

Начнем с очевидного наблюдения, что Захар Прилепин пишет стилем, который большинство читателей без колебаний назвало бы реалистическим. Сюжеты его разыгрываются в современном, хорошо известном нам мире и оказываются лишенными как потусторонних сюжетных элементов, так и игривого вмешательства со стороны автора. К тому же, прилепинские герои проявляют субтильные психологические черты, действуют правдоподобным образом и говорят на живом современном жаргоне. Способ повествования является прямолинейным и происходит или из точки зрения рассказчика от первого лица, который, как правило, очень похож на Прилепина, или из точки зрения ненавязчивого рассказчика от третьего лица. Тем самым в рассказах Прилепина проявляются высокая мера языковой достоверности, нюансированное психологическое участие во внутренней жизни протагонистов, прямолинейность повествования и сдержанность со стороны нарратора от третьего лица. Все эти качества нетрудно связать с традиционными представлениями о литературном реализме.

Если продолжить наши более или менее бесспорные наблюдения, то можно установить, что Прилепин являет собой носителя органической идеологии, имеющей в России долгую традицию и сегодня часто встречающуюся там в правых кругах. Основу этой жизненной философии можно найти в квазиницшеанском, энергетическом миропонимании. Согласно ей человек (мужского пола) является готовым к использованию насилия, стремится к власти, располагает свободной сексуальностью и вообще проявляет такие коренные качества, как здоровую гетеросексуальность, мужество, физическую бодрость, тяготение к крепким алкогольным напиткам и т.п. В качестве положительных носителей этих качеств выступают «мужики» или «пацаны» — недоразвитые версии мужиков. Женщины, в свою очередь, снабжены качествами, типичными для традиционного понимания их гендерной роли — они, как правило, представлены или как беспутные «шлюхи», или как верные супруги и подруги. При всем том «стихийное» стремление мужика-героя к власти, к насилию и к сексуальности может оказаться не только положительным, но при определенных условиях также хаотическим и разрушительным. Ему противостоит цивилизаторский порядок, который обуздывает стремление к насилию искусственными, но необходимыми нормами.

Согласно господствующей правой идеологии в России, цивилизаторский порядок, который наилучшим образом выполняет эту задачу, оказывается русским, отличающимся верой в преимущество собственной национальности, жестким ограничением от чужих, ясным разделением гендерных ролей и органическим пониманием политического управления. Однако эти идеологические начала, которых придерживается и Прилепин, не играют существенной роли в трактуемых здесь рассказах, разыгрываемых большей частью в обыденных, не вполне политических обстоятельствах.

Если следовать лишь этим выше отмеченным признакам, в прозе Прилепина-реалиста трудно установить особый профиль. Поэтому его творчество стоит обсуждать в более широком контексте литературного развития после конца постмодерна, в котором важную роль играют отказ от критической иронии и скептицизма и обращение к вере и трансцендентности. Учитывая это развитие, мы можем утверждать, что специфика рассказов Прилепина состоит не в «реализме» или в идеологической корректности, а в том, что он приводит своевольную стихийность своих героев и искусственный порядок противостоящих им культурных норм в неоформляемое единство, проявляющееся в его текстах парадоксальным, неповторимым образом. Иначе говоря, «реализм» Прилепина основан не столько на «идеологически правильной» передаче русской действительности, сколько в создании нарративных ситуаций, в которых «стихийное» поведение его героев и цивилизаторские нормы общества непостижимым образом совпадают. В таких случаях основная бинарная оппозиция культура/природа снимается через постановку трансцендентных, однократных и парадоксальных событий, не подвергающихся упорядочению в какой-либо идеологии или в каком-либо условном дискурсе. Эта постановка трансцендентности является типичной для эпохи перформатизма и отличает прозу Прилепина от реализма XIX столетия, от соцреализма и от деревенской прозы 1970-х годов.

