но в цельном и законченном виде. А в остальном «Грех» содержит все признаки, присущие классической форме романа, начиная от интенции понимания и заканчивая подробностями приватной жизни героя, соотнесённой с эпическим началом жизни социума и разными формами психологизма.

Художественную целостность роману в рассказах «Грех» придаёт сквозной образ героя, объединяющий разрозненные страницы его жизни в единую метафору движения, пути. Сначала траектория движения подобна хаотическому блужданию по горизонтали, а затем – целенаправленному восхождению по вертикали лестницы. Следовательно, «Грех» – не просто це-

почка самостоятельных эпизодов, а вполне цельное, логически выстроенное произведение.

Объёмную подборка выделенных в отдельную главу стихов Захарки не выглядит чужеродной вставкой. Основная особенность стиля романа заключается в том, что автор использует многомерность стилистического наполнения, которая помогает отразить всю сложность и неоднозначность образа главного героя, не создавая ощущения эклектического нагромождения, а, наоборот, усиливают реалистическую объёмность повествования. Нестандартный образный язык отличает не только поэтическую, но и прозаические главы романа, создавая сложную партитуру смены настроений и впечатлений. Следовательно, язык становится не только средством фиксации событийной стороны (фабулы) и проблематики, но также самостоятельным художественным пластом произведения.

Циклическая природа сборника «Ботинки...» также содержит в себе импульс к изображению целостной жизни в ее частных проявлениях, но принципы скрепления здесь иные: героика «пацанства» как возрастного и социального явления, бравада бесстрашием, способностями к творчеству, циничные розыгрыши – все это проявления молодости, жажды жизни, оправдывающих идеализацию неидеальных явлений. Кроме того, симпатии к «никчemuшнему» человеку у Прилепина обусловлены общим принципом «не судите».

Анализ стилевого аспекта малой прозы не нарушает принципа целостности. Несмотря на то, что роман в рассказах содержит в своём составе

Лирическая стилевая доминанта, обусловленная сильными эмоциональными всплесками от ощущения здоровых юношеских сил, счастья, любви к женщине и детям, не уступает по силе выразительности натуралистическим зарисовкам и философским раздумьям, изложенным просто, без пафоса. А точные лаконичные характеристики героев, «говорящие» имена, диалоги – расширяют рамки прозаического повествования приёмами драматургического рода литературы.

Ведущие мотивы романа – счастье и смерть. Мотив счастья образует выразительную лирическую канву в жёсткой мужской прозе. Способность к любви и нежности к ребёнку, женщине или миру в целом, отзывчивость к красоте и гармонии, жалость к слабому – являются стержнем лирического мироощущения Захарки. В тексте это выражено категориями трогательного, умильного, прекрасного и сентиментального.

Но счастье бездумно и требует статичности (остановись, мгновенье!). Динамику и драматизм в жизнь героя привносит тема смерти. У Прилепина тема смерти разрешается в двух аспектах: авантюрном и экзистенциальном.

Импульсивное бесцельное провоцирование фатума составляет стержень авантюрной линии сюжета: работа вышибалой в ночном баре, согласие на службу охранника в борделе, пьянство и сомнительные знакомства с драками, порой, вольно трактуемое чувство справедливости – выдают в герое Прилепина гипертрофию деструктивного мужского начала. Его натура алчет деятельности и не способна реагировать на предупредительные сигналы фатума.

Экзистенциальная линия сюжета отменяет прежнюю лёгкость существования героя необходимостью определиться в смысле жизни. Тем самым автор ставит его в ситуацию порога: осмысленного последнего выбора. Гибель героя ради товарищей («Сержант») актуализирует метафизические аспекты концепции романа введением в повествование образа Христа, крестного пути в страданиях и жертвенной любви и делает востребованной категорию трагического.

Таким образом, книга З. Прилепина сделала заявку на новый жанр, как её содержание – заявку на неординарного художника слова.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архангельский А. Тёрки богов / А. Архангельский // Огонек. – 2008. – №38. – С. 29.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит, 1975. – 520 с.
3. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова.– СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.
4. Беляков С. Две души Захара Прилепина / С. Беляков // Частный Корреспондент. – 19.02.2009. [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.chaskor.ru/article/dve\\_dushi\\_zahara\\_prilepina\\_3661](http://www.chaskor.ru/article/dve_dushi_zahara_prilepina_3661) (Дата обращения: 05.04.2017).
5. Богатырева А. И. Деревня в творчестве З. Прилепина (на материале романа «Санька и сборника рассказов «Ботинки, полные горячей водкой») // Вестник ВГУ. серия: филология. Журналистика /А. И. Богатырева. – 2014. № 3.– С. 9-13.
6. Богатырева А. И. Категория греха в романе З. Прилепина «Грех» / А. И. Богатырева // Труды молодых ученых ВГУ. – Воронеж, 2011. – №1–2. – С. 106 -112.
7. Быков Д. Счастливая жизнь Захара Прилепина [Послеслов.] // З. Прилепин. «Грех»: роман в рассказах. – М.: Вагриус, 2009. – С. 256.
8. Валеев А. «Белый квадрат» Захара Прилепина / А. Валеев. – [Электр. ресурс] URL: <http://www.mediazavod.ru/articles/35962> (Дата обращения: 12.02.2013).
9. Волков И. Ф. Теория литературы: Учеб. пособие для студентов и преподавателей /И. Ф. Волков. – М.: Просвещение, 1995. – 256 с.
10. Воротников Ю.Л. Качели как эротический символ / Ю. Л. Воротников // Эрос и логос: Феномен сексуальности в современной культуре: Сб. ст. – М.: Российский институт культурологии, 2003. – С. 109-123.
11. Виноградов В.В. О литературной циклизации // В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – 511 с.



12. Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л. Н. Гареева // «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: вопросы поэтики. – Ижевск: УдГУ, 2004. – С. 19-27; 81-82.
13. Гликман К. Новый, талантливый, но... Захар Прилепин / К. Гликман // Журнальный зал «Вопросы литературы». – 2011. – №2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/2/gl17-pr.html> (Дата обращения: 04.02.2017).
14. Гусева Е.В. Мотив детских страданий в рассказе З. Прилепина «Белый квадрат» / Е. В. Гусева. – М.: Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 2. – С. 280-283.
15. Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирических произведений: учеб. пособие / М. Н. Дарвин. – Кемерово: Изд-во Кемер. гос. уни-та. – 1997.– 40 с.
16. Дискуссия «Захар Прилепин – писатель, которого ждали» // Зеленая лампа. Литературный дискуссионный клуб 04.12.2008 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.herzenlib.ru/greenlamp/detail.php?ID=1071> (Дата обращения: 08.04.2017).
17. Затворник Феофан (Говоров). Начертание христианского нравоучения / Феофан Затворник. – М. Просвещение, 1896. –165 С.
18. Иванова И. С. Концепт «душа» в романе Захара Прилепина «Обитель» И. С. Иванова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 42. – С. 58-62 [Электронный ресурс]. – URL: <http://e-koncept.ru/2016/56956.htm> (Дата обращения: 08.04.2017).
19. Ильин Н.П. Соратники. Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов в борьбе за христианский гуманизм / Н.П. Ильин //Толстой. Новый век: журн. размышлений о Толстом, о мире, о себе. – 2005. – № 1. – С. 129-148.
20. Квадрат // Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. – URL: <http://symbolsbook.ru/article.aspx?id=530> (Дата обращения:12.02.2013).
21. Колосов И. Кодекс пацана-революционера / И. Колосов //Урал. – 2009. –

- №10. [Электронный ресурс]. – URL:  
<http://magazines.russ.ru/ural/2009/10/ko14.html> (Дата обращения: 09.03.2017).
22. Крижановский Н. Такие «пацанские» рассказы... / Н. Крижановский // Литературная Россия – 25.09.2009 [Электронный ресурс]. – URL:  
<http://www.litrossia.ru/archive/item/3774-oldarchive> (Дата обращения: 05.04.2017).
23. Лебедушкина О. Реалисты-романтики. О старом и новом О. Лебедушкина // Журнальный зал: «Дружба Народов». – 2006. – №11. [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/11/le13.html> (Дата обращения: 15.10.2016).
24. Липовецкий М. Политическая моторика Захара Прилепина / М. Липовецкий // Знамя. – 2012.–№ 10. [Электронный ресурс]. – URL:  
<http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12.html> (Дата обращения 09.03.2017).
25. Малышева А. И. «Клинический реализм» Захара Прилепина: дис....канд. филол. наук / А. И. Малышева. – Воронеж. Изд-во Воронеж. гос. ун-т.2016 г.–С. 185. [Электронный ресурс]. – URL:  
[http://zaharprilepin.ru/files/nauka/Dissertaziya\\_Malisheva\\_A.I..pdf](http://zaharprilepin.ru/files/nauka/Dissertaziya_Malisheva_A.I..pdf) (Дата обращения 06.02.2017).
26. Местергази Е. Г. Жанровое своеобразие романа Захара Прилепина «Грех» / Е. Г. Местергази. // Проблемы поэтики и стиховедения: Матер. V Междунар. науч.–практ. конф., посвященной памяти и 70-летию доктора филол. наук проф. В. В. Бадикова (15 – 16 октября 2009 г.).– Алматы, 2009. – С. 191-195.
27. Мирошкин А. Струющийся мир / А. Мирошкин // Книжное обозрение. – 2008. – М.: АСТ, Астрель. – С. 191-195.
28. Мэттьюз О. Молодой российский Хемингуэй / О. Мэттьюз.– inoСМИ.ru. – 16.08.2011. [Электронный ресурс]. – URL:  
<http://inosmi.ru/social/20110816/173387896.html> (Дата обращения: 04.03.2014).
29. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: автореф. дисс. ... канд. фил. наук / С. В. Нестерова. – Тверь, 2012. – 23 с.

30. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. – 115 с.
31. Прилепин З. Ботинки, полные горячей водкой / З. Прилепин [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=92290> (Дата обращения: 19.06.2017).
32. Прилепин З. Дорога в декабре: Патологии. Грех. Ботинки, полные горячей водкой. Санька. Черная обезьяна. Лес: романы, повесть, рассказы / З. Прилепин. – М.: Редакция Елены Шубиной; АСТ, 2014.
33. Прилепин З. «Зомби сдают кровь» / /Свободная пресса URL: [http://antiliber.blogspot.ru/2016/10/blog-post\\_452.html](http://antiliber.blogspot.ru/2016/10/blog-post_452.html) (дата обращения 28.10.2008 г).
34. Прилепин З. Terra Tartarara. Это касается лично меня: сб. эссе / З. Прилепин. – М.: Аст, Астрель, 2009. – 54 с.
35. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
36. Проханов А. В. России появляются люди, готовые умирать за идею // Агентство Политических новостей / А. В. Проханов. – Н. Новгород [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/apn-nn.html> (Дата обращения 02.03. 2017).
37. Пустовая В. Пацанские страсти / В. Пустовая // Литературная Россия. – 2009. – Архив № 44–45. [Электронный вариант]. – URL: <http://old.litrossia.ru/2009/44-45/04669.html> (Дата обращения 15.02.2016).
38. Ротай Е. М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова»: автореф. дис....канд. филол. наук / Е. М. Ротай. – Краснодар: Изд-во Кубанск. гос. ун-т, 2013. – 16 с.
39. Рылова К. Ю. Проблема духовного самосохранения в романе З. Прилепина «Обитель» / К. Ю. Рылова // Филология и культура. – 2016. – № 4 (46). – С. 250-254.

40. Серова А. А. «Новый реализм» как художественное течение в русской литературе XXI века: автореф. дисс.... канд.фил. наук / А. А. Серова. – Н. Новгород, 2015. – 25 с.
41. Славина А. Б. Художественный мир прозы Захара Прилепина (на материале книг «Санька» и «Грех») / А. Б. Славина [Электронный ресурс]. – URL: <http://refleader.ru/rnajgeujgqas.html> (Дата обращения 21. 02. 2017).
42. Славина А. Б. Художественный мир прозы Захара Прилепина: квалиф. раб. бакалавра филол. наук / А. Б. Славина. – М., 2010 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/nauchnie-raboti.html> (Дата обращения 13.05. 2015).
43. Старыгина Н.Н. Проблема цикла в прозе Н.С. Лескова: автореф. дис. ...канд. филол. наук / Н. Н. Старыгина. – М. Изд-во Моск. пед. гос. ун-т, 1985. – 16 с.
44. Токарев А. Русская жизнь Захара Прилепина / А. Токарев [Электр. ресурс]. – URL: <http://www.nazbol.ru/rubr15/1901.html> (Дата обращения: 19.6.2017).
45. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. В. Фоменко. – М. Изд-во КГУ, 1990. – 29 с.
46. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И.В. Фоменко. – Тверь: ТГУ, 1992. – 29 с.
47. Фролов И. Закон сохранения страха. «Грех» Захара Прилепина как национальный бестселлер / И. Фролов // Континент. – 2009. – № 139. [Электронный ресурс]. – URL: <http://zaharprilepin.ru/ru/prensa/greh/kontinent.html> (Дата обращения 20.03.2016)
48. Фролов И. Смертный грех Захара Прилепина // Независимая газета EX LIBRIS / И. Фролов. – 2009. – 26 февраля. – С. 4.
49. Хорькова М. Счастливые герои Захара Прилепина / М. Хорькова // Татьянин день. – 2009. – 16 января. – С. 9.
50. Юферова А. А. Проблема жанрового определения книги Захара Прилепина «Грех» / А. А. Юферова // Вестник Нижегородского государственного

университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2010. – № 4 (2). – С. 997- 999.

51. Юферова А. А. Особенности поэтики прозы Захара Прилепина (романы «Патологии» и «Санькя»): квалификац. раб. ... бакалавра филол. наук / А. А. Юферова. – Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/nauchnie-raboti.html> (Дата обращения: 02.01.2015).

52. Яранцев В. Тернии греха. О прозе Захара Прилепина / В. Яранцев // Сибирские огни. – 2008. – № 11. [Электронный ресурс].- URL: <http://zaharprilepin.ru/ru/prensa/other/sibirskie-ogni.html> ( Дата обращения: 20.03.2016).