



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГУ ГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА В РОМАНЕ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ОБИТЕЛЬ»

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»

*Проверена на объём зачитывания:
47,34% - авторского текста*

Работа *рекомендована* к защите
рекомендована/не рекомендована

«8» *окт.* 2019 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Маркова Т.Н. Маркова Т.Н.

Выполнил (а):
Студент (ка) группы ЗФ-315-205-2-1
Агафонова Ольга Сергеевна

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Бодрова Л.Т.

Челябинск
2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Жанровый аспект анализа литературного произведения	10
Глава II. Мир романа Захара Прилепина «Обитель»: смысловые центры, идейная структура и сюжет (аспект жанровых ожиданий)	18
II.1. Творчество Захара Прилепина в социально-культурном контексте истории и современности	18
II.2. Особенности смыслового пространства в «Обители»: проблематика романа и поэтика жанра	22
II.3. Искусство сюжетосложения и система персонажей в романе Захара Прилепина «Обитель»	29
II.4. Мир книги Прилепина «Обитель» (традиции, новаторство и поэтика «литературных припоминаний»)	40
Глава III. Жанровая полифония романной структуры в книге «Обитель»	49
III.1. Теория вопроса	49
III.2. Автобиографический дискурс в романе «Обитель»: план выражения	53
III.3. «Литературные припоминания» как фактор поэтики и жанрообразования в романе «Обитель»	63
III.4. Феномен исследования истории в романе Захара Прилепина «Обитель» (смыслообразование и поэтика жанра)	72
Заключение	84
Библиографический список	87

Приложение 1

93

Приложение 2

98

ВВЕДЕНИЕ

Центральной проблемой данной работы выступает выявление особенностей и тенденций развития современной (новейшей) русской литературы на примере анализа творчества одного из самых ярких представителей современной литературы - Захара Прилепина, который в 2014 году опубликовал «заветный» автобиографический текст - **роман «Обитель»**.

Данное произведение будет рассмотрено в аспекте жанровых стратегий автора, которые обусловлены, во-первых, общими законами развития современной культуры, во-вторых, обращением талантливого писателя к самым разным литературным традициям, а в-третьих общественными (российскими, в первую очередь) изменениями, потрясениями, сдвигами.

Захар Прилепин (псевдоним нижегородского писателя Евгения Николаевича Прилепина 1975 года рождения) - это одна из ведущих культовых фигур современной литературы, это автор, которого часто именуют «лидером молодой писательской генерации» и даже «новым Горьким» за склонность к социализации художественного пространства, за «революционность», за радикализм в обострении подачи материала.

Наше стремление представить код его творчества как синтез новых форм эстетической трансформации материала считаем закономерным, обоснованным и **актуальным**.

Действительно, проза Захара Прилепина с самых первых его опытов производит впечатление инновационной своей яркостью и выражением прагматического желания воздействовать на читателя. Он видит в читателе инновационную, творческую личность, умного собеседника. Его проза оригинально оформлена в плане выражения, причем писатель Прилепин, патриот и почвенник, декларирующий своей крестьянское происхождение,

«любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам», явный традиционалист, выступает одновременно и как дерзкий экспериментатор.

Поэтика жанра □ и полижанровость в особенности □ интересны писателю Прилепину. Он решает в художественной практике проблему жанровой полифонии, актуальнейшую для литературной жизни 21 века. Прилепин -художник – один из тех, кто декларирует смешение стилей и жанров как ведущую черту современного письма, тем более если речь идет о современном романе.

Сегодня творчество Захара Прилепина находится в парадигме исканий, суть которых современный исследователь, профессор Т.Н. Маркова, обозначает как то, что в силу огромной напряженности и противоречивости современной действительности не укладывается в рамки какой-то одной концепции. При этом «магистральная стратегия сегодняшней прозы видится как межжанровый, междуродовой, интермедиаальный синтез. <...> Современная литература занята самопознанием, поиском самоидентичности» [29, с. 239, 248].

Таким образом, анализ особенностей жанра и стиля Захара Прилепина должен вестись как «становление новой парадигмы художественности», как «формирование нового типа поэтики». И здесь мы видим безусловное обращение Прилепина прежде всего к такой авторитетной фигуре, как М.М. Бахтин. Творческий поиск М. Бахтина и актуализация его теории жанра, обращение к ставшей классикой бахтинской теории романа в трансформациях прилепинской прозы, в частности, его опыта новейшего романного слова – актуально, интересно, плодотворно, как плодотворны для исследователя и поиски современных теоретиков литературы в области жанровых стратегий.

Сегодня «в случае Захара Прилепина» интересно изучить теорию и практику неотрадиционализма. К его творческому методу можно применить оценку, которую в свое время дал шукшинскому творческому методу Евгений Вертлиб. В монографии «В.М. Шукшин и русское духовное возрождение» (Нью-Йорк, 1990 год) Вертлиб назвал метод Шукшина «старомодным модерном» [12, с. 90]. «Старомодный модерн» Захара Прилепина обеспечивает

ему выход на плодотворное решение многих сущностных проблем как в плане содержания, так и в плане выражения. Обращаясь к теории М. М. Бахтина, трактующей роман как многожанровое образование, по своей природе допускающее включение практически всех известных жанров, Прилепин (и мы постараемся это показать и доказать) особым образом «помнит», чувствует, переводит на язык искусства замечательные в современном научном знании открытия Бахтина, актуализирует их, то есть, к примеру, то, что «введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость, и самостоятельность, и свое языковое стилистическое своеобразие» [4, с. 134]. И если «чистые постмодернисты» доводят до максимализма данную черту романного жанра, во имя игры пренебрегая исторически реальным смыслом, то реалист Прилепин именно содержательность ставит во главу угла. Полижанровость его романа обладает «коллажной» природой в том смысле, что, с одной стороны, направлена на гармоническое совмещение в идейной структуре романа всевозможных, зачастую кажущихся несовместными контрастных образований, и в то же время его полижанровость ориентируется на художественное преобразование этих противоречивых форм, так как автор умело превращает, казалось бы, несовместимые «кусочки» в пазлы, из которых собирается содержательная целостность. Полижанровость, таким образом, становится частным случаем проявления полистилистики, ориентирующейся на раздробленность и полицентризм, что «оборачивается в романе XXI века полицентризмом самого повествования».

Проблема романного повествования осмысливается в исследованиях М. Бахтина, Р. Барта, Ж. Женетта, П. Рикера, В. Шмида и других; вплоть до нарратологии, складывающейся в аспекте коммуникации. Теоретикам постулируется, что роман нового времени абсолютно свободен в своем развитии, «не знает никакого другого закона, кроме повествования». Обостренный интерес к проблеме повествования в литературе XXI века оригинально трансформировался и в творчестве Захара Прилепина, который выступает, кроме всего прочего мастером интимизации истории.

Подобные процессы характерны для произведений современных прозаиков, таких как Леонид Бородин, Алексей Варламов, Михаил Тарковский, Ольга Павлова и других. Все они, как и Захар Прилепин, обращаются к классике, что сопровождается явным тяготением к эксперименту, к игре, однако, в отличие от постмодернистов, эти художники ориентированы на активное освоение социологизированной действительности, их проза в ее жанрово-стилевом многообразии представляет собой значительные художественные явления в *реалистической* культуре конца XX - начала XXI века. Причем эта литература активно взаимодействует с формальными методами.

Обратим внимание на то, что новаторские тексты Прилепина и его оригинальный талант привлекают всеобщее внимание как читателей, так и профессионалов. К примеру, критик Беляков заявляет: «Знаете, что объединяет Андрея Битова, Павла Басинского. Гюнтера Грасса, Владимира Бондаренко, Дуню Смирнову? Все они любят Захара Прилепина. А если уже не любят, то уже во всяком случае, интересуются его творчеством и симпатизируют автору «Саньки» <...> Нет в современной русской прозе писателя, который бы так пришелся по душе людям с противоположными симпатиями» [27].

Показательно, что резкий переход от современного «пацанского» текста «Санька» к серьезному исследованию страны в «Обители» знаменовал серьезную эволюцию писателя Захара Прилепина. Об этом говорит даже разноречивость оценок в критике. Одно дело – покровительственно похлопывать по плечу, дать советы автору романа о русском Гавроше, а другое дело – замахнуться на историческое полотно «босховского» масштаба.

В результате, несмотря на первое место в рейтинге самых продаваемых книг 2015 года (и далее), критика отнюдь не проявляет всеобщей любви к Прилепину и его новому роману. Отмечают, к примеру, абсолютно исключают друг друга оценки. Так, в «Литературной газете» читаем: Прилепин «написал весьма серьезную книгу. Уже не из тех, с которыми попадают в историю русской литературы» (этого добра у нас □ девать некуда). А как бы из тех, с которыми в ней остаются» [39]. А вот в газете

«Коммерсантъ» А. Норинская абсолютно противоположного мнения: роман, по ее словам, «во многом предсказуем. И культурно <...>, и идеологически: вывод, к которому Прилепин, *пусть не формулируя его сам*, подталкивает читателя: палач и жертва практически неотличимы друг от друга и расталкивает по своим местам обстоятельствами» [33].

На наш взгляд, Норинская игнорирует сложные перипетии художественного исследования истории в романе и его многожанровость. Кроме того, недооценено в романе новаторство Прилепина.

Постараемся показать место и роль романа «Обитель» в эволюции творчества Захара Прилепина, а также перспективы развития его таланта в современном социокультурном пространстве.

При этом скажем, что разрозненные критические отзывы, а также простые упоминания литературоведами имени Захара Прилепина вместо аналитического рассмотрения, пусть и в ряду самых известных прозаиков, все же не дают полной картины творческого облика писателя.

Вот почему **актуальность** данного исследования видится нам в том, чтобы рассмотреть прозу писателя в плане поэтики, в контексте художественных исканий в современной литературе. Это обусловит **научную новизну** данной работы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. История русской прозы с 1960-х годов до наших дней свидетельствует о том, что новый этап ее бытования открывается прорывом к общественно-литературным инновациям, что было подготовлено преодолением застоя и деструктивного характера современного сознания, стремлением строить и прокладывать новые пути постижение нового состояния мира и человеческого сознания.
2. Новое качество форматворческих устремлений современных писателей-реалистов, каковым, к примеру, выступает Захар Прилепин, проявляется в максимальной раскованности и свободе, в противодействии всем и всяческим регламентациям, в создании

литературы, максимально свободной от догм, регламентация и канонов.

3. Захар Прилепин наследует искусство продуктивной полемики и у русской классики, и у писателей 1960-1970-х гг., которые использовали для нее различные литературные жанры, подрывая «кажимость» единства советской литературы. Он учится дискутировать «голосам идеологических течений» у носителей «баррикадного мышления» в литературе периода 1986-1990 гг., а затем обретает себя в полемике и с либеральной идеологией, и с постмодернистским шизоанализом.
4. Ситуации духовного кризиса, когда рушатся социальные идеологические и эстетические стереотипы, Прилепин, имея путеводной звездой гуманизм, создает новые жанровые формы, структурируя их путем синтеза разных направлений и стилей, даже разных искусств. Прилепин, безусловный сторонник и талантливый проводник эксперимента в искусстве, вполне вписывается в сегодняшнюю парадигму искусства, лучшее в котором продолжает традиции классики, а в аспекте связей с действительностью действует по методологии Ю.М. Лотмана, видевшего в искусстве «живой организм, кипящий котел», где много моделируется и дает возможности даже для того, что не может дать жизнь.

Вот почему **цель** данного исследования мы видим в ценностном анализе жанровой полифонии романа «Обитель» Захара Прилепина, что требует решения следующих **задач**:

- 1) рассмотреть художественный мир романа;
- 2) выявить причины обращения писателя к новым жанровым формам, специфику их зарождения, движения и эволюции;
- 3) определить жанровые разновидности в их синтезе при создании внутренней романной формы в романе «Обитель»;

- 4) выявить жанровую специфику романа и его типологическую принадлежность;
- 5) дать методические разработки использования изученного материала в школе и в вузе.

Объектом исследования является роман «Обитель» Захара Прилепина.

Предметом исследования являются жанровые особенности романа «Обитель».

Теоретической и методологической основой данного диссертационного исследования послужили труды выдающихся ученых- М.М. Бахтина, Ю.Н. Лотмана, Д.С. Лихачева, С.С. Аверинцева, а также современных исследователей- В. Е. Хализева, С.Н. Бройтмана, Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпы, Т.Н. Марковой и др.

Особое внимание было уделено работам по теории жанра А. Веселовского («Поэтика сюжетов»), М. Бахтин («Эстетика словесного творчества»). **Научной новизной** определяется **гипотеза** диссертационного исследования. Предполагаем, что роман Захара Прилепина «Обитель» являет собой такой синтез жанровых модификаций, в котором философско-нравственная проблематика, освещаемая с позиции православной аксиологии и современного мировидения, сочетается в формах семейных хроник с исповедальным, психологическим повествованием, с поисками нового стиля, включающего в себя тенденции к синтезу философских, социологических, политических дискурсов с дискурсом интимизации истории и современности.

ГЛАВА I. ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина (М., 2001) уделено достаточно серьезное внимание смысловому

значению и бытованию термина «жанр», истории его возникновения, функционирования и связи с другими терминами и понятиями. Кроме того, здесь актуализированы дискуссионный характер современной теории жанра, а также методологические парадоксы, присущие как самому значению термина, так и соотносимым с ним терминам и понятиям.

Автор статьи – Н.Д. Тмарченко (он, кстати, является редактором и одним из авторов «Теории литературы», учебного пособия 2004 года) дает современное, близкое к традиционному, но и несущее инновации, определение **жанра** (от фр. genre – род, вид) как «типа словесно-художественного произведения», а именно: категории, реально существующей в истории; «идеального» типа или логически сконструированной модели конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве инварианта» [46, с. 263].

Далее Н.Д. Тмарченко формулирует рекомендации по анализу жанровых структур, а также обзореволюцию понимания жанра в различные эпохи, реферативно обозначает точки зрения на жанр ведущих ученых Нового времени.

Характеристика жанровой структуры, как доказывает ученый, должна учитывать «данный исторический момент», т.е. аспект *синхронии*, но при этом должна сочетаться с освещением его в *диахронической* перспективе.

Кроме того, Н. Д. Тмарченко заявляет о необходимости учитывать при анализе конкретного произведения изменения общих парадигм, в частности, иметь в виду изменения общих парадигм в плане того, что система *канонических* жанров в пространстве культуры постоянно пополняется и даже заменяется на жанры *неканонические*.

В статье сформулирована суть вклада **А. Веселовского** и **М. Бахтина** в обоснование современной теории жанра. Здесь также представлена эволюция теории жанропорождения и точек зрения на жанр. Это, к примеру, формулировка Г.Д. Гачева («жанр как содержательная форма») или Г.Н. Поспелова, который продуктивно разграничивал понятия: «жанровое

содержание» и «жанровая форма». Разумеется, Тмарченко уделил серьезное внимание бахтинской теории «романного мышления» и привел наиболее интересные работы по этой проблеме в библиографии.

Современная теория жанра весьма существенно представлена в «Исторической поэтике» С.Н. Бройтмана, где традиционные подходы подверглись необходимой корректировке и проиллюстрированы содержательными примерами из классики и новейшей литературы.

«Историческая поэтика» С.Н. Бройтмана – это второй том современной «Теории литературы» [9] и одновременно первое учебное пособие с существенной корректировкой основных традиционных терминов и понятий, пособие по исторической поэтике XXI века. В аннотации к пособию заявлено, что «созданная сто лет назад русским ученым *А.Н. Веселовским* историческая поэтика, <...> все еще находится в состоянии становления <...> и ее важнейшие категории <...> излагаются систематически, с охватом всех стадий развития литературы и на широком сравнительном материале» [9, с. 2].

Для нас очень важно то, что С.Н. Бройтман четко обозначил существенные перемены в понимании жанра и в развитии жанровых модификаций со времен А. Веселовского. Он указал, в частности, что «после работ о жанре *О.М. Фрейдберг* и *М.М. Бахтина* <...> картина (жанровых модификаций и мышления жанрами) существенно изменилась уже потому, что эти ученые заглянули «на историческую глубину, когда жанр еще не был самим собой», а с другой стороны, вслед за ними современные исследователи выявляют суть жанрового мышления в тех абсолютно новых (и новейших) обстоятельствах, когда жанровое моделирование связано прежде всего с процессом «деканонизации жанров», так что «исторически сложившиеся жанры становятся языками разных типов сознания и тем самым вторично разыгрываются, открывая широкую смысловую перспективу» [9, с. 100, 101, 211, 334].

В конце своей статьи в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» Н. Тмарченко формулирует вслед за М. Бахтиным суть теории

жанрообразования и дает одно из ведущих определений жанра: выдвигая идею «двойкой ориентации жанра» (в тематической действительности и в действительности читателя), Бахтин выделяет, во-первых, «сложную систему средств и способов понимающего овладения действительностью», и во втором случае – «непосредственную ориентацию слова как факта, точнее – как исторического свершения в окружающей действительности». Оба аспекта при этом объединяются установкой на завершение. Н. Тamarченко цитирует резюме Бахтина: «Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое» (подчеркнуто мной – О.А.). То есть речь идет о том, что каждый из аспектов предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией; в жанре видят запечатленную картину мира и особый тип структуры произведения. Это и позволяет увидеть всю целостность произведения, взятую в одном из своих важнейших ракурсов» [46, с. 263-265].

Сегодня теория жанра требует постоянного контроля и корректировки в связи с так кардинально меняющимся временем и соответственно – интерпретацией и образом его бытования в культуре.

Обратим внимание на то, что в монографии И.П. Смирнова «Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров» (СПб., 2008) литературные «жанры понимаются под *философским* углом зрения как отражающие собой разнообразие опыта человека <...> они создают неповторимые образы времени – личного и социального, поступательного и извечного, непрерывного и завершенного и т.д.» [42, с.2].

«Жанр есть некое специфическое отношение литературного текста к человеческому времени», – декларирует Игорь Смирнов главный тезис своей книги. В этом плане ученый утверждает: «Литература дифференцируется, распадаясь на отдельные субдискурсы, поскольку она существует во времени истории, соучаствует в длительном сложно различительном процессе, отражая его в себе, но также активно воздействуя на него» [42, с. 5]. Смирнов декларирует, что такого рода *«подход к жанропорождению»* (курсив мой –О.А.) в литературе, не замкнут на бывшем и происходящем сейчас в литературе,

«будучи готовым учесть и то, чему еще предстоит случиться по ходу социокультурных трансформаций» [42, с. 5].

Смирнов говорит о некоей «особенности» своей теории в сравнении с бахтинской и, как мы убедимся, дает несколько отличную от Бахтина теорию романа. К примеру, он доказывает своим анализом, что роман «не только расшатывает социокультуру, но и выступает по отношению к ней в охранительной функции». Кроме того, И. Смирнов доказывает, что роман «вовсе не единственный жанр, находящийся в новое время в процессе становления».

В те годы, когда Бахтин разрабатывал свою концепцию романа, активно развивался и жанр киносценария, вокруг которого сложилась обильная теоретическая литература (Смирнов предлагает сравнить с теорией романа Бахтина работы В. Пудовкина 1926 года по теории киносценария и работы В. Волькенштейна по драматургии кино 1937 года) и добавляет, что «ныне в становлении пребывает электронный гипертекст» [42, с. 178].

Заметим, что для анализа «жанропорождения» романа «Обитель» Захара Прилепина чрезвычайно интересна эта корректировка теории Бахтина Игорем Смирновым: ведь конец 1920-х годов – «романное» время «Обители». Автор сопрягает это время с проекцией на современность, живущую в романе, а кроме того актуализирует становление сегодняшней полижанровости.

Разумеется, И.П. Смирнов, в конечном счете, уважительно относится к открытиям М.М. Бахтина и к его теории романа: с его точки зрения именно Бахтин «создал теорию романа, заслуживающую уточнения и переформулирования, взывающую к научному сотворчеству. <...> Бахтин вплотную подводит нас к идее <...> что роман «...борется за свое господство в литературе» [42, с. 178-179].

Напомним общие положения современной теории романа. «Роман – это «большая форма эпического жанра литературы Нового времени. Его наиболее общие черты: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц,

многоголосие, отсюда - большой объем сравнительно с другими жанрами» [26, с. 889].

Автор словарной статьи о романе – ученик М.М. Бахтина, издатель и редактор его сочинений Нового времени, В.В. Кожин дает обширную библиографию исследований романного жанра, а также прекрасный очерк истории его становления. Для нас в особенности важна заключительная часть: «В многообразии жанровых определений просматриваются две большие группы: тематические определения – автобиографический, военный, детективный, документальный, женский, интеллектуальный, исторический, *морской*, политический, приключенческий, сатирический, сентиментальный, социальный, фантастический, философский, эротический и др.; структурные – роман в стихах, роман-притча, роман с ключом, роман-сага, роман-фельетон, роман-ящик (набор эпизодов), роман-река и пр., вплоть до современных телеромана и фоторомана. Особняком стоят исторически сложившиеся обозначения романа: античный, <...> модернистский <...> и др.» [26, с. 889-892].