Важно подчеркнуть, что отмеченная выше установка на трансцендентность осуществляется совсем «реалистическим» образом, т.е. не требует появления потусторонних существ или происшествий. Согласно философскому определению Хайдеггера, трансцендентность можно понимать или как преодоление границы между внутренним и внешним простором («эпистемологическая трансцендентность»), или как проявление необъяснимой каузальности («теологическая трансцендентность»). Переводя эти термины на язык литературоведения, мы можем говорить о двух типах трансцендентного события: события, при котором происходит существенный сдвиг в отношении субъекта к фиктивному миру или события, оставшегося каким-то образом необъяснимым. В прозе Прилепина встречаются оба типа, но, пожалуй, преобладает второй, который часто связан с тем, что развязка главной сюжетной линии остается нам формально недоступной. В общем, можно утверждать, что реализм Прилепина подсказывает трансцендентность, а не прямо изображает ее.

В перформатизме в общем и в прозе Прилепина в особенности стилизация трансцендентности тесно связана с приемами, создающими впечатление замкнутости, центростремительности и событийности — качества, не появляющиеся в положительной форме в иронических извивах постмодернистских нарративов. В отличие от зависимости постмодернистского героя от внешних ему дискурсов, протагонист перформатистского нарратива часто характеризуется радикальной замкнутостью, отграничивающей его от обращения с другими и вызывающей ненависть или отвержение окружающих. Будучи отделенным от других и находясь в центре их скептического или враждебного внимания, такой протагонист нуждается в помощи посредника, причастного как к замкнутому миру протагониста, так и к условным нормам окружающего мира. Из этой

основной констелляции «замкнутость/нужда в посредничестве» вытекают разные парадоксальные происшествия, о которых будет идти речь ниже по отношению к рассказам Прилепина.

В качестве примера возьмем два рассказа из книги *Ботинки, полные горячей водкой. Пацанские рассказы* (2008), представляющие собой квази-автобиографические воспоминания из молодости Прилепина. Все рассказы в этой книге построены по одному повествовательному принципу: мы имеем дело с рассудительным повествователем от первого лица, который, как и Прилепин, положительно относится к отмеченным выше стихийным качествам, но все-таки не полностью принимает их. Так, повествователь в рассказе «Собачатина» не готов есть собачатину и даже отказывается спать с девушками, евшими ее. Нарратор в рассказе «Убийца и его маленький друг» не одобряет расстрела безоружного пленного своим довольно стихийным товарищем в спецназе, а повествователь в «Славчуге» зарисовывает двусмысленный портрет привлекательного мужика-протагониста, оказавшегося вором, которого убьют товарищи-гангстеры в 90-годах. В «Смертной деревне» нарратор от первого лица знакомится через посредничество брата (бывшего заключенного) со злом и убийством. В «Верочке» героиня, которой рассказчик дарит свое кольцо, попадает в смертельную аварию, а в «Блядском рассказе» нарратор на первый взгляд влюбляется в «серьезную» и «невыносимо красивую» проститутку. Во всех случаях нарратор выступает как наблюдатель и соучастник неведомых ему трансцендентных мотивов или событий.

Будучи слишком рассудительным, осторожным или скептическим, повествователь-наблюдатель в этих рассказах сам не способен снимать изображаемые им противоречия между стихийностью природы и нормированностью культуры. Он нуждается или в посредничающих персонажах вокруг себя, или в неожиданных поворотах в сюжетном развитии. Поэтому рассказы Прилепина часто кончаются внезапно или без ясной развязки, но все-таки создают впечатление, что в них произошло что-то глубоко значительное. Иными словами, мы имеем дело с авторским конструктом, подсказывающим трансцендентность тем, что она оставляет ощутимый пробел в развязке сюжета, который недоступен ни нам, ни самому повествователю. Этот конструкт сам по себе парадоксален, потому что он передает ощущение органического снятия противоречий искусственным способом, т.е. рукой невидимого автора, скрывающего от нас важную информацию.

Отличным примером этой стилизации трансцендентности является рассказ «Убийца и его маленький друг». Главный протагонист — мужик-солдат по прозвищу «Примат». Примат представлен сильным, добродушным и хорошим солдатом, который является «откровенным в своей страсти» стрелять в бродячих собак. Примат, как и рассказчик, желает революции, но лишь потому, что он при этом приобретает возможность стрелять «от души» во всех — в отличие от рассказчика, он, как стихийная сила, не знает никаких этических пределов. Главный друг Примата — маленький солдат по прозвищу «Гном», характерные черты которого остаются скрытыми и лицо которого похоже на «странную, мужскую,

усатую куклу». Гном сам не разделяет кровожадности Примата, но «на забавы его большого друга смотрит с интересом». Вместе они «цепляют распутных девок», что временно приводит к спору с молодой женщиной Примата.