Для конкретного анализа природы жанра романа «Обитель» весьма важными тезисами является исследования по исторической поэтике С.Н. Бройтмана в учебном пособии «Теория литературы» (том второй «Историческая поэтика», 2004) о котором мы уже говорили.

Показательно, что С.Н. Бройтман исходит из теории романа М.М. Бахтина, который утверждал, что у романа нет готового источника. Исследователь излагает суть бахтинских суждений об истории и природе романного жанра, акцентируя также суждения М. Бахтина, и как то, что жанр романа «уходит своими корнями не к определенному оформившемуся жанру, а к живой и подвижной стихии народно-смеховой культуры, одновременно преломляя и переосмысливая её» [9, с. 202].

Продуктивно осваивая теорию М. Бахтина и вступая с ним в сотворчество, С.Н. Бройтман делает его классическую работу «Эпос и роман» смысловым центром сегодняшнего понимания полижанровой природы романа,

в первую очередь, в той его части, где речь идет о «*поэтике взаимодействия*»: вбирая в себя самые разные источники, роман, по мысли М. Бахтина, «плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаимоограничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанр), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переоценивая их» [2, с. 449].

В пособии чрезвычайно интересно говорится о мире особого типа в романах, которые «предвосхищают поэтику будущего». С.Н. Бройтман обращается прежде всего к коллективному труду: Аверинцев С.С., Андреев М.Я., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. «Категории поэтики в смене эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (М., 1994г.).

Затем он актуализирует труды по исторической поэтике, касающиеся вопросов «Авторство и авторитет», «Историческая подвижность категории жанра». Наиболее продуктивно их решал в 1970-1990-е годы С.С. Аверинцев. Далее С.Н. Бройтман комментирует в аспекте жанровой продуктивности и эволюции романа такие работы, как «Средневековый роман» (1973) Е.М. Мелетинского и «О композиции «Дон Кихота» (1969) С.Г. Бочарова.

В результате С. Бройтман весьма убедителен в выводах:

1. Продуктивен для поэтики будущего именно жанр неканонического романа. Если в эпосе в отношениях автора и героя господствовала нерархическая вертикаль: они существовали в разных ценностных мирах, – то в романе начинает формироваться «неготовый» и изменяющийся герой, ибо в романе неканонична сама зона построения образа.
2. Примером прорыва в будущее является жанрообразование в романе «Дон Кихот». Так как внутри гениального романа Сервантеса – особый читатель *рыцарских* романов (он ими живет, «его сознание есть роман»), то, проходя стадию синкретизма и рефлексивного традиционализма, он как бы повторяет и заново разыгрывает историю поэтики как историю

собственного сознания. И таким образом автор прорывается в будущее поэтики.

3. Свободное жанровое развитие в этом плане – это абсолютно необходимое условие развития поэтики и ее истории, так что, рассматривая развитие форм художественного целого – тех, которые станут актуальны в новую эпоху истории, истории культуры и истории поэтики, следует учитывать наличие как строгих жанровых форм, как свободных жанровых форм, но так и маргинальных жанровых форм (противостоящих канону, не вписывающихся в закон и имеющих тенденцию к самопредставлению путем выявления присущего им внутреннего мира).

Показательно, что в поисках присущей современному роману «внутренней меры». Сегодня *теорию маргинальности романа* наиболее последовательно развил и актуализировал именно С.Н. Бройтман. В частности, он посвятил целую главу своей «Исторической поэтики» сопоставлению канонической поэтики и деканонизации романа в литературе, показав суть взаимоотношений канона и приемов создания маргинальности, исследовав в реальных текстах проблему *«роман как маргинальный жанр»*.

Последовательно акцентируя вопрос специфики романического мышления, С. Бройтман раскрывает в качестве сущностных качеств романа его полижанровую природу, а также свободу ассоциативных связей в нем, в жанре, который, как никакой другой, не вписывается «в единую жанровую систему, пришедшую на смену многосистемности или даже несистемности средневековых межжанровых отношений» (С. Аверинцев).

Обобщив точки зрения на роман многих теоретиков, С.Н. Бройтман показал и доказал, что роман маргинального типа «создается без правил, без «искусства», а потому не имеет правильного, то есть канонического построения. Маргинальность его связана с тем, что у него нет не только строгих композиционных форм и жанрового образца – канона, но и жанрового закона, хотя бы такого, как в элегии. Поэтому *в романе представлен уникальный вариант жанрообразования.*

Утверждаем, что таким – уникальным – вариантом жанрообразования является жанровая форма романа Захара Прилепина «Обитель».

ГЛАВА II. МИР РОМАНА ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ОБИТЕЛЬ»: СМЫСЛОВЫЕ ЦЕНТРЫ, ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА И СЮЖЕТ (АСПЕКТ ЖАНРОВЫХ ОЖИДАНИЙ)

II.1. Творчество Захара Прилепина в социально-культурном контексте истории и современности

Культовый писатель Захар Прилепин (псевдоним Евгения Николаевича Прилепина, 1975 года рождения) ко времени опубликования романа «Обитель» был уже известен как публицист, как автор нескольких сборников повестей и рассказов, книг публицистики и «критик» (эссе), а также, как романист.

В конце знакового для современной истории, перенасыщенного событиями 2014 года, года «Крымской весны», только что опубликованному роману «Обитель» была присуждена престижная премия «Большая книга».

Заметим, при этом, что «Обитель» сразу же выдвинула Прилепина в ряд современных авторов, занимающихся художественным исследованием русской истории, таких, как реалисты *Александр Проханов* и *Юрий Хомяков*, как постмодернист *Владимир Сорокин*, с его утопической версией современности в романе «Теллурия» (2014), как *Павел Круасанов*, петербургский фундаменталист, автор романов «Мертвый язык», «Американская дырка», «Укус ангела», в центре которых игра, реминисценции и ассоциации, идеи необходимого преобразования современности; *Владимир Шаров*, декларирующий прежде всего предельную непохожесть на других в качестве творческого кредо. В его текстах экзистенциального реализма «Воскрешение Лазаря», «След в след» или «Будьте как дети» (в заглавии цитата из К. Бальмонта) через поиск нравственного человеческого смысла самоорганизуется хаос русской истории. Здесь можно назвать традиционалиста *Анатолия Королёва* с повестями «Голова Гоголя», «Гений местности» и романом «Быть Босхом», который расположен между двумя позициями – нравоучительной и правдоискательной, продолжающими традиции классической русской литературы.

Захар Прилепин родился в 1975 году в деревне Ильинка Скопинского района Рязанской области. Он окончил филологический факультет Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Начиная с 2004 года, опубликовал большое количество книг, среди которых публицистика, эссе, а также романы «Патология» (2004), «Санькя» (2006), «Грех» (2002), «Черная обезьяна» (2012), «Обитель» (2014) и сборники рассказов («Ботинки, полные горячей водкой: пацанские рассказы» (2008), «Восьмерка» (2012), «Семь жизней» (2016). Он является составителем нескольких антологий. Прилепин – лауреат престижных литературных премий. Произведения Захара Прилепина переведены на 22 языка и включены в программу российских гуманитарных вузов.

Захар Прилепин – это человек с бурной биографией, личность яркая, незаурядная, с подчеркнуто выраженным мужским, даже брутальным началом.

Житель мегаполиса, он принципиально декларирует любовь к провинции, к простым людям, гордится своим крестьянским происхождением: «Моя конкретная деревня Ильинка Рязанской области, где я родился. Деревня Киликино Липецкой области, откуда родом все Прилепины. Мне особенно не нужны никакие метафоры – мне нравятся люди, которые тут живут, то, как они говорят, как работают. А если мне что-то не нравится, это не является причиной оставить Углич (Углич подается его противникам и как синоним отсталости, маргинальности и «идиотизма» провинциальной российской жизни – О.А.). В моем понимании это примерно то же самое, что оставить своего ребенка или своих родителей, которые отчего-то разонравились. Все желающие, как они это называют, «валить», имеют свои основания это сделать. Но совершать подобное лучше втихомолку» [36, с.4].

Прилепин-публицист, «припоминая» Иосифа Бродского, но и в противовес его диссидентству, так говорит о своей любви к Родине: «Пока рот мой не забили глиной, я буду снова и снова повторять: «Моя Родина – Советский Союз» <...> потому что, сколько ни грабили и ни мучили отцов моих и дедов, вот это чувство – радости и гордости (жить в своем Доме, в своей стране, быть свободным душой) – их не покидало. <...> Мой Советский Союз не опозлеть» [36, с. 4].

Круг занятий Прилепина не ограничивается литературой и публицистикой: он служил в армии, участвовал в борьбе с бандформированиями в Чечне; вступив в запрещенную ныне Национал-большевистскую партию Лимонова, участвовал в молодежных демонстрациях и даже в потасовках с ОМОНОм. Затем служил в том же ОМОНе (командиром отделения).

Сегодня Прилепин – известный публицист, писатель, отец 4 детей, бизнесмен. Он генеральный директор издания «Новая газета в Нижнем Новгороде», шеф-редактор сайта «Свободная пресса», ведущий двух телепередач на центральных каналах ТВ. В феврале 2017 года вступил в должность политрука батальона спецназа ДНР, много раз сопровождал

спецгрузы с помощью из России на Донбасс, затем остался там, даже перевез семью. Но после угроз украинских националистов расправиться с семьей и лично с самим Прилепиным, по просьбе руководства ДНР, «вернулся Захар с фронта», надеясь принести больше пользы ДНР из России.

Прилепин много ездит по стране. Он считает свои долгом «потроллить» либерально настроенную аудиторию и высказывает свои взгляды «на любой площадке». Стремится воздействовать, прежде всего «на молодых людей, возвращенных либеральной пропагандой», а потому после «русской весны» он «объявил личное примирение власти, иронически выражаясь. Не уверен, что они это заметили, но нет ни малейших побуждений к конфронтации» [36, с. 4].

Разумеется, его вызывающее поведение по отношению к либералам не может не вызывать столь же резкой реакции, причем поднаторевшие в политических баталиях современные трибуны, акулы пера и хищники Интернета не останавливаются в критике Прилепина-публициста перед «последними» истинами – вопросами типа «Убивали ли вы лично людей?». Услышав ожидаемый положительный ответ, они не дожидаются разъяснений (к чему, собственно, все и шло) и немедленно ставят крест на деятельности Прилепина–писателя, переводя разговор на якобы «чистое искусство» и «чистую» политику, а на самом деле изготавливают очередную порцию агрессивной, профессионально сделанной демагогии.

Не вдаваясь в подробности противостояния почвенников с либералами, разясним в ходе анализа его прозы (и романа «Обитель» в первую очередь) суть открытий Захара Прилепина, художника-новатора. Акцентируем внимание в данном случае прежде всего на сути художественного исследования им истории в контексте современности, выходя на открытия в поэтике жанра.

II.2. Особенности смыслового пространства в «Обители»: проблематика романа и поэтика жанра

О готовящемся к опубликованию новом романе Захар Прилепин начал говорить примерно за год до его появления в печати в 2014 году. Писатель вел речь об автобиографичности романа, с которым связывал и связывает очень важные свои размышления о жизни, о людях, близких ему не только по крови, но и по духу, а главное – это размышления о своем родовом гнезде, о своих предках и потомках, наконец, об истории Отечества, о тех трагических и великих событиях в истории России, которые связаны с 1920-ми годами и отсвет которых ложится на последующие события русской жизни.

Обратим внимание на **смыслообразование** через создание некоей пародийности заглавия в маргинальном романе Прилепина: невероятные ужасы и жестокость советского тоталитаризма рифмуются с реалиями позапрошлого порубежья в Европе времен наполеоновских войн, революции и Реставрации в знаменитом романе Стендаля «Пармская обитель» (1839). Возникает горько-иронический, доходящий до сарказма смысл сопоставления хроник европейских аристократических семейств с русскими «сагами» и мифостроением в крестьянских семьях. В центре крестьянский род

Прилепиных и его глава – новая версия, как мы уже говорили, «богатыря святорусского», – прадед автора, современного писателя, который демонстративно взял имя сидельца Соловков в качестве литературного псевдонима. Захар Прилепин Первый реально побывал и в советском, и в соловецком аду, но, в отличие от героя–аристократа в «Пармской обители», не выдерживающего тягот жизни, «клейменный, каторжный, клейменный да не раб!», русский крестьянин не был сломлен, но стал главой рода, воспитывал, растил детей, внуков и правнуков, строил Дом, обустроивая настоящую жизнь свободных людей.

Рассказы прадеда и народное мифостроение о трагическом опыте Соловецкого лагерного быта противостоят в романе Прилепина текстам «покаянного юродства» либералов и «прямым разоблачения» политиков. В мире своего романа нового типа писатель стремится к художественному исследованию истории, созидая не только самую правду о русском бунте, но и что-то «гораздо выше нее» (вспомним рецепцию «Капитанской дочки» у Гоголя).

Целостное единство произведения, как правило, отражается в его заглавии. Именно образный смысл заглавия в качестве «внутренней меры» гармонизирует эстетически разреженные пласты и уровни романа «Обитель».

Действительно, в большинстве откликов на данный текст Прилепина разговор о романе, как правило, начинается с констатации аллюзийного смысла параллели: «Пармская обитель» Стендаля – «Обитель» современного романиста. Кстати, в третьем томе Собрания сочинений Стендаля в 15 томах (М., 1959) роман публиковался под заглавием «Пармский монастырь»: перевод Н.И. Немчиновой, под ред. Ю.Б. Корнеева; историко-литературная справка и примечание Б.Г. Ремзова [43]. В переводе 2007 года участвует художественный редактор (Валерий Гореликов), а текст печатается уже под заглавием – в большей степени лиричным и ассоциативным – «Пармская обитель» [44].

Современные публикации, кстати, идут в переводе Натальи Немчиновой (наследника).

Филолог с современным университетским образованием, правнук русского крестьянина, Прилепин «работает прозу», дерзко обращаясь к зарубежному шедевру позапрошлого века, в котором Мари-Анри Бейль, писавший под псевдонимом Стендаль, на примере Италии, «страны сильных страстей и великой культуры», на примере «судьбы поколения итальянцев, которое вступило в жизнь в конце XVIII века, страстно мечтая о независимости родины» [44, с. 4], показывает, как происходит крах восторженных иллюзий после битвы при Ватерлоо. Прилепин замыслил показать крах советской утопии, саркастически изображая русское Ватерлоо в качестве бунта в «лаборатории по переделке человека», – в концлагере на Соловках (святая обитель – один из старейших русских монастырей – была превращена по замыслу авантюристов-большевиков в концлагерь).

Если в романе Стендаля впечатляет изображение исторических событий «той эпохи», которое идет через создание напряженности в описании жизни героев – аристократов (убийство, предательство, заключение в тюрьму, побег, выяснение тайны рождения и смерти), через их глубокие психологические переживания и «героические» поступки, когда ради любви они могут пойти на предательство, приносят в жертву все самое дорогое, красиво клянутся в верности, – то в мире прилепинского романа нет и не может быть *романтических* страстей. Здесь, в конечном счете, не ради любви идут на предательство, а только затем, чтобы здесь и сейчас остаться в живых. «Здесь люди – у – ми – рают! Каждый день <...> И это быт Соловецкого лагеря. Не трагедия, не драма, не Софокл, не Еврипид, а быт. Обыденность» [38, с. 394]. Так о СЛОН высказываются сидельцы Соловков. Наиболее последовательным критиком лагерного режима, правда, умело скрывая свое мнение при общении с чекистами и лагерным «быдлом», выступает некий Василий Петрович Вершилин, интеллигентный, добрый, отзывчивый человек. Именно с его беседы по-французски с начальником лагеря Эйхманисом, с цитированием высказываний религиозных философов («В труде спасемся?») начинается первая книга романа. Беседа идет с улыбками, «с удовольствием».

Но Прилепин не только маркирует французским текстом связь с «Пармской обителью» Стендаля, он явно пародирует наличие «реальных» французских текстов, к примеру, в «Войне и мире», обыгрывая сюжет «лагерной прозы» в сопоставлении с каноном эпопеи, где колорит эпохи, немыслим без французского, на котором говорили не только император Наполеон и его подданные, но и мыслили, читали, разговаривали русские дворяне, элита нации, герои, которых так любил Л.Н. Толстой и которые, несмотря на то, что любил он в романе «мысль народную», были ему ближе, дороже, интереснее, нежели не книжные, а «реальные» крестьяне. Вспомним Предисловие Л.Н. Толстого к первой редакции романа «Война и мир». Прилепинская ирония по отношению к самому Толстому скорее всего идет и от признаний «зеркала русской революции», когда он в Предисловии к первой редакции «Войны и мира» настойчиво демонстрировал свою любовь прежде всего к ближнему кругу общения к кровным родственникам – аристократам, к людям, тонко чувствующим, воспитанным, интеллигентным. Да, Толстой велик, открывая и развивая суть «мысли народной» в романе-эпопее, то есть воспевая любовь к свободному состоянию национального самосознания в героическую пору 1812 года, когда происходило реальное объединение людей даже разных сословий и классов перед лицом иноземного нашествия. Для Прилепина, однако, остается предметом иронии толстовская «аристократичность духа», поверхностно-покровительственная оценка «простых» людей – при всем признании их «скромного достоинства», «глубокой внутренней серьезности», настоящего мужества, но и при авторской идеализации патриархальности, «послушания» народа. Персонажам из народа Толстой уделил незаслуженно малое место. И для Прилепина здесь ближе «теплопожатие» Лермонтова в бессмертном «Бородино» (пусть Толстой неоднократно заявлял о том, что «вся его эпопея родилась из лермонтовского «Скажи-ка, дядя, ведь недаром...»), чем максимализм Толстого-моралиста.

В маргинальном романе Захара Прилепина в связи с французскими текстами много подтекстов и скрытый сарказм. Так, память народная удержала

для комментариев среди других случаев (« <...> прадед что-то вскользь говорил, каждый раз словно заканчивая какую-то историю, о которой шла речь чуть раньше – к примеру, год назад, или десять лет, или сорок [38, с. 10], то, как Эйманис разговаривал по-французски с одним из заключенных. А вспомнилось это в сегодняшней реальной жизни так : «Помню, мать, немного бахвалясь перед стариками, проверяла, как там дела с французским у моей старшей сестры, а прадед вдруг напомнил отцу – который, похоже, слышал эту историю» [38, с. 10]. Показательно, что французские «подлинники» всплывут в романе «Обитель» еще несколько раз. Так, в беседе с дочерью Эйхманиса «я» спрошу, владел ли ее отец французским. «Не думаю», - скажет она. И это, кажется, опровергает «документальность» сцены первой книги. На самом же деле контекст подчеркивает некие дополнительные смыслы художественного вымысла, игру цитатами и аллюзиями.

Василий Петрович Вершилин во второй книге рассказывает об отце-дворянине в «бывшей» жизни: тот специально разговаривал при «хамах» и «плебейх» по-французски, чтобы подчеркнуть элитарность. И колчаковец вдруг обнаруживает животную ненависть к «быдлу», которое, по его убеждению, не в состоянии и говорить, и думать, и «чувствовать благородно».

В рассматриваемом эпизоде после беседы по-французски в реалиях соловецкой жизни происходит следующее: когда Эйхманис с любовницей («сучкой чекистской») отъезжают (они на прогулке наслаждаются верховой ездой), выясняется, что погода – это действительно «чума» и «лихорадка», что «дождь мутный и колкий», несмотря на июль и дует холодный ветер. Выясняется, что, одетые в рванье (может быть, даже снятое с покойников) в грязи, при дожде, под открытым небом, лагерники могут опоздать на переключку и угодить в карцер, остаться «без хлебалова», с «уполовиненным пайком», подвергнуться избиению в общем – «треска вареная, тоска зеленая» [38, с. 16].

Развитая ономастика романа «Обитель» дает основание предположить, что интеллигентный Василий Петрович, ведущий беседу по-французски с

начальником лагеря, - это «припоминание» слабого здоровым, но сильного духом героя-дворянина из повести Достоевского «Слабое сердце». Вот только реалии мира «Обители» оборачиваются саркастически жутко: интеллигентный, отзывчивый и мягкий тезка героя Достоевского оказывается колчаковским офицером контрразведки, и в прошлой жизни «ремни мяса» вырезал лично со спин своих жертв. Одной из них был оставшейся в живых будущий начальник СЛОН – «Ногтев Александр Петрович, балтийский матрос, участник штурма Зимнего, глава Соловецкого лагеря в 1923-1924 годах, который затем потрудился в других лагерях, вернулся на свою должность в 1929 году. В 1930 году вышел на пенсию (видимо, по состоянию здоровья – ему ж тридцать восемь лет всего), и это спасло его от расстрела. Жил в Москве <...> работал управляющим «Мосгортоба». Умер в 1947 году по причине скоропостижно окончившегося здоровья» [38, с. 741, 742].

Вот какие сюжеты происходят в мире «Обители». И если вновь обратиться к аллюзийному заглавию претекста – к «Пармской обители» Стендаля, то можно обнаружить, что Прилепин не может быть союзником Стендаля в его либерализме, когда тот многое оправдывает «подлым» временем, как не может идти вслед за Толстым в идеализации патриархального рассудка русского крестьянина.

Но и Стендаль, и Толстой нужны Прилепину–романисту как умнейшие собеседники, открыватели глубин человеческого духа. В этом плане пафос французского писателя Андре Моруа (1885-1967) в его статье «Стендаль» весьма близок к Прилепину: «... Никакого тщеславия. Никогда, пожалуй, не было человека, который с такой откровенностью и душевной ясностью говорил бы обо всем досадном, постыдном и непристойном, что случилось с ним <...> сохранился экземпляр «Пармской обители», в которой Стендаль (прочитав критические заключения Бальзака) клеил после каждой страницы чистые листы бумаги для того, чтобы наново переписать всю книгу – не для читателей, а для самого себя. В библиотеке города Гренобля я видел рукопись Стендаля: его собственноручные пометки на полях наивны и прямолинейны <...>

Никакого честолюбия. <...> герой (Стендаля) обретает наконец свое необыкновенное счастье в тюрьме, в темнице <...> Почему так случается? Потому что <...> в тюрьме человек теряет способность действовать и душа его раскрывается для мечты <...>. Герой может обрести душевный покой лишь в том случае, если отныне он будет зависеть только от собственного суждения или от суждения другого человека с благородной душой, на которую он может положиться, как на самого себя. В этом случае он спасен <...>. «Друг читатель, - говорил он, - не проводи свою жизнь в страхе и в ненависти». Будем уважать этот совет, слегка видоизменив его форму. Изложим его так: «Друг читатель, проводи свою жизнь в любви и в высоких устремлениях» [32, с.155, 158, 168].

II.3. Искусство сюжетосложения и система персонажей в романе Захара Прилепина «Обитель»

В одной из первых редакций современного учебника для высшей школы «Теория литературы» (1999) его автор, профессор В.Е. Хализев, заканчивал параграф «Сюжет и конфликт» в нетрадиционной для учебника эмоциональной форме, а именно: после цитирования непререкаемых высказываний модернистов и прагматичных выступлений мастеров западноевропейской литературы XX века о якобы смерти сюжета как такового, ученый, отстаивая здравый смысл и традиционные ценности, заявил, что в конечном счете «искусство сюжетосложения продолжает жить (как в литературе, так и в театре и киноискусстве) и, по-видимому, умирать не собирается» [47, с. 226]. В связи с этим, напомним определение сюжета в сегодняшнем учебнике «Теория литературы» В.Е. Хализева: «Сюжет – это цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах» [47, с. 214]. Наиболее традиционный вариант данного определения настаивает даже не на «цепи событий», а на *системе*: «Сюжет – это система событий, изображенных и выраженных в литературном произведении, система, в которой раскрывается авторская концепция действительности» (учебные пособия по «Введению в литературоведение» Н.Л. Лейдермана и др.).

Сюжет в традиционном его понимании (и учебники, пособия, разборы В.Е. Хализева или его последователей – традиционалистов на этом настаивают) выполняет в произведении три существенные функции:

- скрепляет изображаемое (конструктивная функция);
- создает «поле действия» для обнаружения характеров персонажей;
- воссоздает и обнаруживает жизненные противоречия.

Сюжет приводится в действие с помощью **конфликта** (его определение взято из Литературной энциклопедии под редакцией А.Н. Николюкина), то есть в «столкновении между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречия внутри сознания персонажа или субъекта лирического высказывания» [52, стр. 392].

С.Н. Кормилов указывает, что в новейшей теории литературы понятие конфликта зачастую представляется одним из дискредитированных и полностью применимо лишь к «криминальной» литературе. «Однако существуют разные виды конфликтов. Наряду с такими, которые выражаются в коллизиях и вытекают из случайно складывающихся ситуаций, литература воспроизводит устойчивую конфликтность бытия, часто не проявляющуюся в прямых столкновениях персонажей <...> такую конфликтность постоянно выводил А.П. Чехов» [52, с. 393].

Таким образом, сюжет – это основа формы произведения. И для анализа его смысловой содержательности необходимо выявление архитектоники романа, композиции, ядром которой и выступает жанр. То есть анализ внутреннего уровня произведения: его хронотопа, конфликта, субъектной организации текста, сюжета и композиции – позволяют прийти к уяснению жанровой модификации романа, к его концептуальному звучанию прочтения «как следует» (Г. Гуковский).

В экспериментальном романе Нового времени, каковым выступает книга «Обитель», сюжет конструируется как оригинальное сочетание **частных и общих конфликтов**. Сюжетные формы и их проявление могут выступать и в качестве канонических коллизий, и коллизий неканонических.

В рамках канонического сюжета Прилепин, как традиционалист-почвенник, прибегает к художественному оформлению окказиональных конфликтов, то есть тех, которые обычно стремятся увлечь и развлечь

читателей, а одновременно и их успокоить, утешить, укрепить в том представлении, что все в жизни встает на свои места. Иначе говоря, традиционные сюжеты катарсичны [52, с. 226]. В этом плане мы говорим об организации канонического сюжета «лагерной прозы» – об истории СЛОН, Соловецкого лагеря особого назначения 1920-х годов, где проводился советской властью чудовищный в своей циничной простоте социальный эксперимент по «перековке» людей и где оставили свой след узники самых разных национальностей, характеров и положений.

В СЛОН, на территории, окружающей старинный русский монастырь – Соловецкий, который с давних пор был оплотом духовности, но и сопротивления властям – был организован первый в России концлагерь для трудового перевоспитания. И вот в изображении сути социального эксперимента, в стремлении актуализировать глубинные его смыслы Захар Прилепин конструирует, наряду с каноническими, **неканонические** сюжеты. Они, к примеру, связаны с проводниками политики «перековки».

В 1923-1924 гг., как уже говорилось, СЛОН руководил Ногтев Александр Петрович, балтийский матрос, участник штурма Зимнего, затем он «потрудились» в других лагерях, вернулся на свою должность в 1929 году.

В 1923 году Федору Ивановичу Эйхмансу (в романе это Эйхманис) предлагают должность в аппарате Управления СЛОН. Именно таким образом развивается его «насколько чудовищная, настолько же ошеломительная биография». В 1924 году Эйхманс уже занимает пост начальника СЛОН, причем работа здесь не регулируется государственным законодательством (подчеркнуто мной – О.А.).

В 1925 году северо-восточная часть Большого Соловецкого острова объявлена заповедником. Во главе краеведов бывший латышский стрелок, масон, организатор спецпокушений – Эйхманис (Эйхманс). Он руководит лесопользованием, разведение ондатр, научной работой. Соловецкие краеведы (по совместительству – заключенные СЛОН) работают в спецлабораториях, занимаются изысканиями по биологии, растениеводству, изучают историю

монастыря, редчайшие рукописи. Кроме того, здесь ведутся поиски кладов (курирует тайные изыскания лично Эйхманис).

Лагерники все это время занимаются тяжелейшим физическим трудом по сплаву леса, строительству; ежедневно даются наряды на сбор «соловецкого винограда» - лесных ягод для витаминизации питания лагерного начальства.

Охрана, красноармейцы, чекисты, ведущие расследования, дела лагерников, осуществляющие расстрелы, живут в кельях монастыря, в специально выстроенных казармах. Время от времени кто-то из них подвергается аресту и становится узником СЛОН или тюремной территории большой земли.

В СЛОН, несмотря на тотальный надзор и репрессии, организуется ядро сопротивления: ведутся регулярные «афинские чтения», где с докладами о свободе и необходимости, о философских проблемах современности, о литературе и богословии выступают узники Соловков – философы, поэты, священники. В конце концов, на Эйхманиса совершается покушение. Он остается жив, но с бунтовщиками расправляется крайне жестоко.

В августе 1929 года (кстати, в год «великого перелома», когда, по-народному, «все переломали») Эйхманиса возвращают в Москву, чтобы уже в 1930 году на него возложить руководство всеми лагерями того времени. Тем не менее он был обречен, как знающий тайны и компромат на власть, и в 1938 году, после ареста и пребывания в одиночке, был расстрелян на Бутовском полигоне.

Сюжетные линии первой и второй книг по преимуществу кажутся каноничными. Они связаны с характеристикой, прежде всего таких персонажей, как Артем Горяинов, начальник лагеря Эйхманис, лагерник Захар, любовница Эйхманиса Галина Кучеренко. Но в канве уже первой книги начинается переход к неканоническим сюжетам. К примеру, критика была в некотором удивлении, даже в недоумении по поводу того места и времени, которое автор уделил Артему Горяинову. Это молодой человек 27 лет, лагерник, предельно занятый, как, кстати, Иван Денисович Солженицына, вопросами выживания в лагерном

быту. Но если прежний герой Прилепина, юный Саша Тишин (роман «Санька», 2006), вызывал всеобщую симпатию читателей своею активностью, безоглядой смелостью, политической ангажированностью «баррикадника» и жил по канону реалистичного сюжета, то Артем Горяинов явно не претендует на любовь автора и читателя.

Д. Быков считает его конформистом и «выживальщиком», С. Бушуев называет его антигероем и «маленьким человеком эпохи ГУЛАГа», а критик Ермолин (журнал «Октябрь») вообще заявляет о «заурядности» Артема, его малокультурности («мало знает и помнит»), а главное о том, что этот персонаж «сам по себе не держит повествование» [20, с. 172, 173].

Правда, относительно Артема Горяинова есть прямо противоположные толкования. Так, А. Долин называет его «идеальным героем своего времени, он душой и телом принадлежит моменту «сейчас»[16]. Колумнист «Новой газеты» Е. Гофман вообще расценивает образ Артема Горяинова как серьезную удачу писателя: «Характер получается неординарный и живой: колючий, склонный к молниеносным смена настроений (приводящим зачастую головокружительным поворотом фабулы), прячущий за грубыми выходками и частым ерничаньем свои сомнения и внутреннюю неуверенность» [15, с.3]. А. Кузечкин осмеливается на противоположение героев: Артем Горяинов, по его мнению, это «не какой-нибудь заурядный Иван Денисович, а настоящий *романтический герой*: молодой, храбрый, по-своему мудрый, но вместе с тем импульсивный, гордый и с собственными представлениями о справедливости» [27].

На наш взгляд, «случай» Артема Горяинова – это прежде всего новаторская «многосторонняя целостность», где автор воплотил весьма непростую «тотальную реакцию» на героев в форме маргинального романа.

Противоречивость оценок целостности данного произведения, типа героев и структуры их образов, а также сюжетных функций связаны, в частности, с игнорированием критикой **неканонических** сюжетных линий в игровой целостности структуры. Многие видят только канонические сюжетные коллизии и пропускают неканонические, те, что строятся как собирательные

ряды на основе субстанциональных конфликтов. Они воздействуют на нас по-иному. «Здесь доминирует писательская установка не на силу впечатления, а на глубину читательского проникновения (вслед за автором) в сложенные и противоречивые жизненные пласты. Писатель не столько внушает, сколько вызывает духовный и, в частности, умственной активности читателя. Воспользовавшись бахтинской лексикой, скажем, что традиционные сюжеты в большей мере монологичны, а нетрадиционные – настойчиво устремлены к диалогичности. Или иначе: во-первых, глубинная авторская позиция склоняется к риторичности, во-вторых – к разговорности». [47, с.226].

Действительно, неканонические сюжетные линии функционируют с установкой на глубину читательского восприятия, проникновения в сложные и противоречивые жизненные пласты. Например, один из самых сильных сюжетных ходов Прилепина из книги второй: во время расправы чекистов над участниками бунта Артем Горяинов видит, что Галина Кучеренко стала одной из «десятих» (то есть была «выдернута» из строя в числе осужденных на расстрел), и он встает в строй на место «девятого» – крестьянина Захара, спасая будущего прадеда автора от смерти. Исследователи верно называют суть приема: происходит нарушение логики авантюрного романа, и он приобретает черты социально-психологического жанра, а «сюжет становится в романе «Обитель» одним из основных приемов характерологии» [54].

Поведение Артема Горяинова отнюдь не романтично. Он рассчитывает на помощь Галины, а та подставила Захара на место своего любовника (Артем попал в переделку, глупо и жестоко перевязав веники, которыми должны были париться чекисты в бане с лагерницами, колючей проволокой).

Вообще суть характера Артема Горяинова (или отсутствие такового у «человека без свойств») вырисовывается как сплетение канона или неканонических коллизий на игре значений и текстов. Один из ассоциативных планов явно намекает на известную историю отпадения («оттерли от Бога!») от церкви Л.Н. Толстого. Значение имени Артемий обыграно в народном присловье так: «Тихого Артемия от Бога оттерли»

Модернистским приемом выступает в романе «Обитель» трансформация судьбы Филиппка. Лагерник из крестьян имеет «погоняло» по имени героя детского почвеннического рассказа Л.Н. Толстого. Хрестоматийно известный образ смышленного крестьянского мальчика, жаждущего учиться в школе, саркастически перетолкован в лагере криминальной публикой, которая с раннего детства ненавидит «ботаников», говоря сегодняшним языком, осмеивает поучения и нравоучительные опыты.

Прилепин актуализировал в «тюремной» книге героя, развивая конфликтные ситуации в духе Нового времени.

Филиппок, безусловно, заслуживает самого искреннего сочувствия как слабый духом и здоровьем человек, ибо адская работа «на баланах» (чуть не по горло в ледяной воде вылавливать огромные скользкие бревна, тащить их на берег и далее к нужному месту) требует затраты огромных сил, сноровки и ловкости. Кроме того, никто за тебя эту работу не сделает. «Филиппок» работать отказывается – даже под жуткой угрозой бригадира Ксивы из блатных: «Не будешь работать, выдавлю глаза, заставлю съесть». Но **вдруг** оказывается, что отказ Филиппка работать – из «идейных» соображений. «Потяну лямку, пока не выроют ямку», – смиренно произносит он текст в духе Платона Каратаева, отвечая на угрозы. Действительно, в толстовском учении одним из пунктов является тот, что крестьяне должны заниматься по законам «древлего благочестия» только трудом крестьянским, а потому они свободны, власть здесь бессильна, ей не надо подчиняться под страхом смерти. Так что Филиппок – толстовец, сектант, «святой». Но вот как раз героизм и «святость» героя поколеблены, ибо попал он в лагерь вот за что: «Убил Филиппок свою матушку». Филиппок нарушил главные Божьи заповеди: «Чти Бога единого», «Не убий», «Почитай отца и мать своих». В романе Прилепина, кроме того, выступает закон бинарных оппозиций: Филиппок сродни Артему Горяинову, которого Эйхманис с веселым цинизмом занес в ряд «нормальных» на фоне «каэров» (контрреволюционеров!). Ведь Горяинов не «политик», а уголовник – «нормальный» убийца, даже отцеубийца. Он, пожалуй, более «нормален», чем

Филиппок, ибо отца убил «за дело», застав голым при соитии с любовницей, при этом присутствовали мать и младший брат.

Филиппку ломают ногу (сцена жуткая!), и только подвергшись казни, он переходит в разряд «нормальных». Кстати, Прилепин прекрасно знает, что «нормальные» зэки из уголовников занимаются членовредительством, чтобы не работать. Есть и случаи «самострелов» – тех, кто избегает участия в военных действиях.

Показательно, что логика характеров патриархального крестьянина (а ей подчиняется сюжетосложение) в максималистской и «монологичной» прозе Л.Н. Толстого подвергалась в тексте Захара Прилепина сомнению и даже пародируемому осмеянию. Сектантство Толстого, идеализация Толстым патриархального рассудка, толстовская «каратаевщина» оспорены современным автором. И прагматика текста Прилепина рассчитана не на авторский монолог, но на диалог с читателем и на программируемый результат читательского соучастия.

Сюжетосложение в «Обители» таково, что оно подчинено окказиональной логике характеров и ни в коем случае не предпочитает ей инерцию художественного текста. Характер, очерченный в традиционном сюжете или даже в неканоническом, как правило, подтвержден или опровергнут в «окончательной» оценке объективности мерками (документами, реальными свидетельствами участников и очевидцев).

Если следовать логике принципов прозы XX века, как они даны у В.П. Руднева, то Прилепин, дерзкий экспериментатор, следуя логике постмодерна, должен обеспечить, к примеру, приоритет стиля над сюжетом, а также нарушить принципы связанности текста, обеспечив приоритет прагматики над семантикой [38, с. 237, 239, 241].

Но вот что происходит в пространстве романа «Обитель» «на самом деле»: во-первых, все разновидности сюжетов здесь тесно сплетены, они активно взаимодействуют, ибо, повторим, сюжет у Прилепина выступает основным приемом характерологии. Эти сюжеты в равной степени «нуждаются

в действующих лицах» отчасти и сути концепта, и действующие лица должны обладать (и обладают у психолога, социолога, философа Прилепия) определенностью мироотношения и сознания. И, хотя в эстетическом моделировании романной структуры «Обители» наблюдается актуализация стилевых приемов сказа, коллажа, монтажа, имитации «потока сознания», сюжетная определенность и персонажи, как правило, не растворяются в безликом потоке высказываний или в цели ассоциаций, как это зачастую происходит в модной литературе современного авангарда и постмодерна.

Да, в реалиях книги первой и книги второй, представляющих собой преимущественно художественный дискурс, повествование с выражением неканонических сюжетных линий, фабула, кажется, сюжетом уничтожена или явно с ним разведена. Дело в том, однако, что сюжет в «Обители» не линейен, повествование не монологично. Автор организует диалог с читателем, заставляя нас путешествовать во времени и пространстве, чтобы уловить суть того, что «было на самом деле» (фабулу!), а главное – чтобы мы поняли исторические коллизии и суть авторских интенций (сюжет) в изображаемом. Вот, к примеру, Артем Горяинов только к концу первой книги обозначен как грешник – отцеубийца, но, пройдя все круги ада и чистилище, он, опять-таки со страшным замедлением, только в эпилоге книги (уже зарезанный блатными в лесу, о чем сообщено в «Некоторых примечаниях») воскрешен автором в кольцевой композиции: повтор сцены сбора ягод («соловецкого винограда») в заповедном лесу. Седьмое июля, жив отец Зиновий («Секирка его так и не загубила»), идет со свитой чекистов и гостей новый (старый) начальник лагеря Ногтев, с ними бежит беспризорник, «розовый, умытый, наодеколоненный» (не чета тому, погибшему малолетке, который жил под нарами в бараке). «Все были веселы и, посмеивались, смотрели на ягодников, как на лесных жителей, вышедших к людям» [38, с. 745]. И мы, понимая, что происходит «на самом деле» (помня самую суть и понимая жуткий опыт жизни и советской, и соловецкой), что смена начальства и внешние признаки «преобразований» никак не изменяя самой сути «обустроенной России» и социализма в ней «с человеческим лицом»

(говоря шаблонами политиков конца XX века) вместе с тем проникаемся катарсической сутью последней фразы романа, **сентенцией** (Прилепин, безусловно, интермедиален, припомнив один из «Колымских рассказов» Варлама Шаламова). Вот какую «сентенцию», поэтически выразительную формулу он выдает: «Человек темен и страшен, но мир человечен и тепел [38, с. 746]. Это приобщение «чувствительности» героя к «чувствительности» автора и воссоединение с нашей, читательской.

Захар Прилепин, однако, не оставляет читателя в благостно-романтическом настроении. Он покушается (и не без основания) на кажимость документально подтвержденной, казалось бы, идиллии и меняет ход канонического сюжета на неканоническую коллизию, несколько десятков страниц до «Эпилога»: «Я смотрю представленную мне архивную хронику соловецкой жизни. «Я смотрела, – говорит мне Эльвира Федоровна. - *Не понятно, какие чувства я должна испытать, глядя на это*» [38, с.701].

А «это» для меня, прожившего реалии ада «соловецкой» жизни вместе с прадедом, «кровное», интимное, родовое (дед Эльвиры Степановны ничего никому не рассказывал). А «съемка – это съемка. В жизни все иначе». И я вижу: «Две перекрещенные белые линии на черном экране, и сразу куда – то пошел строй бодрых, едва не вприпрыжку передвигающихся лагерников. Каменные внутренности Соловецкого монастыря, настроено выструганные лица красноармейцев, у всех, как на подбор, сумасшедшие глаза, все смотрят в камеру. *Ногтев – мощные челюсти, говорит, как жует старое, жилистое мясо.* Несколько раз пытается улыбнуться, но улыбка ему не дается. *О, Федор Эйхманис. Выправка, тонок. Очень спокойный, камеру не видит – хотя там такой стрелок стоит, наверное*» [38, с.701].