Дело обостряется после того, как отдел спецназа оказывается послан в Чечню. Там Примат расстреливает чеченского пленного тем же самым образом, как раньше собак, но остается без наказания (этот поступок, впрочем, явно приводит повествователя в ужас). При засаде чеченцев Примат, героически спасавший Гнома, умирает. После возвращения домой жена Примата рассказывает повествователю, что Примат заразил ее «дурной болезнью», от которой она вдруг вылечилась в день его смерти. Через несколько месяцев дом Примата грабят. У вдовы возникает определенное подозрение, и она с повествователем идет к «ведунье», которая, к удивлению повествователя, оказывается симпатичной молодой женщиной; ведунья сразу по фотографии идентифицирует Примата как бывшего мужа, а Гнома – как вора. Повествователь хочет подать заявление, отомстить коварному Гному, но жена отказывается от этого словами «он друг был Сережке моему». Рассказ заканчивается тем, что беременная вдова «держала руку на огромном животе и улыбалась».

В данном рассказе такие основные оппозиции, как природа и культура, кровожадность и этика, верность и измена, справедливость и несправедливость переводятся в лишь интуитивно осязаемый «порядок» за пределами обычного дискурса. Герой рассказа Примат оказывается с самого начала амбивалентным: у него на самом деле смыта разница между человеком и зверем. Сначала эту амбивалентность можно объяснить в рамках обычного психологического или этического способа рассмотрения: он, с одной стороны, не знает этических ограничений, но, с другой стороны, именно это делает его отличным солдатом. К тому же героическую смерть Примата можно считать моральным искуплением для расстрела невооруженного пленного. Дело, впрочем, становится целиком непросматриваемым после выступления вдовы. Жена Примата, которая в разных местах характеризуется как природное существо (беременность, «лицо как цветок после дождя», «зверь»), очевидно верит в колдовство и чудесным образом вылечивается от «дурной болезни». В обоих случаях остается неясным, соответствуют ли эти данные правде или нет; во всяком случае повествователь их правдивости не оспаривает.

Несмотря на преимущество мужских тем, важнейшей ценностью в рассказе оказывается абсолютная верность жены Примату, которая снимает все юридические проблемы или этические сомнения, связанные с лукавым ограблением близкого товарища (и самой жены). Решающими оказываются также установленный женой принцип всепрощающего «дружества» и утверждение жизни, исходящее из ее «огромного живота» и улыбки. Если, однако, попытаться восстановить «логику» этого конструкта, то можно сразу столкнуться с нерешаемыми трудностями. Повествователь, который наряду с уважением к Примату держит этическую дистанцию по отношению к нему, рассказывает нам о чудесных происшествиях, правдивость которых оказывается в высшей мере сомнительной. Рассказ проявляет к типичному для перформатизма приему двойного

кадрирования (*double framing*): рассказ как авторский конструкт заставляет читателя (вместе с нарратором) верить во что-то, что по «реалистическому» масштабу оказывается маловероятным. «Реалистические» критерии остаются действенными, однако они выходят на второй план, не развиваются дальше. Так, когда ведунья с первого взгляда на снимке устанавливает вину Гнома в ограблении, мы можем объяснить это психологическим образом (на снимке маленький Гном помещен над большим Приматом), но рассказ не пытается «разоблачить» ее познавательный метод. И даже тогда, когда читатель скептически относится к таким «женским» познаниям, внешняя рамка рассказа заставляет его принять их формально. Таким образом, даже самый критический читатель невольно испытывает ощущение трансцендентности, поскольку автор задерживает информацию, разъясняющую невероятные или сомнительные происшествия.