Кстати, Прилепин явно «припоминает» кадры хроники Беломорканала при посещении А.М. Горьким с другими писателями колонии заключенных. Великий пролетарий писатель «купился» на обман и похвалил лагерные порядки.

Герой Прилепина далеко не праведник, но грешник, «черт бешеный», жил мощно, работал «до смерти» («трещал крестьянский пуп»!). Горько–иронично правнук Захара Прилепина констатирует, что лагерь закалил прадеда: «лубяная соловецкая закалка тащила его здоровье через весь век» [38, с.11].

Да, это «теплопожатие» Н.А. Некрасова очень значимо для писателя XXI века, ибо Некрасов открыл возможности поэтики будущего по созданию русского реального, не романтически идеализированного или политически ангажированного национального характера. Писатель декларирует: «... я вслушивался (с детства поглощая рассказы старших о прадеде) в свой шепот: в не знакомых слова вдруг образовались сквозняки из прошлого, где прадед был совсем другой: *юный, дурной бешеный*. <...> «посадили (его)за то, что он зверски избил уполномоченного <...> потом чудом не посадили за то, что он собственноручно перебил домашнюю скотину, которую собрались обобществлять<...>. (На своем девяностолетии) прадед сидел, на первый не умный взгляд преисполненный значения, а на самом деле веселый и чуть лукавый: как я вас обманул – дожил до девяноста и заставил всех собраться» [38, с. 7, 8, 11].

Безусловно, Прилепин созидает текст, противостоящий и «покаянному юродству» либералов, и прямым разоблачением политиков при смыслообразовании народных характеров. Сидельцы Соловков преподнесены Прилепиным в их сущностном выражении: в своем большинстве они не превращены в жертвенную скотину. Достаточно сказать о сценах русского бунта в художественном дискурсе «Обитатели», куда художник Прилепин идет в след за Пушкиным, созидая не только правду, «но что – то гораздо выше нее» (вспомним опять таки оценку Н.В. Гоголем романа «Капитанская дочка»).

II.4. Мир книги Прилепина «Обитель» (традиции, новаторство и поэтика «литературных припоминаний»)

В аспекте современного жанрообразования уточним содержательность такого важного понятия, как **«мир литературного произведения»**. Это понятие наиболее последовательно обосновал (основываясь на концепции жанра *А. Веселовского*, развивая идеи *М. Бахтина*) и ввел в современный литературоведческий и культурологический оборот академик *Д.С. Лихачев* (кроме его фундаментальных трудов, см. его статью 1968 года в журнале «Вопросы литературы» - 1968, №8- «Внутренний мир художественного произведения»). Затем это понятие было подхвачено и развито *В.Е. Хализевым*, *Л.В. Чернец*, *В.И. Тюпой* и многими другими как «заглавный» термин анализа литературного произведения.

В случае Прилепина, писателя-новатора, созидającego оригинальную игровую структуру, сложную и многогранную, толкование термина «мир произведения», конечно же, требует безусловного уточнения и комментариев как неотъемлемая часть содержательной формы художественного произведения. Находясь как бы между собственно содержанием (смыслом) и словесной тканью (текстом), «мир» выступает/истолковывается и в ином, более широком значении. Это, как формулирует *Л.В. Чернец*, «синоним творчества писателя, своеобразия того или иного жанра: мир Пушкина, Лермонтова, рыцарского романа, научной фантастики и т.д.» [50, с. 32].

Роман Захара Прилепина «Обитель» – это мощный метафизический текст о степени личной свободы и о степени физических возможностей человека [8, с. 746] (так обозначается идейный смысл романа Прилепина рекламной аннотации на обложке книги).

Разумеется, текст романа «Обитель» попадает под определение *«художественно освоенной и преображенной реальности»* (*В.Е. Хализев*), а потому необходимо выявить в результате анализа важнейшие свойства мира романа «Обитель», то есть исследовать то, как возникает в тексте Прилепина нетождественность мира произведения и первичной реальности. Необходимо выявить такие участки вымысла в создании художественного мира, выявить

такие приемы использования использованием писателем Захаром Прилепиным синтеза жизнеподобия и условных форм изображения, чтобы понять особые, собственно художественные законы и законы прагматики, которые царят в многоплановом мире романа «Обитель».

Этот мир организован в экспериментальном тексте «Обители» как экстремальный опыт подбора и систематизации событий. Причем в своем большинстве событий трагических, связанных с продолжающимся до конца 1920-х годов «крайним террором», геноцидом и революционным насилием, с заключением в концлагере. Данный экстремальный опыт «опрокинут» в XXI век, осознается и показан в контексте истории России в качестве действий родоначальников ГУЛАГа, вершителей трагического 1937-го, «холодного лета 1953-го» и других печально известных событий. Разумеется, в романе задействованы и жертвы эксперимента – лагерники. Прилепин организует такую систему персонажей, которая должна выразить его ориентацию на изображение национального бытия, национальной психологии в пору русской беды. Здесь оживают представители разных сословий, возрастов, характеров, темпераментов – рабочие, крестьяне, казаки, белогвардейские офицеры, интеллигенты, молодежь и старики.

Очень ярко и достоверно показаны рядовые исполнители лагерного насилия: охрана, чекисты, наконец, уголовники, которых цинично поставили следить за порядком.

Прилепин умеет выйти на метафизику, решая вопросы истины, свободы и возможностей человека. Он ведет исследование последствий философии позитивизма и прагматизма в социальной жизни России 1920-х годов, актуализирует полемику с радикальным социал-утопизмом, с современными радикалами, которые видят истину в ее насильственном доведении до общезначимости в качестве некоей программы действий, до принудительного убеждения, которое будто бы заменяет объективное знание в социальном опыте.

Вот почему в системе событий романа «Обитель» мы наблюдаем нередкие нарочитые прагматические сбои. Они связаны с чрезвычайно

специфическим характером взаимоотношений в коммуникациях «автор-герой-читатель». Это «опыт *понимания* или самосознания, но не в мистическом смысле, а именно в прагматическом: я (автор, а затем герой и читатель) каким – то образом понял, что попался в прагматическую ловушку <...> подумал тогда нечто вроде: «Ах, вот оно что!...» [41, с. 377].

К примеру, в Предисловии «От автора» Прилепин как автор-демиург несколько раз прерывает пафосные воспоминания о прадеде и о жизни своих близких, сограждан замечаниями от первого лица: «*Я все никак не могу представить, как и когда прадед поведал это все отцу <...> но вот рассказал все-таки*». «*Позже, сводя в одну картину все рассказы <...> сверяя с документами <...> заметил, что у прадеда ряд событий слился воедино <...> в то время, как они были растянуты на год, а то и на три. С другой стороны, что есть истина, как не то, что помнится. Истина – то, что помнится*». «Прадед умер, когда я был на Кавказе, свободный, веселый, свободный, камуфлированный» [38, с. 12].

Таким образом, Прилепин программирует в мире своего романа творческие акты читателя. Действительно, прочитав весь роман, возвращаясь, например, к Предисловию или перечитывая «Дневник Галины Кучеренко», возвращаясь к Послесловию, Комментариям, к художественным страницам первой и второй книг. То есть стараешься четче уловить фабулу и сюжетную игру временем и пространством – для соучастия в авторском нарративе, для открытия ассоциативных смыслов, заложенных в структуре романа – для понимания исторических сдвигов, динамики, сути процессов развития (или деградации!).

Вот, к примеру, подтекстовый смысл самоиронии по поводу «моего» пребывания на Кавказе: эпитет «камуфлированный» мгновенно перекрывает определения «свободный, веселый». Дело в том, что возникает эффект «ошибки», то есть ассоциации «мужского» пребывания на курорте (развлечения, прекрасная природа, ожидание курортных романов и т.п.) сталкиваются с наличием военной униформы. Прагматическая ловушка

работает безотказно: я участвовал в чеченских войнах, я видел кровь, страдания, смерти, участвовал в реальных военных конфликтах, которые были следствием глупой, подлой и безответственной политики, а также происходили в обстановке по-разному проявляющих себя национальных менталитетов в условиях тоталитаризма и революционной перестройки в конце XX века – начале века XXI.

Пока я был на Кавказе – молодой, глупый, необремененный многими реальными болезнями вопросами, а потому «свободный и веселый», мои родные, близкие, («старшие»), хранившие память об адском труде на «великих стройках», о муках «перековывающихся», о Великой Отечественной войне, о цене коллективизации и индустриализации, – хороним скончавшегося патриарха нашего рода. На этом фоне возникают раздумья о самом значимом: «Что есть Истина?». Великий библейский смысл вопроса вопросов упрятан писателем Прилепиным в середину фразы, в придаточное предложение, но от этого, в конечном счете, значимость вышесказанного не только не теряет смысла, но и парадоксально приобретает особую значимость как часть познаваемого в ходе высказывания. Недаром пассаж о прадеде завершается некоей поведенческой шуткой «богатыря святорусского», девяностолетний юбилей которого по его инициативе отмечали аж три раза.

Обращение к традициям русской и мировой классики в трансформации серьезнейших вопросов истории, быта и бытия – это характерная черта Прилепина-романиста. Современный писатель берет у классиков уроки проникновения в суть явлений, продолжая, к примеру, традицию русской классики быть в русле поисков мировой литературы, европейской в первую очередь.

Реактуализация старых тем, болезненных вопросов цивилизации и культуры, а соответственно, путей их воплощения в искусстве – вот тот контекст, в котором работает Захар Прилепин.

Показательно, что творческие поиски Прилепина (и жанропорождение в первую очередь), поиски коммуникативно-рецептивных моделей, которые

обладали бы высоким статусом художественности с прагматическим воздействием на читателя, – эти поиски шли параллельно с теоретическими изысканиями философов, историков и литературоведов. Назовем одну из наиболее типичных для Нового времени работ, где на первом плане актуализация аспекта рецептивной эстетики вкупе с жанровым. Это докторская диссертация И.А. Матвеевко, защищенная в том же 2014 году, когда был опубликован роман «Обитель», – «Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830-1900-х гг.» (Томск, 2014).

Диссертант, в частности заявляет: «Предлагаемое исследование представляется значимым не только с точки зрения эстетики, поэтики и типологии данной жанровой модификации (речь идет об английском криминальном романе – О.А.), являющейся «сложной системой средств и способов *понимающего* о овладения и завершения действительности» (М. Бахтин), но и в связи с восстановлением жанровых систем английской и русской литературы <...> золотого века и английского, и русского романа» [30, с. 1].

И. Матвеевко дает убедительные доказательства взаимодействия русской и английской литератур как на примере коммуникаций Ч. Диккенс – Л. Толстой – Ф.М. Достоевский, так и разбирая тексты менее значительных авторов. При этом диссертант опирается прежде всего на жанрологическую концепцию М. Бахтина, который курсивом выделил суть жанропорождения как свойства «понимающего» сознания научиться способу «овладения и завершения действительности» в мире произведения.

«Понимающее овладение действительностью» и ее художественное завершение черт схождения к традиции в романе Захара Прилепина не ограничивается запечатлением тенденций и схождений в русле русской литературы. Писатель обращается к зарубежной классике XIX века (роман Стендаля «Пармская обитель») и к литературе Серебряного века, к литературе середины и конца века XX, а затем учитывает опыт его современников из века XXI.

Безусловно, к примеру, его обращение к Шукшину, во-первых, к его историческому роману «Я пришел дать вам волю» и киносценарию о Степане Разине, а во-вторых, к автобиографическому тексту литературной сказки «До третьих петухов» (о том, как Иван за справкой ходил, чтобы подтвердить, что он умный). Иван ходил к Мудрецу в монастырь, которым обманом завладели черти (явная параллель с реальной историей Соловецкого монастыря, ставшего площадкой для разгула бесовщины в XX веке).

Восстанавливая жанровую матрицу своего романа и создавая новое, Прилепин осуществляет «сшивку» канона и современных моделей. Это участие в коллизии его романа социальной фантастики, в частности, безусловны рифмы с романом Стругацких «Отягощенные Злом, или Сорок лет спустя» (1989), где духовная проблематика самого высокого уровня сочетается с особым учительным пафосом и выходом на политическую прагматику, причем все это трансформируется через приемы социальной фантастики в инновациях философского романа Нового времени.

В материалах научно-просветительской конференции «Русская литература и православие» (Даугавпилс, 24 мая 2004 года) присутствует работа профессора Э.Б. Мекша «Как достичь Мира Мечты (роман братьев Стругацких «Отягощенные Злом или Сорок лет спустя»).

Коллизия романа братьев Стругацких завязывается вокруг тезисов «обыкновенного фашизма», лозунгов «обыкновенных» социализма и троцкизма – «с человеческим лицом»: «Раздави гадину», «Если враг не сдается, его уничтожают», «Человек человеку друг, товарищ и брат», «Человек по натуре добр...», но «Дурную траву с поля вон...» и т.п.

Профессор Мекш называет «типичной для истории человечества» фабулу данного социально-фантастического романа: «В 2033 г. в окрестностях города Тошлинска расположилась Флора – «массовая неформальная молодежная организация, никаких преступных целей не преследующая», как ее характеризует начальник городской милиции Кроманов. Он же подтверждает, что «существование Флоры никакими законами не запрещается». На самом же

деле существование «флоры» отнюдь не безобидно: «увлечение флюверов (а это продолжатели традиций битников, хиппи и панков – О.А.) наркотиками и проповедь полной нравственной свободы приводит их к элементарной распущенности» [25, с. 78-79]. Читатель вслед за автором актуализирует безусловную ассоциацию с «Бесами» великого Достоевского: «Бога нет, а значит: всё дозволено». Э. Мекш констатирует: «Практика вседозволенности флюверов закономерно приводит к преступности» [25, с. 78-79]. Далее Стругацкие выстраивают сюжет как организацию перевоспитания флюверов в новых людей, которые якобы осуществляют Мир Мечты под руководством «идеального педагога Георгия Анатольевича Носова с его учениками».

Теоретические версии «обустройства Флоры» поверяются реальной жизнью и теоретическим опытом человечества, о котором герой прочитывает в страшной рукописи, найденной при сносе гостиницы – общежития Степной обсерватории. Рукопись была озаглавлена «ОЗ» (ученик Носова прочитывает ее заглавие двояко: как телефон скорой помощи (ноль-три) и как «Отягощенные Злом»).

Флора гибнет. «Носов остается учителем до конца: когда он осознает, что все его аргументы исчерпаны, он принимает решение повторить подвиг Януша Корчака и едет во флору. Данная ситуация имеет и другое прочтение, аналогичное библейской притче о будущем сыне, только с метатезисным завершением: не сын возвращается к отцу, а наоборот» [25, с. 86].

Речь идет о политиках, о социальных утопистах, мечтающих о власти, о тех, кто загоняет людей в царство утопии любыми способами. В романе Прилепина – это прежде всего реальный начальник концлагеря Эйхманис, его шефы и сподвижники; это троцкисты, радикалы-большевики, люди без стержня, потерявшие душу.

Показательно, что Стругацкие в перипетиях своего романа «Отягощенные Злом» (ОЗ! – скорая социальная помощь!) используют разоблачительную концепцию Варлама Шаламова, выстраданную, выверенную им по собственному трагическому опыту узника концлагеря и ГУЛАГа:

«...художественная литература всегда изображала мир преступников сочувственно, подчас с подобострастием. Художественная литература окружила мир воров романтическим ореолом, соблазнившись дешевой мишурой. Художники не сумели разглядеть подлинно отвратительного лица этого мира. Это – педагогический грех, ошибка, за которую так дорого платит наша юность» [49, с. 5].

Э.Б. Мекш показывает весьма доказательно реализацию данного тезиса Шаламова в романе Стругацких. А мы скажем, что Захар Прилепин в «Обители» выводит последствия данного «педагогического греха» на одно из первых мест среди «отягощенных злом».

Э. Мекш абсолютно прав в утверждении, что «...роман Стругацких – это не справочник по аномальным общественным явлениям», но анализ сути и причин того, что мир болен, и что для исцеления мира нужны не «костоправы», а «терапевты». XX век жил иллюзией, защищенной в свете тезиса Достоевского: *«красота спасет мир*. Роман «Отягощенные Злом ...» выдвигает другую идею: *не красота, а доброта и милосердие может оздоровить человечество»* [25, с. 86] . Вслед за ученым скажем, что спустя 25 лет после «Отягощенных Злом...» Прилепин усилил разоблачительный пафос социальной сатиры в борьбе с «дьявольски опасными и непростыми штуками», в показе истинной сути завлекающе «красивых» игр по осуществлению утопий, политических программ «единственно справедливого мира».

ГЛАВА III. ЖАНРОВАЯ ПОЛИФОНИЯ РОМАННОЙ СТРУКТУРЫ В КНИГЕ «ОБИТЕЛЬ»

III. 1. Теория вопроса

Одной из плодотворных попыток преодолеть сегодняшний кризис теории, который, как мы уже говорили, происходит сейчас в науке о литературе и в смежных гуманитарных дисциплинах, является монография И.П. Смирнова «Олитературенное время. Теория литературных жанров» (СПб., 2008). Заглавным здесь выступает решение вопроса **«Как изучать жанры?»**. Исследователь выдвигает в качестве постулата кажущийся простым, но на самом деле глубокий и точный (важный для нас) тезис: «Всякий литературный жанр, будучи матрицей для индивидуальной творческой активности, превращается хотя бы отчасти в исполнительское искусство, в *te'chne*» [42, с.

18-19]. Вот это «исполнительское искусство» автора, владение им технологией образной трансформации и техникой речевой организации текста для реализации потенций жанра интересует нас.

Здесь уместно добавить существенное наблюдение А. Жолковского, который в поисках новых путей анализа текстов совместно со Щегловым, пришел к выводу о том, что на путях выхода на «порождающую эстетику» обнаруживается «обилие неожиданных аналогий между семантикой и поэтикой», вследствие чего можно переносить «из одной в другую <...> новейшие находки» [22, с. 74].

Младший современник А. Жолковского Захар Прилепин, безусловно, освоил этот способ эстетического моделирования, перенося «находки» прагматики на поэтику, и наоборот.

Новаторский текст романа «Обитель» во многом построен на принципах прозы XX века и прозы новейшей, где наблюдается переход от логического позитивизма к зрелой аналитической философии. Кроме того, как утверждает автор «Словаря культуры XX века» В.П. Руднев, если поэзию применимо к аспекту философии вымысла «можно назвать искусством слова, то проза скорее – это искусство предложения <...>, [так что] художественная проза ближе [чем поэзия] философии, потому что у них один инструмент, одно орудие – предложение» [41, с. 237]. В.П. Руднев оговаривается при этом, что он имеет ввиду только «новаторскую прозу *модернизма*. Именно здесь идет *обновление* художественного языка прозы».

Скажем, что «старомодный модерн» Прилепина и его синтетический метод «сшибки» модерна с реализмом нового типа обеспечивает потенциал речи в «искусстве предложения», а жизнь Слова (поэтического символа) рождается через «припоминания», реминисценции, аллюзии, через ритмизованную прозу и другие приемы так, чтобы возникла философско-художественная цельность. Тем более важно, что обоснование художественного языка прозы в романе «Обитель» происходит через *замену семантики прагматикой*. То есть работа над формой автора «Обители» – это не столько

формальный эксперимент над словом, сколько чрезвычайно активное программирование творческого акта читателя, вовлечение его в диалоги, моделирование читательской позиции и создание позиции рассказчика, который учитывал бы позицию читателя. Созидая художественный мир особого типа романа, где «внутри самого повествования предпринято сопоставление самого повествования с жизнью» [6, с. 105]. Устанавливается некое подобие, но не тождество между собой и жизнью, как предвосхищалось в поэтике великого романа Сервантеса «Дон Кихот» [6, с. 95, 105].

Прорыв в поэтике Нового времени осуществляется Прилепиным в маргинальной жанровой форме. Его роман неканоничен, не привязан жестко к какому-либо жанру, даже пародирует многие жанры. Тем не менее в жанре маргинального романа Захар Прилепин осуществил ощутимый переход к зрелой аналитической философии. В смысловом пространстве здесь, к примеру, работает система бинарных оппозиций (противостояние канону, но одновременно – хаосу и ложной свободе ассоциаций; противоположение прозы стихам и т.п.), а также ритмико-речевая организация повествования, благодаря чему функционирует художественное самоопределение текста, становящегося художественной ценностью Прилепин сочетает в маргинальном романе свободу ассоциаций в духе модерна и постмодерна, но одновременно стремится обеспечить гармонию, прибегая к кажимости абсолютно традиционной кольцевой композиции реалистического романа: художественный текст («Книга первая») начинается с эпизода сбора ягод в заповедном лесу и заканчивается осенним днем встречей сборщиков ягод с новым начлагеря и его свитой. Правда, это происходит именно в модернистском тексте, ибо герой как ни в чем не бывало воскрешен в эпилоге, хотя в конце «Книги второй» сообщается о его смерти.

Мы уже говорили, что весь ход повествования в эпилоге ведет к особому приобщению читателя к авторской чувствительности в заключительной сентенции романа: *«Человек тёмн и страшен, но мир человечен и тёпл»*.

Понимание внутренней меры, организующей целостность произведения, не может обойтись сегодня без обращения к М.М. Бахтину. В частности, замечательно открытие им центрального принципа анализа культурных феноменов: при «благоговении к творческой глубине жизни», акцентировать «особую трудность изучения глубинных чувств человека: они боятся мысли и слова» [5, с. 374].

По Бахтину, «здесь важен тон, отрешенный от звуковых и семантических элементов слова (и других знаков)», здесь важно, что произведение как бы «окутано музыкой интонационно – ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается», причем «контекст этот меняется по этапам восприятия, что создает новое звучание произведения» [5, с. 426, 429].

Профессор Российского педуниверситета А.И. Герцена О.В. Евдокимова актуализировала сегодня бахтинскую теорию, введя в научный оборот незаслуженно забытые «Рабочие записи 1960-х-70-х годов» М. Бахтина, где как раз конкретизированы Бахтиным аспекты содержательности художественных форм – «тона форм», которые, как верно заметила О.В. Евдокимова, демонстрируя сегодня сугубо специфический ракурс бытования артефактов, усложняют взгляд, «позволяют обратить его на «глубинные» мысли, чувства, состояния, творческие интенции – авторов и героев русской классики, а также изменчивость их восприятия, т.е. бытования в культуре» [19, с. 4].

Постараемся проанализировать прилепинское мастерство эстетического моделирования, применив теорию М. Бахтина, тем более что «музыка интонационно–ценностного контакта» в коммуникациях «автор-герой-читатель», если она обеспечена автором-творцом, может дезавуировать ожидаемые, казалось бы, «нестыковки» в монтаже и разнородность частей коллажа в структуре романа. Так это и происходит в книге Прилепина.

Обратим внимание также на работу Прилепина по эстетизации маргиналий в маргинальном романе. Данный жанровый конгломерат ощутимо присутствует в книге Прилепина.

Напомним, что «маргиналии (от лат. *margo* – «край») – это примечания, пометки на полях, короткие содержательные предложения в конце текста. Получили известность «MarginaIies and register», сделанные к «Критикам» Канта Георгом С.А. Меллином; в кратком очерке он дает связное изложение всей системы Канта» [53, с. 256-257].

Прилепин делает Примечания, Предисловие, Приложения частью общей структуры романа, объединяя всё личностью автора, помещая в сюжетную матрицу, делая частью фабулы, стараясь объединить информацию единством субъектной организации текста.

И мы хотим показать, что маргиналии в романе «Обитель» выделены из повседневной и даже «чисто» научной коммуникации. Маргиналии здесь есть часть «языковой игры», которая входит в «большое повествование романа». Воспринимающее сознание и здесь активно вступает в сотворческий контакт с автором.

III.2 Автобиографический дискурс в романе «Обитель»: план выражения

Автобиография в качестве самостоятельного жанра литературы представляет собой «тип документально – художественного, преимущественно прозаического произведения». К автобиографии относят тексты, которые могут определяться авторами, как *воспоминания*, мемуары, *записки* о своей жизни, *исповеди*, *дневники*, записные книжки, разговоры, *анекдоты*. <...> Эстетическая и / или историко – графическая ценность автобиографии определяется соотношением художественного и документального начал, а также особенностями функционирования каждого произведения: время «выбирает» ценное в произведении» [40, с. 15-18].

«Обитель» содержит ряд вариаций «реального» авторского присутствия в структуре романа и, в частности, декларируемую автобиографичность. При этом традиционная «внезаходимость» (М.Бахтин) автора в реалистическом романе также присутствует в «чисто» художественных частях романа, в книгах Первой и Второй, и в «Эпilogе». Помним также об авторских масках в «Обителях».

«Внежизненная активность» (М. Бахтин) автора по отношению к героям <...> обусловлена тем, что внутри самой жизни нельзя увидеть ее итоги – ни фактические, ни смысловые. Создать границы жизни героя и смысла этой жизни и тем самым «завершить» мир произведения возможно лишь извне, в абсолютном сознании, где эти итоги уже наличествуют, так что возможно любовное содержание становящееся в жизни как уже совершившееся. Создатель художественного произведения иногда изображает самого себя и в этом именно качестве («Евгений Онегин») [46, с.18].

Процитирован отрывок из словарной статьи «Автор» Н.Д. Тамарченко в «Литературной энциклопедии терминов и понятий». Конкретизируя положения этой статьи в плане моделирования, мы можем сказать, что Прилепин весьма качественно созидает «внежизненную активность» автобиографа по отношению к героям. К примеру, в пространстве романа «я» среди младших представителей рода Прилепиных остаюсь теперь один, «без взрослых». Но все они живут в памяти. Они живы, если я жив «иначе куда же они все подевались?!»

Яркая самоирония звучит в Предисловии, в воспоминаниях о прадеде, которого понял я только после его смерти. «Я» понял и многое в своей жизни, в жизни рода и страны, «узнав», пережив жизнь прадеда и других «взрослых». Причем даже кажущиеся смысловыми нелепицами выражения типа «отец узнал от деда, которому бабушка рассказала...» На самом деле есть не что иное, как подтекстовая игра: «я» как ведущий повествование в романе, передаю прежде всего самую близкую мне кровную коммуникацию– «мой отец – я», затем речь идет о том, что следующая, идущая вглубь такая коммуникация будет «мой дед (отец) – мой отец (сын)», а в конечном счете – «мой прадед» (отец) - «мой дед

(сын)». Такая автобиографическая цепочка демонстративно отсутствует в биографии рода Эйхманса (Эйхманиса). Его дочь не знает, что «с этим делать», как относиться ко всему, что она знает об отце, (даже о матери), а дед «ничего не рассказывал». Узник Соловков, он был по уговору освобожден сразу же после того, как его дочь вышла замуж за Федора Ивановича Эйхманиса. Дед «недавно умер в возрасте 96 лет, но никогда и никому ничего не рассказывал про Соловки» (в отличие, кстати, от «моего» прадеда).

Повторим, что до опубликования «Обители» Захар Прилепин неоднократно заявлял в интервью, что трепетно относится к «заветному» тексту, ибо многое автобиографично, лично пережито, связано с народным мифотворчеством, с родными. Трагические страницы истории своей страны, своего рода Прилепин рассматривает в автобиографическом ракурсе, оригинально структурируя автобиографическую систему мотивов.

В этом плане напрашивается сопоставление романа «Обитель» с тематически и по времени близкими текстами – такими, как роман Артема Веселого «Россия, кровью умытая», как роман «Жизнь Арсеньева» и хроника И.А. Бунина «Окаянные дни», книга публицистики А.М. Горького «Несвоевременные мысли» т.д. Однако мир роман «Обитель», как мы постараемся показать, явно оформлен Прилепиным не без влияния такого писателя, как А.М. Ремизов (1877 - 1957). Авангардист и экспериментатор, он сыграл (и об этом с уверенностью говорят сегодня историки литературы) весьма важную роль в развитии искусства Серебрянного века, а его новаторская проза оказала явное влияние на становление ранней прозы таких «зубров», как Леонид Андреев, Константин Федин, Леонид Леонов и другие. В особенности важно для нас то, что «промежуточная» (обращенная одновременно и к новаторству, и к традициям) эстетическая природа ремизовского творчества, а также связанная с ней обособленность его поэтики – в плане субъектной организации неомифологического текста и автобиографичных авторских инициаций (данные специфические черты ремизовской прозы были отмечены критикой прошлого порубежья) – во многом повторяются у современного

писателя Прилепина. Тем более показательна здесь переключка эпох: «их признания ремизовского дарования с кризисным для символизма рубежом 1900–1910 х – годов, с возникновением неореализма» [24, с. 261], а «случай Захара Прилепина» пришелся на нынешнее порубежье, миллениум, эпоху слома общественных систем, политических *перверсий*, культурных революций, напору новых типов художества, в сшибке реализма и постмодернизма.

Показательно, что Захар Прилепин уделяет много внимания жизни и творчеству Леонида Леонова, предтечей которого Ремизов и выступил. Заметим, что в смыслообразовании «Обители» упоминается «Вор» Л. Леонова, здесь цитируются стихи К. Бальмонта, С. Надсона, В. Брюсова, А. Блока, есть аллюзии из «Колымских рассказов» В. Шаламова, из «Одного дня Ивана Денисовича» А. Солженицына, однако имя Ремизова не упомянуто. На наш взгляд, его тексты зашифрованы и своеобразно живут в тексте романа «Обитель».

Во всяком случае мир романа «Обитель» во многом рифмуется с миром уникальной книги А. Ремизова «Взвихренная Русь» (1927). Книга печаталась в русской периодике 1917-1921 гг., но целиком была опубликована в 1927 году, в Париже (Ремизов эмигрировал в Берлин в 1921-1923 гг., а затем жил в Париже до самой смерти).

«Будучи пореволюционной хроникой не только жизни, но и творчества писателя, [книга] вобрала в себя и отдельные издания, связанные с темами современной России (в этот своеобразный компедиум вошли целиком или частично книги « О судьбе огненной» 1918; «Огненная Россия» и « Шум города», обе – 1921, «Ахру», 1922) [24, с. 277].

Современный исследователь творчества Алексея Ремизова Н.В. Козьменко так формулирует суть моделирования идейной структуры книги «Взвихренная Русь»: «Основой этого внутренне цельного, но структурно прихотливого повествования является монтаж □ один из кардинальных принципов авангарда, широко и осознанно внедряемый самые разные виды искусств (от литературы до кинематографа) именно в 1920-е годы» [24, с. 277].

Кроме того, герой – повествователь в новаторском тексте Ремизова в особой роли: он «...не может быть отождествлен ни с привычным «я» мемуариста, ни с отрешенным летописцем – хроникером. Автобиографический герой «Взвихренной Руси» близок к оскорбленным и униженным персонажам его повестей о маленьком человеке, он полностью погружен в тягостный быт революционной эпохи, в борьбу с голодом и холодом, поглощен устройством элементарных удобств жизни» [24, с. 278]. При этом повествование держится на двух осях: эта хроника «реальной» жизни, на которую «накладывается культурно – историческая память». Коллаж «из весьма однородного материала дневниковых записей, снов, лирических «снов», некрологов, записей разговоров в уличной толпе и заполненном вагоне, документов разного рода (от указов властей до надписей на тюремных стенах) и много другого <...> что создается Ремизовым посредством новаторской повествовательной структуры» [24, с. 278]. Главную роль здесь играют сны героя – «автобиографа» - повествователя как «выход из сутолоки «дневного пространства», в пространство, нередко отождествленное с «царством творческой свободы».

В маргинальном романе Захара Прилепина многое в конструировании жанра так и происходит. Коллаж из дневниковых записей (к примеру, это «Дневник Галины Кучеренко»), снов Артема Горяинова или Галины Кучеренко, лирических комментариев автора в роли повествователя, текстов Прилепина – публициста и «реального» автобиографа, кроме того, текста автора – модерниста, создателя «автоматического письма», – этот коллаж реализует замысел через новаторскую повествовательную структуру по типу ремизовской, когда Ремизов по его словам, имитировал в речевой организации романа «стихийный, неорганизованный поток эмоций, как бы несущийся по собственной воле, движимый внутренней энергией, без учета художественно – композиционной логики и привычных законов восприятия» [24, с. 279].

«Старомодный модерн» Захара Прилепина в аспекте жанрового моделирования во многом сходен с ремизовскими опытами соотнесения модернизма зачастую в специфическом «декадентском» облики, при том, что,

в конечном счете, повествовательный строй выводит автора – неомифолога на уравнивание бытийственного и жизненно – реального планов повествования.

«Автобиограф» трансформирован у Прилепина через создание авторских масок. Две из них – Артем Горяинов и Галина Кучеренко – главные. Они выполнены через бинарные оппозиции «чекистка - лагерник», «женщина - мужчина», «жертва - палач». Они воссоединяются в истории любви, ставшей мифом, – в аду соловецкого быта, чтобы, в конечном счете, расстаться абсолютно чуждыми друг другу. Показательно, что «маски» не могут выступать как носители «окончательных» точек зрения и в плане социальном, и в аспекте нравственном, ибо Артем Горяинов попал в лагерь за уголовное преступление, к тому же не столько бытовое, сколько библейски знаковое, а Галина Кучеренко уравнилась в «преступлениях и наказаниях» со своими жертвами, попав под суд и в лагерь.

Прилепин, таким образом, выступает в романе не как поверхностно - пафосный публицист, но как автор – социолог, автор – философ, сочетающий «метафизику» и социально – этический план повествования. Эволюция автобиографа - историка обозначена автором – демиургом несколько иронично, как то, что, еще не отягощенной трагическим знанием истории Соловков, Евгений Прилепин («свободный, веселый, камуфлированный»), испытав трагический опыт военных и политических конфликтов, а затем изучая, познавая историю рода, семейную сагу, с выходом на трагическую историю страны, обуздал таки народный миф и все же «рассказал» свою правду о человеке, преодолевающем жестокость и подлость времени. И сделал это в качестве писателя, назвавшегося именем главы рода Захара Прилепина.

Прилепин продолжает на современном уровне историю Сопротивления русской литературы, которая разрешала вопросы не столько в социально - политическом аспекте, сколько в метафизике нравственности.

Вот, к примеру, «автобиографизм» Прилепина в «Обители», когда им дерзко нарушены каноны «традиционного реализма»: автор – демиург

заставляет прадеда и правнука встретиться в экстриме лагерного быта: «... трудник <...> принес ворох стиранных штанов и рубаш, и пиджаки, и старую душегрейку, и хоть в дырах, но все – таки *тулупчик* (Курсив мой. В игровом тексте это может быть приветом из «Капитанской дочки»! – О.А.) <...> **Захар** вроде задумался: не побрезговать ли, с кого снято – не с покойных ли. – А с кого же, Захар, – чуть хлопнул его **Артем** по плечу, – с них самых. Это же лазарет – здесь кого могут вылечить – лечат, а кого не могут – хоронят. Артему было все равно: его с самого утра знобило, а тут сухое все, бабьими руками замыленное, выполосканное, отжатое» [38, с. 384].

Прилепин «припоминает» Варлама Шаламова, когда явно рифмует «Серпантинную» (где казнили узников ГУЛАГа и после того, что там было, нельзя говорить в прежнем духе о высоких материях) с Секиркой (гора на Соловках), куда отправляли на расстрел лагерников. Кстати, в книге, которую Шаламов, оказавшись на воле, принес Б.Л. Пастернаку, были, в частности, его потрясающие стихи о правде про ГУЛАГ. «Молчи!» - жуткая аллюзия из Тютчева проходит рефреном, завершая текст констатацией того, что о правде происходящего можно рассказать «только Богу. И то не много».

И вот мы читаем в «Обители»: «<...> Чекисты <...> привели на этот раз актера, тот был отчаянно напуган и все озирался, не появится ли кто из знакомого начальства, которое в прошлый раз так аплодировало ему. Захар и Артем (подчеркнуто мной О.А.) стояли рядом и друг на друга не смотрели, но подумали одно и то же одновременно: а не его ли придется закопать сегодня...» [38, с. 384].

Самое существенное в автобиографическом дискурсе Прилепина – это, разумеется, культурная составляющая, это его концепция истории и философии русской литературы, в частности, критика Серебряного века, когда сочувствие простому человеку и защита народных идеалов и интересов уходили на задний план, подменяясь рефлексией интимного характера, поисками идеала вечной женственности, неведомых красот и т.п. При этом Прилепин концептуализирует автобиографический дискурс личными рецепциями русской и мировой

классики, а также авторской актуализацией библейских пластов и образов. Прилепин интимизирует их, прибегая к сложнейшей игре ассоциативного плана. Писатель заставляет себя «прожить» преступление, совершаемое героем, – во имя некой целостности и ценности смыслообразования – страшный поступок, связанный с библейским грехом (вспомним героев Ф.М. Достоевского задумаемся, как именно великий писатель изобразил психологию героя – идеолога и почему его герой выглядит столь убедительным). Вот, к примеру, сквозной образ обнаженного и одинокого, слабого человека в холодном и страшном мире, мире жестокостей, подлости и нравственного вырождения, гибели души: Артем Горяинов убил отца, застав его голым с любовницей – это несколько измененная сцена узревших наготу отца своего сыновей Ноя, когда Сим и Иафет вышли, а Хам стал смеяться и рассказывать о грехе отца своего. Автор, как Создатель, наказывает Артема: как ни крутился, он был зарезан уголовниками в лесу. Был гол, ибо хотел искупаться и разделся. Вспомним, что и несчастный мальчик-беспризорник, погибший в лагере, ходил в рванье, почти голым, прикрывая причинное место консервной банкой (один из самых жутких образов Прилепина).

А вот запись Галины Кучеренко об издевательствах Эйхманиса, развратника и циника: «Ф. разрешил лагерникам следующее: если человек берет два билета в кинематограф, то второй билет можно передать в женбарак. И на сеансе сидеть рядом со своей подругой. Они сидят в тулупах или шубах (холодно) и руками елозят друг у друга под полами. Мне ни кто не пришлет билета. Я на свободе» [39, с. 706].

Ее же глазами увидено, при ее участии происходит святотатство. Вот реальная сцена вскрытия мощей святого Зосимы. Вспомним старца из «Братьев Карамазовых». «Вскрыли мощи святого Зосимы. <...> оказалось, что кость и труха. Я так и думала <...> Коган спрашивает: «Это главный святой?» и носком сапога отбросил череп к стене. Ф. тогда дело до этого не было совсем». [38, с. 706].

В дневнике также запись о моральном разложении чекистов: «Как быстро здесь бывшие бойцы и герои Красной армии превращаются в распутных свиней». Далее неожиданный и циничный вывод: «Чекисты и красноармейцы должны все время жить при смерти, возле не смой. Только тогда на их лицах начинает отражаться бледный свет и гордость за великое дело. А тут они впали в безобразия от бесстыдства и безнаказанности» [38, с. 708].

Кучеренко часто цитирует владычку Иоанна. Вот, к примеру так: «Россия нуждается в аскезе, а не в разврате, и вы это даете. Дай Бог, чтоб сами вы не впали в разврат, и то, что вас убивают ваши же братья по безбожию – тоже хорошо. Монастырь спасет тех, кто хотел спастись, – вы поместили в свой монастырь за колючку всех русских людей, дав всем аскезу и возможность стать иноками равными Пересвету и Ослябе».

«Льстишь, и вместе с тем грубишь. Мы хотим всех накормить, а прячем социально опасных».

Сразу обширная запись, начинающаяся описанием доводов (в прямой речи) Эйхманиса Владычке Иоанну: «запомнила: – Знаю, к чему клонишь! Клонишь к тому, что нам все вернется, все уже вернулась вам! <...> Вот какая всемилостивая и всеблагая! <...> Вы теперь что хотите, чтоб на Соловках <...> пальмы чтоб тут росли? (Был нетрезв и возбужден; все это было произнесено с ехидством). (Владычка Иоанн слушал, улыбался, тихо кивал головой, как будто слушал дорого ему ребенка, а тот повторял Символ веры)» [38, с. 725,726].

Замечательные приемы преподнесения Истины демонстрирует Прилепин, занимаясь изложением своей личной позиции таким необычным способом, при этом рядовой священнослужитель преподнесен баспафосно, но с его бесстрашием и готовности умереть за веру, с готовность служить Господу до последнего вздоха. Именно народное православие вкупе с высокой культурой обеспечит путь к Истине – вот авторское убеждение, ядро автобиографии свободного человека, писателя – творца.

Таким образом, мы увидели, что в жанре романа «Обитель» чрезвычайно интересно и плодотворно трансформируется автобиографический дискурс.

Захар Прилепин в маргинальном романе нового типа прибегает к сложной игровой стратегии текста: декларируя в маргиналиях (в предисловии, комментариях, примечаниях), автобиографичность, он оригинально выстраивает сочетание документальности с художественным началом.

Субъектная организация строится как синтез повествования (как правило, это автобиограф) с традиционным реалистическим письмом при «внезаходимости» (М. Бахтин) автора. При этом Прилепин прибегает к организации «внежизненной» активности автора, создавая авторские маски. Кроме того, он активно использует участие рецепций произведений литературы и искусства в смыслообразовании текста и в активизации читательского сотворчества».