Это навязанное нам ощущение трансцендентности, в свою очередь, смыкается с большим тематическим парадоксом, обуславливающим весь рассказ, в котором мужская кровожадность и сексуальная распущенность отменяются принципом всеобъемлющего женского прощения. Этот парадокс можно объяснить тем, что все цивилизаторские конфликты (убийство, ограбление, супружеская измена) решаются «естественным» образом, в размычатой, целостной области за пределами этики, законодательства, общественной морали и т. п. В этом отношении Прилепин как автор близок к представлениям философского анархизма, согласно которым все культурные конфликты выравниваются «естественным» способом, как бы сами собой. В рассказах Прилепина эта философия жизни осуществляется через уже упомянутый прием двойного кадрирования: нас заставляют идентифицироваться с целостными, «стихийными» характерами (внутренний кадр, внутренняя рамка), в то время как автор препятствует критическому рассмотрению предпосылок этой идентификации на уровне произведения как целого (внешний кадр, внешняя рамка). Читатель, быть может, такой авторской ловушки не любит, но избежать этой принужденной идентификации он формально не может.

Обратимся к второму примеру, в котором трансцендентность опосредована не женским, а мужским гендером — в данном случае при встрече с предполагаемым злом. В рассказе «Смертная деревня» брат повествователя (бывший заключенный) приводит его в деревню на рыбалку. Заблудившись ночью в лесу, они попадают к старику, живущему с женой в безымянной деревне. Старик позволяет им переночевать в сарае, но там брат вдруг устанавливает, что «здесь пахнет на бойне», т.е. они находятся в месте зла. Оба опрометью убегают, переплывают реку и в течение нескольких дней добираются до друга брата (тоже бывшего заключенного). Друг рассказывает, что они попали в «каторжный поселок» по названию Воры, где не была построена церковь и где происходят странные, смертоносные вещи. Один его знакомец столкнулся в деревне якобы ночью с трупом с вырезанным горлом, а на войне там пропадало много людей. На обратном пути повествователь и его брат опять сталкиваются со стариком, который удивляется тому, что они так рано встали и ушли. Старик дарит им ягоды

и яблоки и прощается с ними словами «Бог спасет». Разлука со стариком описана так: «Глаза его были добры и лучисты. В одном собиралась и никак не могла собираться мутная слезинка, словно старику было смертельно жаль чего-то». На обратной дороге братья решаются поесть яблока: «...надкусил [яблоко] сам. Брызнуло живым из-под зубов». Подобно логике первого рассказа, зло превращается загадочным образом в утверждение жизни. Это становится возможным, поскольку отсутствует развязка основного вопроса, обуславливающего весь рассказ (существует ли «смертная деревня» или нет). Откусывание от неотравленного яблока «доказывает» существование добро только в настоящий момент, в то время как существование зла утверждается лишь сомнительными, недоказуемыми дискурсами брата и его друга. Между этими двумя возможностями нет каузальной связи или, точнее, там находится поставленный автором пробел, препятствующий нам восстановить эту связь.

Основная неразрешимость в повествовательной структуре обоих рассказов несколько напоминает определение фантастики, выдвинутое французским литературоведом Цветаном Тодоровым по отношению к литературе XIX столетия. Однако в прозе Прилепина отсутствует нерешаемое напряжение между потусторонним и реальным миром, характерное для традиционной фантастики. Прилепин скорее интересуется переживанием запредельных ситуаций, которые не объясняются обычными правилами дискурса, логики или идеологии — т.е. не представляются объяснимыми по какой-либо уже знакомой дискурсивной схеме, но и не обуславливаются совершенно нереальными происшествиями. Таким образом, мы переживаем трансцендентность внутри однократно действенного повествовательного конструкта, но все еще в рамках знакомого нам мира. Прилепинская запредельность осуществляется формальной эстетической уловкой, *per format*, а не появлением потусторонних сил.

По моему убеждению, подобные повествовательные уловки можно обнаружить во всех «Пацанских рассказах» (при этом, разумеется, темы, гендерные отношения, сюжеты и т. п. всегда имеют разный вид). Провести эту задачу до конца — дело, скорее, для студента или аспиранта, располагающего большими исследовательскими возможностями, чем я в сравнительно узких рамках веб-сайта. Своим изложением я хотел лишь показать, что Прилепин как автор не возвращается к традиционному реализму XIX столетия или деревенской прозы, а невольно принимает и использует литературные и житнетворческие нормы перформативной эпохи, ставящей переживание трансцендентности в центр своего внимания.