III.3. «Литературные припоминания» как фактор поэтики и жанрообразования в романе «Обитель»

Новаторская по своей сути проза Прилепина, как мы постарались показать, обращена к традициям. В этом плане весьма интересно рассмотреть суть его *интерсубъективности*, то есть обеспечения в его прозе диалогического контакта, или межличностного общения. Оно в современном литературоведении понимается не как «механическое» сближение или «линейный» контакт, но рассматривается более глубоко, в качестве *интертекстуальности*, *интермедиальности*, то есть структурированного в тексте «места пересечения текстовых плоскостей» и «диалога различных видов письма» (Ю. Кристева).

Напомним, что термином *интертекстуальность* обозначается «общая совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входит не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, смысловые, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам»

По утверждению И.П. Смирнова, «интермедиальный подход не способен раскрыть жанровость литературного дискурса в ее фундаментальности, на самом деле абстрактном уровне. Тем не менее этот метод важен для понимания того, как эволюционируют жанры, как они получили историческое своеобразие».

Более продуктивен для проникновения в самую суть и глубину структуры произведения в его жанровой специфике подход, связанный с последованием поэтики «литературных припоминаний». Для литературы, идейно противостоящей прагматике постмодерна, продуктивнее применить это

развитое сегодня С.Г. Бочаровым понятие западного литературоведа А.Л. Бема (русского эмигранта первой волны): «Припоминание не цитирование и не простое воспоминание; припоминание – термин Платона <...> «это есть припоминание того, что видела душа, когда она сопутствовала Богу <...>. Припоминая красоту истинную, [человек] окрыляется, стремится взлетать», *за явлениям по – платоновски припоминая идею*» [7, с. 12].

Для прозы Захара Прилепина, с его «старомодным модерном» как раз характерны именно «припоминания» идеи краха восторженных иллюзий: революция, которая должна была принести свободу, реализовать мечты граждан о лучшей жизни, обернулась торжеством насилия, злобы и ненависти. В этом плане мы уже говорили о литературном припоминании романа Стендаля «Пармская обитель» (*La chartreuse de Parme*) 1839 года.

Это в общем неожиданное сближение текстов разных эпох (30 –е годы XIX века и 10 – е годы века XXI) может показаться надуманным и даже шокирующим. Между тем вспомним, что Лев Толстой «припоминал» Стендаля в аспекте баталистики, заявляя, что именно Стендаль научил его, как «писать войну». Прилепин актуализировал в романе Стендаля, на наш взгляд, прежде всего объективный показ человека в экстремальных ситуациях и абсолютно «неромантическое» поведение героев самых разных рангов и положений в обществе.

Через качественную трансформацию «литературных припоминаний» текста Стендаля современный писатель восстанавливает и «кровеносную систему», и генетическую память жанра. Не стоит забывать о спасательной иронии и некой пародийности в современной «романной» версии истории рода русских крестьян, сближаемых с аристократами позапрошлых веков. Тем не менее читатель начинает ощущать роман «Обитель» как «простой и ясный взгляд на Соловки», а вступая в сотворчество с автором, он видит здесь «плодотворную попытку увязать семейную историю <...> с метафорическим выраженной философией истории России» [31, с. 215].

«Литературные припоминания» Захара Прилепина в «Обители» связаны, разумеется, и с русской классикой. Так, история бунта в концлагере Соловки, безусловно, восходит к «Капитанской дочке» Пушкина, а в особенности – к «Запискам из Мертвого Дома» Ф.М. Достоевского и к его же «Запискам из подполья» (это «Дневник Галины Кучеренко»).

Мы уже говорили, что образ Прилепина Первого выполнен не без влияния Некрасова. Савелий – богатырь святорусский «припоминается» Захаром Прилепиным при написании истории жизни прадеда, реально «загремевшего» на каторгу после бунта против «обобществления» скота не сломленного потом в лагере.

Показательно, что и противостояние крестьянской общины с управляющим – «немцем Фогелем Христьяном Христианычем» «припоминается» современным автором в страшном конфликте заключенных с «эффективным менеджером» – латышским стрелком Федором Ивановичем Эйхманисом. Кроме того, Павлуша Веретенников, собиратель фольклора, пытающийся играть роль народного заступника, как-то напоминает «гимназиста из Москвы» Артема Горяинова.

Конкретизируя весьма частые в романе «Обитель» «литературные припоминания», обратим внимание на парадокс: Прилепин даже в примечаниях, в художественном тексте романа предупреждает об опасности для современного автора растворить личную инициацию в ассоциативных отвлечениях, подробностях, в излишнем цитировании и реминисценциях. Вот почему он декларирует свою позицию и оценку происходящего, тотально корректируя коммуникационные парадигмы «автор – герой - читатель». Недаром в конце романа, в «Некоторых примечаниях» – перед полуторастраничным текстом (художественным!) – читаем: «Теперь я думаю: если бы я смотрел на все случившееся изнутри другой головы, глазами Эйхманиса? Галины? Бурцева? Мизерницкого? Афанасьева? – это были бы другая история? Другая жизнь? Или все та же?»[38, с. 743].

Возвращаясь к образу Артема Горяинова, заметим, что Прилепин наверняка имел в виду связь фамилий «Горяинов» - «Горянчиков». Последний – это дворянин – арестант «Записок из Мертвого Дома». Ф.М. Достоевского. И Артем, и Горянчиков попали в тюрьму «за дело»: они совершили убийство: один убил (из ревности) жену другой убил отца, застав его голым в момент соития с любовницей. Причем свидетелями убийства были его мать и младший брат. Но если Достоевский выходами на философию и психологию обеспечивает глубину осознания героем греха, ибо это верующий человек, он раскаивается, то Артем Горяинов быстро схватывает как герой «Бесов» Достоевского, спасательный круг «революционной» круговой поруки: «Бога нет, и все дозволено». Он готов немедленно работать по производству трескучих лозунгов троцкизма-сталинизма, а также «всего, что понадобится впредь», говоря словами из «резинового штампа» товарища Полыхаева ильф-петровской сатирической дилогии. Более того, Артем Горяинов, на наш взгляд, показ Прилепиным с «припоминанием» романа австрийского писателя Роберта Музиля «Человек без свойств», где автор, по его словам, поставил задачей «показать людей, сплошь составленных из реминисценций, о которых они не подозревают» [47, с. 258]. Цитируя исследования западноевропейской литературы, В.Е. Хализев убедительно показывает в разговоре о реминисцентном пласте литературных произведений пагубность «гипертрофированной, самодовлеющей реминисцентности, сопряженной с замкнутостью литературы в мире собственно художественных феноменов, интересов, проблем» [47, с. 258]. Хализев приводит так же точку зрения М.М. Пришвина, предостерегающего современников от того, что он иронически называл «засмыленностью», то есть «всецелой, а потому односторонней и даже ущербной погруженностью человека <...> в мир чужих мыслей и слов, которые далеки от живой жизни» [47, с. 258].

Артем Горяинов неоднократно цитирует в романе поэтов Серебряного века и А. Блока в особенности, игнорируя, разумеется, то, что цитата (по убеждению Блока) «несет в себе одновременно и запас «ядов культуры» и

высокий пафос *Vita nuova*)). Хализев цитирует З.Г. Минц, которая в статье «Функция реминисценций в поэтике А. Блока» в «Ученых записках Тартусского университета» (Тарту 1975) убедительно показала блоковские предостережения по поводу «цитатности» и его недоверие к книжной культуре.

Захар Прилепин, моделируя эстетическую реальность в образе своего героя – маски, неоднократно констатирует, что Артем, недоучившийся гимназист из Москвы, рассуждает «про себя» о своем праве на превосходство перед теми, кто не читал нужные и умные книги, причем его поверхностные знания создают ложное ощущение превосходства над простыми лагерниками. Палачи, разумеется, не позволяют даже думать лагернику об их, скажем так, круге чтения. Другое дело, что в лагере хорошая библиотека, и есть даже современная поэзия. Однако чтение здесь, в аду не посильного труда, - это не позволительная роскошь.

Вместе с тем мы понимаем, что Прилепину важно показать, что советская власть цинично манипулирует «читателями», давая время от времени карт – бланш тем, кто образован. Правда, в нужный момент и в нужном месте можно все переиграть: *«У нас что, нет других преступников? - спросил Эйхманис. (проверяя готовность к проведению в СЛОН олимпиады – О.А.) <...> Воры есть? Есть. Грабители есть? <...> Мошенники есть? Очень много! Так почему же вы набрали одних террористов? <...> вы готовите нам какой-нибудь сюрприз к годовщине Октября?»* [38, с.224].

Как видим, начальник лагеря Ф.И. Эйхманис, проверяя готовность к спартакиаде, мгновенно все переиграл: воры, грабители, мошенники как потенциальный материал для «перековки» превосходят контрреволюционеров в праве на жизнь.

Циник и игрок, Эйхманис, любуясь собой в атмосфере всеобщего страха, когда «смеется в кабинете только он один, всем остальным это делать необязательно», нагнетает реальный ужас, даже выслушивая констатацию того, что «по статье «Терроризм» чаще всего попадают...студенты. (кстати, Борис Лукьянович решается проартикулировать ту истину, что рабочие и крестьяне

истощены, так как предельно заняты трудом, а уголовники, как правило, озабочены добываем средств на ведение асоциального образа жизни и также «не в форме» – О.А.). «Если студент идет в террористы – он, как правило...в неплохой физической форме. То есть многие из них готовят себя <...> Есть, я догадываюсь, среди коэров люди, которые могли бы нам...» [38, с.228].

« – Да, да, террористов из новых и каэров из бывших,- засмеялся Эйхманис; Артем, наконец решился на него мельком взглянуть и сразу встретился с ним взглядом: глаза начлагеря были серые, чуть надменные и чуть усталые. <...>... это будет славная компания,- закончил Эйхманис и тут же спросил у Артема, впервые переведя на него взгляд.- Вот вы за что сидите, Артем?» [38, с.225, 226].

И «начитанный» лагерник Артем Горяинов, как 200 лет назад герой Стендаля (начитавшийся романов и литературы об обожаемом Наполеоне и восторженно внимающий очередному цинику генералу или продажным юристу и политику), повел себя наивно и глупо. Ведь Борис Лукьянович «представил его как помощника, никак не назвал его <...>, да и глупо было бы знакомить начлагеря с рядовым заключенным <...> Артем почувствовал оглушительную гордость: его знают! Он замечен! <...> – «Я? <...> За убийство <...> – Бытовое? – быстро спросил Эйхманис. <...> «Кого убили?»– так же быстро и обыденно спросил Эйхманис. – Отца, – ответил Артем, почему-то лишившись голоса (подчеркнуто мной – О.А.) – «Вот видите! – обернулся Эйхманис к Борису Лукьяновичу.- есть и **нормальные** (выделено мной – О.А.)». Мы обнаруживаем, что в тексте происходит затем «сшибка» реминисценций и цитат, в результате чего библейский грех отцеубийство переводится в обыденный «бытовой», протокольный случай. И начлагеря, всемогущий и величественный Эйхманис, осеняет это своим ситуационным благорасположением к заключенному [38, с. 325, 326].

В контексте «криминального чтива» случай с «нормальным» лагерником – отцеубийцей Артемом Горяиновым (о котором Эйхманис, конечно же, узнал из его досье, из доносов осведомителей, охранников и тюремной администрации)

характеризует Эйхманиса как «нормального» профессионала. Но ведь это предельно циничный, даже по отношению к себе лично человек. И если читать подтексты в серьезном плане, то понимаешь, что психология Эйхманиса в общем проста «клинической» подлостью: получивший неограниченную власть, он заигрался в сверхчеловека. Предел его авантюризма и уверенность в собственной безнаказанности в общем неинтересна Прилепину- романисту как источник канонических сюжетов про Штирлица на службе ее величества Советской власти. Эйхманис, который ломает людей «профессионально», превращая их в толпу восторженных идиотов или послушных рабов (со «шведским синдромом», то есть боготворящих своего палача жертв), он заслуживает только разоблачений, а его образ должен моделироваться в сатирической плоскости, с документальным подтверждением «подвигов».

Нам представляется, что Захар Прилепин в запечатлении трагедии Соловков и русского бунта в концлагере руководимым Ф.И. Эйхмансом, как раз дефицит «добрых – твердых – веселых» людей имел ввиду, противопоставляя выжившего «богатыря святорусского» человеку без корней, ненавидящему людей, цинично – веселому эгоцентристу, «твердому» в своем сатанинстве.

Кстати, долагерная деятельность Эйхманиса – Эйхманса как боевика, международного террориста, авантюриста, дипломата и разведчика ни как не искупает его страшной вины палача и убийцы. Здесь скорее должна работать логика разоблачения всей системы «обыкновенного фашизма» М.И. Роммом с её выходом на разоблачение «обыкновенных» социализма/коммунизма.

Прилепин весьма убедителен в сочетании прагматики прямых разоблачений советской власти, которая ставило на руководящие посты абсолютно не готового к «добрым» делам человека, воспитывающего в себе циника и подлеца. Разумеется, созданию образа крупного советского функционера Прилепин «припоминает», к примеру, Юрия Олешу (роман «Зависть»), он использует открытия А.И. Солженицына, В.Т. Шаламова, Фазиля Искандера, В. Гроссмана и др. Но при этом Прилепин находит свою тему.

Полагаем, что многое идет в романе «Обитель» как результат изучения теории и практики троцкизма, биографии Л.Д. Троцкого и личностей его сподвижников.

Прилепин акцентирует: сегодня идеализация образа Троцкого – глупость и подлость, а в увлечении троцкизмом лежит «чувство безусловно стыдное» [38, с. 225].

Эта формулировка программируется Прилепиным – художником, а так же заложено автором в семантике приемов монтажа, коллажа и авторских комментариев.

В аспекте данного исследования скажем еще, что, разоблачения Прилепина усилены, кроме всего прочего, такой «дополнительностью» в сюжете: в «Дневнике Глины Кучеренко», чекистки, самолюбивая, истерзанная ревностью и любовью - ненавистью к Эйхманису женщина, стремясь понять, кого же она так любит, делает одной из первых запись в дневнике об Эйхманисе - читателе: «Ф. читал запоем, потом вообще престал. Сказал, что больше всего любит читать приказы и декреты. Кокетничает <...> Потом Ф. Сказал, что со временем будут читать только газеты или, на худой конец, дневники и воспоминания. Это самое честное он сказал». [38, с. 714, 714]. Циничный прагматик, Эйхманис не верит в бескорыстную любовь к истине в литературе, не верит в силу художественного слова, в отличие от простых, даже мало грамотных людей, которые «любить умеют», а потому – жалеть и прощать.

Скорее всего, запись Кучеренко вызвана у Прилепина припоминанием ленинской оценки «архискверного Достоевского», но, что еще вероятней, современным высказыванием современного политика и одного из функционеров современности – А.Б. Чубайса, который чуть ли не со скрежетом произнес филиппику Достоевскому за его разговоры про совесть, про нравственность и про муки душевные.

Вообще, в дневнике Галины Кучеренко трансформированы реальные факты: интерпретация документальных отчетов о работе, доносы воспоминания узников концлагеря, бывших охранников лагеря, ученых, работающих в музее,

лабораториях, лагерном театре, реальные стенограммы собраний, речей троцкистов.

III.4. Феномен исследования истории в романе Захара Прилепина «Обитель» (смыслообразование и поэтика жанра)

Новаторский текст романа «Обитель» как ценность предполагает обязательный его анализ в единстве содержания и формы. Исследование открытий Прилепина в области запечатления писателем эпохи 1920-х годов должно вестись в контексте истории и современности. Предполагается, что в этом случае предстанут открытия художника в плане философии, истории, культуры, русского национального характера и путей развития России.

В этом аспекте обратимся прежде всего к такой важной во всех этих смыслах фигуре, как **Федор Иванович Эйхманс** (в романе – **Эйхманис**).

Показательно, что некоторые критики, к примеру Е. Ермолин, предъявляют претензии к Прилепину за якобы неумение выстраивать сюжет романа: вместо запечатления такой мощной фигуры, как Эйхманс, а это действующий в новых условиях строительства социализма в России бывший террорист-«международник», активный троцкист, масон, идеолог ГУЛАГа, организовавший параллельно с концлагерем заповедник и музей на Соловках, лаборатории по звероводству и лесоводству (прототипы будущих «шарашек»), – вместо всего этого Прилепин зачем-то поставил в центр романа «бывшего гимназиста» Артема Горяинова. С точки зрения Ермолина это «абсолютно пустой и ненужный персонаж» [20, с. 171, 173].

На наш взгляд, Е.Ермолин ошибается в интерпретации плана содержания и эстетического моделирования в романе «Обитель». И в аспекте целостного потенциала прилепинского романа правы те, кто говорит об «особости» метода современного писателя (о его «клиническом реализме» или «старомодном модерне», к примеру), потому что Прилепин видел свою задачу в исследовании глубинной, «народной» истории, а не в конструировании нарратива про «агента 007» в русском варианте. Перипетии приключений Эйхманса, масона,

большевика-авантюриста, который организовал убийства, покушения, диверсии, перекрывали бы главное: ради чего и какую ценой совершаются революции, затем организуются войны и конфликты.

Фигура Артема Горяинова нужна Прилепину, во-первых, в качестве героя романа, где необходимый герой-любовник (и Горяинов выступает таковым как часть любовного треугольника), во-вторых, это одна из авторских масок, причем постепенно отмирающая в этой роли, как и в роли героя-любовника. В конечном счете Прилепин приводит данного персонажа к сущностному выражению «человека без свойств» (Р.Музиль), ибо лагерь выхолостил из него душу (кстати, в других обстоятельствах, казалось бы, готовую к покаянию и перерождению) и не дал возможности стать человеком нравственным. В какой-то степени Артем Горяинов – это клон Клима Самгина, то есть тип бездушного свидетеля истории, «выживальщика». Его нереализованные потенции полноценной жизни остались обрывком мифа, преданием о любви за решеткой, воспоминанием о мире мечты. По-настоящему его (и его реальных противников) пожалели простые русские люди: упокой, Господи, душу его. Захар Прилепин Первый в мифостроении великодушно объединил его, товарища по несчастью, с главным «мечтателем» Соловков, «родителем человечества» Федором Ивановичем Эйхманисом, мастером «перековки».

Недаром в контексте реальной истории (и в романном сюжетостроении) фигура Эйхманиса, как правило, предстает через восприятие лагерников. И кульминация его образа – в сцене бунта в Соловецком концлагере, когда герой «рассатанился», напоминает, как справедливо определяет Л.Т. Бодрова в статье «Литературные припоминания в романе Прилепина «Обитель» расправу Василиска Бородавкина над глуповцами.

Через всю первую книгу рефреном проходит восприятие начальника лагеря Артемом Горяиновым. Поначалу Эйхманис вызывает у него некое трепетное ожидание значительности, затем Артем ловит себя на «преступной» мысли, что тот начинает ему нравиться, а далее он безумно завидует успешному и энергичному функционеру, инерции страстного желания жить Артем вступает

в сексуальный контакт с любовницей Эйхманиса, постоянно ощущая при этом животный ужас ожидания расправы, ибо чувствует, что «около власти □ как рядом со смертью». Выслуживаясь перед Эйхманисом, Артем мастерски выдает актуально трескучие советские лозунги, которые Эйхманис цинично и покровительственно одобряет. Всерьез он Горяинова, как впрочем, и всех подчиненных, а не только лагерников («пыль»!), Эйхманис не принимает, быстро раскусывает его никчемность, правда, за готовность служить определяет ему соответствующую роль «шестерки».

Окончательное восприятие Эйхманиса Прилепин представляет самому читателю, причем, преподнося художественную версию образа Эйхманиса, писатель цитирует документальные сведения о нем, перемежая их язвительными замечаниями. Главные документы- это цитаты из дела по обвинению Эйхманиса «в участии в заговоре против НКВД». Прилепин сразу же предупреждает, что много сфабриковано, хотя есть и подлинные, «действительные» факты. Вот основные обвинения, как они цитируются с комментариями и замечания автора:

- «завербован Яковом Петерсом для работы на английскую разведку»;
- «срыв ликвидации басмаческих банд» («*черная большевистская неблагородность*» - язвительно комментирует автор – О.А.);
- «членство в диверсионно-террористической группировке «Единое трудовое братство» («типично масонское название»- для сведения читателей комментирует Прилепин – О.А.);
- «исполнял роль связного между Бокием и Троцким».

«К биографии Эйхманиса прибавляется еще один вензель, которым его подцепили за ребро и потащили на убой» [38, с. 737,740,741].

Прилепин цитирует документ, подписанный лично Сталиным, и санкции на арест Эйхманиса среди других 136 человек, активных функционеров социалистического строительства в СССР. Затем продолжает:

- «В 1936 году передал в Лондоне Троцкому секретные материалы, касающиеся оборонной мощи СССР, подробности работы НКВД за границей и коды развед- органов. (*Чушь, но читатели первых полос должны испытывать трепет и ярость.*)»;

- «В том же 1936 году принял участие в подготовке теракта по убийству председателя СНК Молотова (*если бы действительно принимал участие – убил бы*)».

«Представ перед военной комиссией Верховного суда СССР, Федор Иванович Эйхманис подтвердил все обвинения <...> был расстрелян 3 сентября 1938 года на Бутовском полигоне» [38, с. 740,741].

Мы видим, как оживают документы, атрибутированные и откомментированные автором, который рассматривает историю жизни и смерти Эйхманиса, саркастически перемежая повествование замечаниями типа «партия передвигает своего латышского стрелка дальше», «кстати, Эйхманису пригодились отдельные соловецкие наработки», «позже сестре Эйхманиса сообщили, что он умер от упадка сердечной деятельности 17 февраля 1943 года <...> В подземелье сидит сумасшедший секретарь и непрерывно рассылает письма родным и близким. Даты ставит наугад, веселится. Не спрашивай, по ком звякнул почтовый ящик» [38, с. 737-741].

Мы видим, что безэмоциональная риторика истории в документах перемежается с авторскими комментариями, полными сарказма. Сатирический разговорный стиль, наполненный точными, умными выпадами создает эффект диалога, призыва к сотворчеству, к открытию новых страниц истории.

В «Некоторых примечаниях» сообщены, также сведения о происхождении, учебе и первых «подвигах» латышского стрелка: «Этот неглупый, красивый человек <...> родился 25 апреля 1897 года *в семье крестьянина* (курсив мой – О.А.), село Вец-Юдун Грос Эзернской волости Курляндской губернии (если вслух всю эту географию прочитать – как сказка начинается) <...> учился <...>. Окончил Рижский технический университет и военное училище в Риге. В 1916 году призван на фронт, солдат <...> перевод в

команду разведчиков <...> весной 1917 года тяжело ранен, вступает в РСДРП. В 1918 мобилизован <...> назначен секретарем особого отдела ВЧК».

Следующие годы на фронтах гражданской войны «в летучем аппарате управления», то есть в поезде Троцкого, он один из «черных демонов», затем Туркестанский фронт, убийство генерала Дутова, организация убийств и покушений в Бухаре, работа в ЧК Среднего Востока вплоть до назначения в Управление СЛОН и далее начальником лагеря, в который *«были свезены все крупнейшие враги советской власти <...> делайте что считаете нужным, товарищи* (курсив мой – О.А.)» [38, с. 732-733].

Прилепин акцентирует, что по сути дела этот человек без роду, без племени («У Ф., конечно, нет никакой национальности», – имитируя запись в дневнике Галины Кучеренко. Так обозначает суть троцкиста, масона и террориста-международника Захар Прилепин), абсолютно уверенный в своем праве «большевика»- «не дать России вернуться в саму себя. Надо выбить колуном ее нутро и наполнить другими внутренностями» [38, с. 722], делает головокружительную карьеру, кстати, подтвержденную документально: «масштабы македонские». Прилепин-художник интертекстуально и интермедиально созидает тексты речей, высказываний Эйхманиса, «припоминая» реальные речи троцкистов, прессу, документы допросов и протоколы.

Конец Эйхманиса (Эйхманса) в возрасте сорока одного года предсказуем и чудовищен. Между фразами: «Сначала Эйхманиса уволили из НКВД» и «Некоторое время [он] тосковал в своей квартире на Петровке и дожидался, «когда все выяснится» <...> Беременная жена смотрит умоляющими глазами» расположено – в скобках – проклятье убитых Эйхманисом людей, от имени которых говорит автор: «Помнишь, латышский стрелок, как ставили «на комарика» в Соловецком лагере? Вот и долетел огромный ледяной комар, сел на затылок, загнал хоботок в темя» [38, с. 739, 740].

«Проницательный читатель», о котором мечтал еще Н.Г. Чернышевский, сегодня не может не увидеть в данных речевых играх аллюзию на описание

убийства Троцкого Меркадером, советским разведчиком. Ледоруб как орудие убийства, подробное описание всех тонкостей операции, фотографии поверженного Троцкого, кровь и т.д. и т.п. все эти подробности абсолютно перекрывают суть.

Прилепин уводит все эти «сериальные» подробности в подтексты, в маргиналии, в объект иронии. Ему важна именно суть происходящего и содержательные смыслы.

Здесь опять таки уместно вспомнить социально-фантастический роман, написанный как раз накануне трагического события – крушения СССР – братьями Стругацкими «Отягощенные Злом, или Сорок лет спустя» (1989). В романе разоблачаются «радетели человечества» разных рангов - от сельского учителя до властей предрержавших. Политики, педагоги, ученые – энтузиасты–носители Мира Мечты в 2033 году организовали поселение влюбленных в естественную, здоровую жизнь на природе свободных людей, не подчиняющихся никаким законам и нормам нравственности. В конечном счете вседозволенность, нравственная и сексуальная распущенность превратили «флору» в очаг преступности и разврата. Э.Б. Мекш, анализируя мастерство бр. Стругацких показывает, как в романе «Отягощенные злом...» достигается эффект художественного исследования того, как опасны игры утопистов, призывающих, а затем насильственно загоняющих людей в земной ад Мира Мечты [25, с. 98]. Исследователь анализирует роман Стругацких в аспекте создания цельности и целостности в развитии концепции как системы событий в игровой структуре романа. Роман Стругацких, показывает Мекш, не отражает жизнь в линейной последовательности, не дает ее зеркального отражения, но в нем происходит смысловая игра с «преобразованием текстового пространства – времени.

Мы видим, что Прилепин организует смысловую игру по типу игры в романе Стругацких. В структуре их романа есть контаминации дневника героя-лицеиста, а также рукописи кандидата наук, есть временные перестановки событий, ретроспективные их показы. Заметим при этом, что роман

Стругацких – это художественный текст, тогда как маргинальный роман Прилепина ориентирован на восприятие его как на рецепцию синтеза художественной семантики с прагматикой публицистики и документалистики, причем конкретное Зло персонифицировано и представлено документально достоверным. Образ Эйхманиса ни в коем случае не демонизирован, но документально достоверно запечатлен и тем выразительнее ассоциативные планы в его изображении. Они, безусловно, способствуют восприятию этого человека как личности в общем неоднозначной, противоречивой, парадоксально ищущей смысл жизни и достижения идеала. Одержимость злом и непомерная гордыня погубили его.

Полагаем, что в обозначении ценности прилепинского опыта художественного исследования истории права Л.Т. Бодрова: «Именно художественный потенциал романа «Обитель» дает основание сказать о том, что автору в полной мере удалось, как выразился однажды о Прилепине критик Андрей Архангельский, «жить двойной жизнью»: его писательство и его публицистика «существуют по отдельности, на разных жилплощадях <...>, но по-писательски Прилепин берет жизнь героя широко. <...> Журналист так не напишет: смелости нет и дыхание сбивается». Утверждаем, что художественная смелость, даже дерзость Прилепина, а также дарованный высшими силами талант, реализуемый в умении «дышать» свободно, полной грудью, рождая образ,- все это идет от верного стратегического замысла» [8, с. 13-14].

Как Шукшин и Распутин, наиболее близкие Прилепину-почвеннику старшие братья, Прилепин-стратег исходит из убеждения, что писатель может двигаться вперед только «благодаря силе тех жизненных соков, которыми питается само бытие народное» (В. Шукшин). Недаром в романе «Обитель» «конечная» точка зрения – мифостроение в духе народной «саги» о трагедии Соловков. Именно эта стилистическая парадигма доминирует над «бессознательным» дискурсом героя-лагерника Артема Горяинова.

Но при этом Захар Прилепин в дискурсе автора-демиурга – это художник, имеющий реальный военный опыт, опыт участия и в политических стычках как

противник режима, а с другой стороны, опыт службы в ОМОНе, а еще позже □ в событиях на Донбасе. Это писатель, живущий в реалиях сложнейшей общественно-политической жизни, причем в ее экстремальном варианте, и он, к примеру, не может не оценить по достоинству и не продолжить через 200 лет то, что Бальзак в свое время назвал «опытом Макиавелли в блистательной книге «Пармская обитель»» (на обложке современного издания романа Стендаля данная цитата присутствует как часть аннотации).

То есть Стендаль–художник интересен современному писателю–почвеннику прежде всего как «историк и политик», как зачинатель такого исследования нравов эпохи, которое «дополняет историю». Стендаль во многом имел дело с маргинальной культурой и, в частности, с опытом Макиавелли (1469-1527), итальянским мыслителем, политическим деятелем, который стал символом цинизма в политике. Именно Макиавелли утвердил политику как «искусство создания и утверждения государственной власти» [14, с. 593-594].

Исследуя принципы макиавеллизма, проникающие в умы людей, Стендаль предупреждал об опасности безнравственного и циничного поведения государственных деятелей и тех, кто им абсолютно покорен. Но бесценный опыт Стендаля интересен Захару Прилепину и тем, что Стендаль не останавливался ни перед какими запретами, разрывая все покровы «в своем желании докопаться до бережно оберегаемых секретов сознания, <...> сделать ясной сокровенную его логику в которой преломилась логика времени» [11, с. 166]. В развитии принципа антропоцентризма, основополагающего для современного мировидения и концепций творчества, Прилепин осваивает опыт классики по художественному исследованию сложнейших перипетий человеческого сознания не только в плане содержания, но и в плане выражения, в эстетическом моделировании этических прецедентов, парадоксов и казусов.

Мы видим, что современный писатель, напрямую обратившись к автору позапрошлого порубежья, актуализирует в опыте французского классика–историка, дипломата и воина армии Наполеона, – совершенно потрясающие вещи: не подчиняться диктату общепринятых оценок происходящего, в том

числе в области искусства и, следуя логике макиавеллизма, наблюдать за поступками людей, таким образом укреплять мудрость изучением истории, которая во многом должна строиться, исходя из общенациональных интересов широких народных масс, ибо при известных условиях они мудрее любого государственного лидера.

Именно опыт Стендаля (1783-1842), уникальнейший по своей сути, близок Прилепину. Напомним, что Стендаль рос в семье деда, вольнодумца и поклонника просветителей. Еще ребенком с энтузиазмом следил за событиями Великой французской революции, юношей пошел на службу в военное министерство, приняв участие в походе Наполеона. В России он стал очевидцем Бородинского сражения. После падения Наполеона уехал в Италию. Данный уникальный опыт взял на вооружение Прилепин, чтобы выявить сокровенную логику русской «мысли народной», в которой преломилась логика времени.

Что касается поэтики жанрообразования в прозе Прилепина, то уточним еще раз роль французского классика в становлении художественных открытий Прилепина.

Стендаль, как художник был первооткрывателем, работая с явлениями маргинальной культуры, которая создается во времена кризиса, исторических модернизаций, смены власти и общественного строя.

Маргинальность культурных образцов (а таковы его последние романы) всегда конкретно-историчны. Объективными условиями их формирования являются процессы трансформации общества, когда осуществляются различные формы взаимодействия культур.

«Характерна для маргинальной культуры «нелинейность», «коллажность», <...> здесь создаются условия для ролевых культурных экспериментов <...>, нередко происходит актуализация девиантного поведения <...> порождается очередной «Большой стиль» <...> обеспечивается динамика культуры» [21, с. 604-605].

Мы убедились, что сегодня писатель Захар Прилепин многое взял из опыта Стендаля, разумеется, осовременив и соединив с опытом современности.

Возвращаясь к конкретике исследования истории в контексте современности Прилепиным как автором-демиургом, напомним, что предпочитая игровую стратегию текста его «линейности» в изложении сюжета, Прилепин, разоблачая «дьявольскую» сущность «отягощенных Злом» ленинцев, сталинистов, троцкистов в их «обыкновенности», выходит на проблемы национальной самокритики в русской истории.

Захар Прилепин дает центральное смысловое высказывание о нашей истории, о Соловках, о себе, о нас с вами – как некий прорыв после долгого молчания и системы умолчаний:

«Русская история дает примеры удивительных степеней подлости и низости <...> / Русскому человеку себя нежалко: это главная его черта. / В России всё Господне покушение. / Ему здесь нечем заняться. / Едва Он, утомленный и яростный, / карающую руку вознеся, / обернется нам, вдруг сразу видит: / а вот мы сами уже, мы сами- ребра наружу, кишки навывпуск, / открытый перелом уральского хребта, голова раздавлена, / по тому, что осталось от лица, / ползет бесчисленный гнус. / «Не юродствуй хотя бы, ты, русский человек». / Нет, слышишь, я не юродствую, нет. Я пою» [38, с.703].

Данный текст □ замечательный синтез семантики и прагматики. Это не «чистое» художество и не публицистика, но новаторский текст «старомодного модерна»: крик, плач. Микс молитвослова с яростной речью, «словом» в духе древнерусских филиппик юродивых с элементами натурализма и бранью. С другой стороны, это текст современной национальной самокритики в образе больной России «с открытым переломом уральского хребта».

Авторская маска сброшена. «Человек без свойств» ушел в небытие. Ушел и писатель-модернист, который «с характерологической точки зрения практически всегда является шизоидом или полифоническим мозаиком, то есть он в своих психических установках совершенно не стремится отражать реальность, в существование или актуальность которой не верит, а моделирует собственную реальность» [41, с. 241]. Остался автор-новатор, созидающий новую прозу и исследующий подлинную историю России. Даже маска

способствует созиданию достоверности изображаемого и подлинности происходящего.

Историк и политик, философ и художник, Захар Прилепин выстраивает в хронотопе романа связь времен, объединяя всё решением вопроса «Что с нами происходит?!», и, конструируя концовку канонического сюжета нового типа: «Человек тёмен и страшен, но мир человечен и тёпел» [38, с.746], автор романа дает представление о мире как о Доме, как о чем-то самом добром, устойчивом, противостоящем силам Зла и хаоса.

«Дневник Галины Кучеренко» полностью придуман автором. С помощью такой имитации документа Прилепин стремится достичь эффекта достоверности.

В «Некоторых примечаниях» дана информация о дальнейших судьбах персонажей романа, причем вымысел чередуется с документальным подтверждением исторических фактов.

«Эпилог» возвращает читателя к каноническому сюжету романа, первая книга которого начинается с эпизода сбора ягод. Исследователи усматривают здесь прием кольцевой композиции. Она отсылает читателя к «Одиссее», причем центральный герой, о смерти которого мы узнали в предыдущей документальной части, в «Эпилоге» снова назван живым.

Ценою жизни герой получает право быть частью коммуникации «автор-герой-читатель». Этого права не имеет такой, казалось бы, «неглупый и красивый» человек, как Федор Эйхманис. Стратегия текста противопоставляет его и лагернику Артему, и лагернику Захару, будущему прадеду автора. Созидание данной мощной фигуры потребовало от Прилепина изощренной технологии сюжетостроения не столько в каноническом ключе, сколько в программировании творческого акта читателя познать историю, творить историю, не уходя в шаблон и ложное мифостроение. Прилепин призывает противостоять и болтовне политиков, и «покаянному юродству» либералов. Для него важно познание истории как концентрат народной памяти и преображенный народный миф о справедливости и красоте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема жанрообразования и анализ художественного произведения в аспекте жанровой специфики – это одна из актуальнейших проблем современного литературоведения.

Современная теория жанра как «типа словесно-художественного произведения», как «реально существующие в истории его разновидности», «идеально обобщающие или логически сконструированные модели литературного произведения» – активно развивается. Основоположниками науки о жанре в Новое время выступали такие ученые XX века, как А. Веселовский, М. Бахтин, Г.Д. Гачев, Г.Н. Поспелов.

В XXI веке теорию жанрообразования успешно развили В.Е. Хализев, Н.Д. Тамарченко, И. Смирнов, Н.Л. Лейдерман, С.Н. Бройтман и развивают другие.

Чрезвычайно продуктивно развивается сегодня теория романа. Основываясь на идеях М. Бахтина, современные ученые дают возможность глубже проникнуть в романную структуру таких многозначных произведений, как роман «Обитель» Захара Прилепина.

Характеристика его жанровой структуры для уления ценностного потенциала данной книги должна учитывать изображаемый и выражаемый (в плане позиции автора) исторический момент так, чтобы аспект синхронизации обязательно сочетался с освещением романа в его диахронической перспективе. Кроме того, поиск присущей современному роману «внутренней меры» закономерно приводит исследователей к уяснению специфики в моделировании современной разновидности романа как романа *маргинального*. То есть, как показывает и доказывает Н.Д. Бройтман, роман маргинального типа создается как бы без правил, без «искусства». На самом же деле Прилепин как художник-новатор трансформируя традиции классики по работе над эстетическим

моделированием создаваемой им целостности, прибегает к инновационным формам, где считает функционирование семантики с прагматикой.

И мы постарались показать, что маргинальный роман нового типа не имеет «правильного», то есть канонического построения. У него нет строгих композиционных форм, нет жанрового образа, нет жанрового закона. Здесь действует свобода ассоциации, уникальность формы как закон жанрообразования.

Изображаемая в «Обители» эпоха 1920-х годов в ее наиболее острой и трагической фазе (организация концлагеря на территории Соловецкого монастыря) опрокидывается на нынешнее порубежье и осмыслена современным автором как семейная хроника крестьянского рода Прилепных. В противовес прямым разоблачениям радикальных политиков и «покаянному юродству» либералов писатель-воин и декларирующий свое крестьянское происхождение филолог с университетским образованием интимизирует историю и пафосно обобщает суть своего личного пребывания в современности.

Прилепин оригинально обратился к опыту французского классика Стендаля, автора знаменитого романа «Пармская обитель» (1839). он дерзко сблизил хроники еврейских аристократических семейств эпохи наполеоновских войн, революций и Реставрации «сагами» и мифостроением русских крестьянских семейств XX и XXI века.

Прилепинская версия «богатыря святорусского» - это образ его прадеде «реального» Захара Прилепина, сидельца Соловков, чье имя Е.Н. Лавлинский, уроженец деревни Ильинка Рязанской области 1975 года рождения, демонстративно взял псевдонимом. Захар Прилепин первый реально побывал в советском, и в соловецком аду, но, в отличие от героя-аристократа в «Пармской обители», не выдерживающего тяготи жизни, «клейменный, каторжный, клейменный, да не раб!», русский крестьянин не был сломлен, но стал главою рода, растил детей, внуков и правнуков, строил Дом, обустроивал настоящую жизнь свободных людей.

Субъективная организация текста в маргинальном романе Захара Прилепина предлагает синтез разновекторных ассоциаций и гармонизацию дискурсов.

Автор как устроитель нового бытия в книге «Обитель» выступает в качестве автобиографа и «нейтрального» повествователя, историка и протагониста будущего, публициста и художника, традиционалиста и новатора.

В романе «Обитель» большую роль играет авторская полемика как с классикой, так и с современными «точками зрения» на быт и бытие человека в мире, на положение России, ее истории и современности. Прилепин полемизирует с толстовской версией русского национального характера, с уходом классиков в искусство взамен обличения «мерзости» политаризма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аверинцев С.С. Автор // Литературная энциклопедия терминов и понятий /Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман: (О методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет – М.: Художественная литература, 1979. – 447–483 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Том 6. М.: Русские словари, 2002. – 800 с.
5. Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х - 70-х годов // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 томах. Том 6. М.: Русские словари, 2002. с. 371–439.
6. Бочаров С.Г. О композиции «Дон Кихота»//Бочаров С.Г. О художественных мирах: Сервантес. Пушкин. Баратынский. Гоголь. Достоевский. Толстой. Платонов. М.: Советская Россия, 1985. –297 с.
7. Бочаров С.Г. О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти//С.Г. Бочаров. Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. – 348 с.
8. Бодрова Л.Т. Роман Захара Прилепина «Обитель»: система «литературных припоминаний» в стратегии текста//Трансформации жанров в литературе и фольклоре: сборник статей научно-исследовательского центра «Трансформации жанров и стилей в новейшей литературе и фольклоре». Челябинск: Энциклопедия, 2015. – с. 10-19.
9. Бройтман С.Н. Роман как маргинальный жанр//Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Т.2.//Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2 т.Бушуев/под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд. центр Академия, 2007. – 368 с.

10. Бушуев С. Роман Захара Прилепина «Обитель» [Электронный ресурс]: РГБлог. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/rgblog.html> (дата обращения: 02.04.18)
11. Великовский С. И. В поисках утраченного смысла. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 1979. – 295 с.
12. Вертлиб, Евг. Василий Шукшин и русское духовное возрождение / Евгений Вертлиб. – Effect Publishing. New York, 1990. – 269 с.
13. Гореликов, Валерий. «Пармская обитель»: аннотация//Захара Прилепин «Обитель» – роман. М.: Изд-во АСТ. Редакция Елены Шубиной, 2017. – 746 с.
14. Голев М. «У нас власть не советская, у нас власть соловецкая» (специфика раскрытия лагерной темы в творчестве А. Солженицына и З. Прилепина) [Электронный ресурс]: Режим доступа: zaharprilepin.ru/files/nauka/solovki.rtf (дата обращения 20.12.18)
15. Гофман, Евгений. Пронизанное током поле. О новом романе Захара Прилепина: рецензия в форме письма [Электронный ресурс]: Новая газета в Нижнем Новгороде, 12.11.2014 Режим доступа: <http://novayagazeta-nn.ru/2014/349> (дата обращения: 13.08.18)
16. Долин А. Птица-восьмерка: первая экранизация Прилепина [Электронный ресурс]: Воздух. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/vozduh.html/> (дата обращения: 02.04.18)
17. Достоевский Ф. М. Слабое сердце. Записки из подполья. Записки из Мертвого дома. Братья Карамазовы. Преступление и наказание. Бесы. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1976.
18. Евдокимова О.В. Историческая поэтика русской литературной классики: научные статьи. Методические материалы/О.В. Евдокимова; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. - Санкт-Петербург: САГА, 2010 (Санкт-Петербург :Типография Оникс), – 106 с.

19. Евдокимова С. Процесс художественного творчества и авторский текст // Автор и текст. - Спб., 1996. - Вып. 2. – с. 9-24
20. Ермолин Е. Ключи и сроки [Электронный ресурс]: Октябрь. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/oktjabr.html> / (дата обращения: 28.03.18)
21. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточная литература, 1994. – 428 с.
22. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996. – 22 с.
23. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/под.ред. В.А. Келдыша. – М.: Изд. центр «Академия», 2007. – 352 с.
24. Козьменко М.В. А.М. Ремизов (1877-1957) // История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1/под. ред. В.А. Келдыша. – М.: Изд. центр «Академия», 2007. – 288 с. с. 261–280
25. Мекш Э.Б. Как достичь Мира Мечты (роман братьев Стругацких «Отягощенные Злом, или Сорок лет спустя») // Русская литература и православие. Даугавпилсский центр русской культуры (Дом Каллистратова). Даугавпилс – Резекне: Изд-во Латгальского культурного центра, 2005. – 126 с.
26. Кожин В.В. Роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий /Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – с. 889–892.
27. Кузечкин А. Захар Прилепин. «Обитель» [Электронный ресурс]: Book-hall.ru. – Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/book-hallru.html>/ (дата обращения: 02.04.18)
28. Митрополит Иоанн (Снычев). Ремесло окаянное // Наш современник, 2013, №4 – с. 167–184.
29. Маркова Т.Н. Жанровые номинации в русской прозе 2000-х г.г. // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре [Текст]:

- коллективная монография. Под общ. ред. Т.Н. Марковой. – Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2012. – с. 238–249.
30. Матвеев И.А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830-1900-х гг. Автореферат докторской диссертации. Томск, 2014. – 33 с.
31. Морозова, Татьяна. Простой и ясный взгляд на Соловки // Знамя. – 2014, №9.
32. Моруа, Андре. Стендаль // Андре Моруа. Литературные портреты. Перевод с французского. Ростов-на-Дону: Из-во «Феникс», 1997. – 512 с. с. 145–168.
33. Наринская А. Роман Прилепина, который написал Прилепин [Электронный ресурс]: М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2453262/> (дата обращения: 25.12.18)
34. Попова И. М. Концептуальность интертекста Ф. М. Достоевского в романе З. Прилепина «Обитель» / И. М. Попова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2016. – № 2 (38). – с. 94–104
35. Прилепин, Захар. «Хочу обвалиться в Беловежскую Пущу и бить всех собравшихся там»: Писатель Захара Прилепин о Советском Союзе накануне годовщины его развала // Комсомольская правда. – 2013. – 7 декабря.
36. Прилепин, Захар. «В России происходит то, о чем я мечтаю с 90-х» // Культура. – 2014. – № 34. – 3-9 октября.
37. Прилепин, Захар. Печальный плотник / Предисловие: А. Архангельский. Об авторе / М.: Терра Книжный клуб. 2008. – 45 с.
38. Прилепин З. Обитель: роман. – М: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 746 с.
39. Роготнев И. Пропала Идея. О новом романе Захара Прилепина [Электронный ресурс] / Суть времени – Пермский край. – Режим доступа:

<http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/sut-vremeni-permskij-kraj.html/> (дата обращения: 27.03.18)

40. Романова. Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – 1600 с
41. Руднев В.П. Словарь культуры XX века [Текст] / В.П.Руднев. - М.: Аграф, 1997. – 384 с.
42. Смирнов И.П. Олитературенное время. Гипо(теория) литературных жанров. – СПб.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. – 264 с.
43. Стендаль. Пармский монастырь. Роман. Перевод Немчиновой Н.И. / под ред. Корнеева Ю.Б. // Стендаль. Собрание сочинений: в 15 томах. Т. 3. М.: Правда, 1959. – 532 с.
44. Стендаль. Пармская обитель. Роман. М.: Азбука, 2007. – 560 с.
45. Сухих О. Роман З. Прилепина «Обитель»: поэтика художественного эксперимента / Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015, № 1, с. 297–304
46. Тамарченко Н.Д. Автор // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – с. 18–19.
47. Тамарченко Н.Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл.ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. – с. 263–265.
48. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев – 2 изд. М.: Академия, 1999. – 240 с.
49. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев – 5 изд. М.: Академия, 2009. – 432 с.
50. Храпченко М. Размышления о системном анализе литературы // Вопросы литературы. 1985. № 3. с.92.
51. Шаламов В. Колымские рассказы. М., 1991. 357 с.

52. Шорина Л. Богословие Захара Прилепина [Электронный ресурс]:– Режим доступа: <http://prichod.ru/orthodoxy-everywhere/15630/>(дата обращения: 04.02.17)
53. Шкловский Е. Неугасающее пламя // Литературное обозрение. 1989. N2. с. 28-32.
54. Шумилин Д. А. Тема страдания и возрождения личности в "Архипелаге ГУЛАГ" //Литература в школе. –1998. – №8.– с. 36-43.
55. Юзефович Г. Настала лучшая пора [Электронный ресурс]: ART1.– Режим доступа: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/prensa-o-romane-obitel/art1-gu.html/> (дата обращения: 04.04.18)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Конспект урока

«Лагерная проза» разных эпох: В. Т. Шаламов «Колымские рассказы», А.

И. Солженицын «Один день Ивана Денисовича» и З. Прилепина

«Обитель»

(11 класс)

Урок предназначен для элективного курса или спецкурса в 11 классе. Проводится на этапе обобщения, после прочтения «Колымских рассказов» В. Т. Шаламова, «Одного дня Ивана Денисовича» А. И. Солженицына.

Цель урока состоит в сравнении произведений, связанных тематикой «лагерной» прозы и концепций их авторов («Колымских рассказов» В. Т. Шаламова, «Одного дня Ивана Денисовича» А. И. Солженицына и «Обители» З. Прилепина).

Задачи:

1. Сопоставить лагерные миры А. И. Солженицына и В. Т. Шаламова, обозначить черты сходства и различия жизненных позиций писателей и их авторских концепций;

2. Дать информацию о романе З. Прилепина «Обитель»;

3. Проанализировать изменение отношения героев произведений А. И. Солженицына и В. Т. Шаламова к наиболее важным аспектам человеческой жизни после пребывания в исправительно-трудовых лагерях;

4. Сопоставить концепции А. И. Солженицына и В. Т. Шаламова „Один день Ивана Денисовича” и „Колымские рассказы”) с современным взглядом З. Прилепина на Соловки.

Ход урока

Политические репрессии – одна из многих трагических страниц истории России. Изучение этого периода – знак памяти и дань уважения невинно пострадавшим. Знание всех фактов нашего прошлого, особенно 59 трагических, дает нам представление о том, каких ошибок нельзя допускать в будущем. В

этом нам достаточно часто помогает русская литература, которая становится отражением происходящих событий.

Долгое время считалось, что «лагерная» тема после А. Солженицына и В. Шаламова навсегда закрыта, так как никто не может рассказать о событии лучше, чем его свидетель. Оба автора знали о репрессиях из собственного опыта, что смогли отобразить в своих произведениях. В 2014 году вышел роман З. Прилепина «Обитель», который вновь актуализировал тему лагеря в русской литературе. Важно не только показать школьникам, как лагерь повлиял на жизнь в XX веке, но и то, как подобное событие осмысляется в современной литературе.

1. Некоторые факты биографии З. Прилепина, имеющие значение для изучения романа: Евгений Прилепин (Захар – псевдоним писателя) родился в деревне Ильинка Скопинского района Рязанской области. Окончил филологический факультет Нижегородского университета. Начиная с 2004 года, опубликовал большое количество книг, среди которых романы «Патологии» (2004), «Санька» (2006), «Обитель» (2014) и сборники рассказов. В 2014 году Прилепин получил премию «Большая книга» за роман «Обитель».
2. Просмотр отрывка из интервью автора, совместное обсуждение. [Litstream.ru, <https://www.youtube.com/watch?v=tVkuPKagVzI>], (10 минут) Вопросы для обсуждения: Какова история создания романа? В чем Прилепин видит отличие своего романа от предыдущих текстов «лагерной» тематики? Согласны ли вы с отношением Прилепина к вопросу об отличии добра и зла?
3. Далее организуется работа в группах. Учащиеся делятся на 5 групп, им предоставляется раздаточный материал с отрывками из романа «Обитель» (Приложение 2). Учащиеся должны проанализировать отрывок с точки зрения одного аспекта (в таблице), найти общее и различное в произведениях «Один день Ивана Денисовича» и «Колымские рассказы», обсудить (10 минут).

Критерий / Произведение	В. Шаламов «Колымские рассказы»	А. Солженицын «Один день Ивана Денисовича»	З. Прилепин «Обитель»
Главный герой. Характеристика.			
Место заключения			
Время действия			
Отношения между заключенными			
Система контроля			

4. Работа с группами. Беседа по вопросам (как влияет лагерь на человека, что общего и чем отличается точка зрения Прилепина от точки зрения Шаламова или Солженицына; чем герой «Обители» отличается от Ивана Денисовича). Заполнение таблицы. Отличительные черты лагерной прозы на основе изученных произведений. После таблицы подводится итог: краткая запись о концепции каждого автора (20 минут).

Особенности лагерной прозы:

- автобиографичность, мемуарный характер;
- документальность, установка на правдивость;
- временной интервал отражаемого явления – сталинская эпоха;
- разоблачительный пафос; и т. д.

Лагерь, по мнению Шаламова, – это хорошо организованная государственная преступность. Все социальные и моральные категории

умышленно заменены на противоположные. Добро и зло для лагеря – наивные понятия. Но все же были и такие, кто сохранил в себе душу и человечность, безвинные люди, доведенные до скотского состояния. Шаламов пишет о людях «не бывших, не умевших и не ставших героями». В слове «героизм» есть оттенок парадности, блеска, кратковременности поступка.

Солженицын описывает других заключенных, которые не сломались в лагере: латыш Ян Кильдигс, не разучившийся шутить; Алешка-баптист, у которого не смогли отнять его веру в Бога; не потерявший своих принципов Буйновский. Автор последовательно изображает, как терпеливость и жизнестойкость помогают Ивану Денисовичу выжить в нечеловеческих условиях лагеря, доказывая нам, что человек может сохранить то, кем он является, несмотря ни на что.

«По поводу „Ивана Денисовича“ автор „Колымских рассказов“ писал: “В каторжном лагере, где сидит Шухов, у него есть ложка, ложка для настоящего лагеря – лишний инструмент. И суп, и каша такой консистенции, что можно выпить через борт, около санчасти ходит кот – невероятно для настоящего лагеря – кота давно бы съели”. Даже трудно предположить, что сказал бы он о собаке, олене и кроликах, упомянутых в романе „Обитель“. Пожалуй, мог бы усомниться и в том, что человек, ночующий в холод в неотапливаемой тюрьме без верхней одежды (как главный герой этого романа), способен не простудиться. Возможно, счел бы, что после серьезного конфликта с «блатными» герою не прожить и нескольких дней, что чекистка вряд ли стала бы рисковать должностью и свободой ради заключенного, как это делает Галина ради Артема. Впрочем, сам же В. Шаламов в своей переписке с А. Солженицыным упоминал, что лагеря менялись со временем и в 40–50-е были уже другими, чем в 30-е и, наверное, тем более в 20-е годы, когда происходит действие романа З. Прилепина» [55, с. 297].

Солженицын считал, что лагерная жизнь губит слабого, но очищает и закаляет сильного: «Как в природе нигде никогда не идет процесс окисления без восстановления (одно окисляется, а другое в это самое время

восстанавливается), так и в лагере (да и повсюду в жизни) не идет растление без восхождения. Они – рядом». Шаламов полагал: «Лагерный опыт – целиком отрицательный до единой минуты. Человек становится только хуже.

5. Детям предлагается подвести итоги урока, сделать выводы о взгляде З. Прилепина на лагерь, учитель резюмирует сведения о «лагерной» литературе, спрашивает учащихся о впечатлениях от урока и вынесенных из него новых знаниях. (5 минут)
6. В качестве домашнего задания можно предложить учащимся (по желанию) прочесть роман и написать эссе на тему «Роман „Обитель” З. Прилепина: новый взгляд на Соловки».

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Отрывок из романа З. Прилепина «Обитель»

(пример раздаточного материала)

Обитель была угловата – непомерными углами, неопрытна – ужасным разором.

Тело ее выгорело, остались сквозняки, мшистые валуны стен.

Она высилась так тяжело и огромно, будто была построена не слабыми людьми, а разом, всем своим каменным туловом упала с небес и уловила оказавшихся здесь в западню.

Артем не любил смотреть на монастырь: хотелось скорее пройти ворота – оказаться внутри.

– Второй год здесь бедую, а каждый раз рука тянется перекреститься, когда вхожу в кремль, – поделился Василий Петрович шепотом.

– Так крестились бы, – в полный голос ответил Артем.

– На звезду? – спросил Василий Петрович.

– На храм, – отрезал Артем. – Что вам за разница – звезда, не звезда, храм-то стоит.

– Вдруг пальцы-то отломают, лучше не буду дураков сердить, – сказал Василий Петрович, подумав, и даже руки спрятал поглубже в рукава пиджака. Под пиджаком он носил поношенную фланелевую рубашку.

– ...А во храме орава без пяти минут святых на трехъярусных нарах... –

завершил свою мысль Артем. – Или чуть больше, если считать под нарами.

Двор Василий Петрович всегда пересекал быстро, опутив глаза, словно стараясь не привлечь понапрасну ничьего внимания.

Во дворе росли старые березы и старые липы, выше всех стоял тополь. Но Артему особенно нравилась рябина – ягоды ее нещадно обрывали или на заварку в кипяток, или просто чтоб сжевать кисленького – а она оказывалась несносно горькой; только на макушке еще виднелось несколько гроздей, отчего-то все это напоминало Артему материнскую прическу.

Двенадцатая рабочая рота Соловецкого лагеря занимала трапезную единостолпную палату бывшей соборной церкви во имя Успения Пресвятой Богородицы.

Шагнули в деревянный тамбур, поприветствовав дневальных – чеченца, чью статью и фамилию Артем никак не мог запомнить, да и не очень хотел, и Афанасьева – антисоветская, как он сам похвастался, агитация – ленинградского поэта, который весело поинтересовался: “Как в лесу ягода, Тема?” Ответ был: “Ягода в Москве, зам начальника ГЭПЭУ. А в лесу – мы”. Афанасьев тихо хохотнул, чеченец же, как показалось Артему, ничего не понял – хотя разве догадаешься по их виду. Афанасьев сидел, насколько возможно развалившись на табуретке, чеченец же то шагал туда-сюда, то присаживался на корточки.

<...> При входе в трапезную сразу ударил запах, от которого за день в лесу отвыкли, – немытая человеческая мерзость, грязное, изношенное мясо; никакой скот так не пахнет, как человек и живущие на нем насекомые; но Артем точно знал, что уже через семь минут привыкнет, и забудется, и сольется с этим запахом, с этим гамом и матом, с этой жизнью.

Нары были устроены из круглых, всегда сырых жердей и неструганных досок.

Артем спал на втором ярусе. Василий Петрович – ровно под ним: он уже успел обучить Артема, что летом лучше спать внизу – там прохладней, а зимой – наверху, “...потому что теплый воздух поднимается куда?..”. На третьем ярусе обитал Афанасьев. Мало того что ему было жарче всех, туда еще и непрерывно подкапывало с потолка – гнилые осадки давали испарения от пота и дыханья.

<...>Василий Петрович поставил на пол ботинки с тем тихим бережением, что свойственно неизбалованным женщинам, убирающим на ночь свои украшения. Потом долго перетряхивал вещи и наконец горестно заключил:

– Артем, у меня опять украли ложку, вы только подумайте.

Артем тут же проверил свою – на месте ли: да, на месте, и миска тоже. Раздавил клопа, пока копошился в вещах. У него уже воровали миску. Он тогда взял у Василия Петровича 22 копейки местных соловецких денег взаймы и купил миску в лавке, после чего выцарапал “А” на дне, чтоб, если украдут, опознать свою вещь. При этом отлично понимая, что смысла в отметке почти нет: уйдет миска в другую роту – разве ж дадут посмотреть, где она да кто ее скоблит.

Еще клопа раздавил.

<...> На ужин строились повзводно, занимало это всегда не меньше часа. Взводом Артема и Василия Петровича командовал такой же заключенный, как они, бывший милиционер Крапин – человек молчаливый, суровый, с приросшими мочками. Кожа лица у него всегда была покрасневшая, будто обваренная, а лоб выдающийся, крутой, какой-то особенно крепкий на вид, сразу напоминающий давно виданные страницы то ли из учебного пособия по зоологии, то ли из медицинского справочника.

В их взводе, помимо Моисея Соломоновича и Афанасьева, имелись разнообразные уголовники и рецидивисты, терский казак Лажечников, три чеченца, один престарелый поляк, один молодой китаец, детина с Малороссии, успевший в Гражданскую повоевать за десяток атаманов и в перерывах за красных, колчаковский офицер, генеральский денщик по прозвищу Самовар, дюжина черноземных мужиков и фельетонист из Ленинграда Граков, отчего-то избегавший общения со своим земляком Афанасьевым.

Еще под нарами, в царящей там несусветной помойке – ворохах тряпья и мусора, два дня как завелся беспризорник, сбежавший то ли из карцера, то ли из восьмой роты, где в основном и обитали такие, как он. Артем один раз прикормил его капустой, но больше не стал, однако беспризорник все равно спал поближе к ним.

“Как он догадывается, Артем, что мы его не выдадим? – риторически, с легкой самоиронией поинтересовался Василий Петрович. – Неужели у нас

такой никчемный вид? Я как-то слышал, что взрослый мужчина, не способный на подлость или, в крайнем случае, убийство, выглядит скучно. А?”

Артем смолчал, чтоб не отвечать и не сбивать свою мужскую цену. Он прибыл в лагерь два с половиной месяца назад, получил из четырех возможных первую рабочую категорию, обещавшую ему достойный труд на любых участках, невзирая на погоду. До июня пробыл в карантинной, тринадцатой, роте, отработав месяц на разгрузках в порту. Грузчиком Артем пробовал себя еще в Москве, лет с четырнадцати – и к этой науке был приноровлен, что немедленно оценили десятники и нарядчики. Кабы еще кормили получше и давали спать побольше, было б совсем ничего.

Из карантинной Артема перевели в двенадцатую.

И эта рота была не из легких, режим немногим мягче, чем в карантинной. В 12-й тоже трудились на общих работах, часто вкалывали без часов, пока не выполнят норму. Лично обращаться к начальству права не имели – исключительно через комзводов. Что до Василия Петровича с его французским – так Эйхманис в лесу с ним первым заговорил.

Весь июнь двенадцатую гоняли частью на баланы, частью на уборку мусора в самом монастыре, частью корчевать пни и еще на сенокос, на кирпичный завод, на обслуживание железной дороги. Городские не всегда умели косить, другие не годились на разгрузку, кто-то попадал в лазарет, кто-то в карцер – партии без конца заменяли и смешивали.

Баланов – работы самой тяжелой, муторной и мокрой – Артем пока избежал, а с пнями намучился: никогда и подумать не мог, насколько крепко, глубоко и разнообразно деревья держатся за землю.

– Если не рубить корни по одному, а разом огромной силою вырвать пень – то он в своих бесконечных хвостах вынесет кус земли размером с купол Успенской! – в своей образной манере то ли ругался, то ли восхищался Афанасьев.

Норма на человека была – 25 пней в день.

Дельных заключенных, спецов и мастеров переводили в другие роты, где режим был попроще, – но Артем все никак не мог решить, где он, недоучившийся студент, может пригодиться и что, собственно, умеет. К тому же решить – это еще полдела; надо бы, чтоб тебя увидели и позвали.

После пней тело ныло, как надорванное, – наутро казалось, что сил больше для работы нет. Артем заметно похудел, начал видеть еду во сне, постоянно искать запах съестного и остро его чувствовать, но молодость еще тянула его, не сдавалась. [38, с. 18 – 24].