

ПОЭТИКА РОМАНА *ОБИТЕЛЬ* ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА

SIARHEI PADSASONNY

Uniwersytet Warszawski
Wydział Lingwistyki Stosowanej
Instytut Lingwistyki Stosowanej
ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa, Polska
e-mail: s.padsasonny@uw.edu.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9527-7878>
(nadesłano 16.08.2018; zaakceptowano 21.08.2018)

Abstract

Poetics of the novel *Abode* by Zakhar Prilepin

The article discusses the peculiarities of the poetics in the novel *Abode* by the contemporary Russian writer Zakhar Prilepin. The author shows and analyzes the basic principles of the structural and semantic organization of the work (historicism and pseudo-historical image, typical, archetypal, intertextual, metatextual, duality of characters and topoi, basic literary motifs, stylistic features, etc.). Also, several parallels between the novel space and the cultural heritage are noted. Attention is paid to the connections with the creative system of F. M. Dostoevsky, who is considered the founder of camp prose. There are intersections with the biblical text, which serves as one of the foundations of understanding Prilepin's literary work. The article may become a theoretical basis for further study of the novel *Abode*.

Key words

Novel, poetics, author, motif, duality, typicality, historicism.

Резюме

В статье рассмотрены особенности поэтики романа современного русского писателя Захара Прилепина *Обитель*. Автор показал и проанализировал основные принципы структурно-смысловой организации произведения (историзм и псевдоисторизм изображения, типическое, архетипическое, интертекстуальное, метатекстуальное, двойственность характеров и топосов, основные литературные мотивы, стилистические особенности и пр.). Также в статье отмечен ряд параллелей романного пространства с культурным наследием. Особенное внимание уделено связям с творческой системой Ф.М. Достоевского, который считается основоположником лагерной прозы. Отмечаются пересечения с библейским текстом, который является одной из основ осмысления произведения Прилепина. Статья может стать теоретической базой для дальнейшей литературоведческой работы при исследовании романа *Обитель*.

Ключевые слова

Роман, поэтика, автор, мотив, двойственность, типичность, историзм.

Захар Прилепин (настоящее имя – Евгений Николаевич Прилепин) написал свой первый роман *Патологии* в 2004 году, за следующие десять лет появилось еще четыре романа (*Санька* (2006 г.), *Грех* (2007 г.), *Черная обезьяна* (2011 г.), *Обитель* (2014 г.)). За короткий отрезок времени Прилепин стал одним из главных современных писателей России, а по рейтингу упоминаемости в СМИ является абсолютным лидером. Его книги читают, анализируют и обсуждают не меньше, чем его личность. Национал-большевик по своим убеждениям, воевал в Чечне, стал у истоков современной военной прозы, выступал за отставку президента Путина, но вдруг в 2014 году «объявил личное примирение власти» и отправился воевать на восток Украины, где получил звание майора так называемой Донецкой Народной Республики. Такой шаг Прилепина привел к издательским проблемам на Западе. В России он известен и популярен не только как писатель: он пишет журналистские статьи, ведет телепрограммы, снимается в кино, музыкальных клипах, его произведения ставятся на театральной сцене, он активен политически, занимается общественной деятельностью, обладает десятками литературных премий. Но биографический опыт и проблемы, поднимаемые в его произведениях, зачастую вызывают диссонанс в восприятии читателя, который не может понять парадоксов личного опыта Прилепина и его авторского «я». Это тот сложный случай, когда биографическое пространство контрастирует с художественной реальностью. Однако, если обратиться к работе известного семиотика Ролана Барта *Смерть автора*, то ситуация перестает казаться необъяснимой: «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самоидентификация, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» (Барт, 1994, с. 384). Хотя на уров-

не проблематики изображения в текстах Захара Прилепина нельзя не отметить и некоторых точек пересечения и противопоставления с личным опытом, что является отличительным элементом поэтики современного автора. Под термином «поэтика» мы подразумеваем «принципы изображения действительности в искусстве», о чем пишет известный литературовед В. Н. Захаров: «...принципы изображения действительности в мифе, фольклоре, в литературах разных исторических эпох, в творчестве конкретных писателей, в различных жанрах и т.п., принципы изображения фантастического, трагического, комического, зимы и т.д. в литературе» (Захаров, 2012, с. 7). Именно поэтому нашей задачей не является детальный анализ романа Прилепина, а, скорее, представление именно таких основных «принципов изображения действительности» в данном произведении.

Роман Захара Прилепина *Обитель* вышел в свет в 2014 году в издательстве «АСТ. Редакция Елены Шубиной» и сразу же получил литературную премию «Большая книга». А уже в 2015 году Московский городской библиотечный центр информировал: «Роман “Обитель” Захара Прилепина стал самой популярной книгой 2015 г. в столичных библиотеках» (*Роман «Обитель» Захара Прилепина*, online). Книга по рейтингам читаемости обошла на четыре позиции роман Ф.М. Достоевского *Братья Карамазовы*. В 2016 году автор был удостоен Премии Правительства России в области культуры. Критик Лев Пирогов писал, что это по-настоящему русский роман благодаря своей диалогичности: «Его персонажи постоянно говорят. И в разговорах с легкостью охотно сбиваются на самое главное. И это не раздражает. Не выглядит комично и нарочито. Мощный, прямо-таки неожиданный, какой-то лев-толстовский по силе изобразительный талант автора с лихвой, с запасом крест-накрест перекрывает условности композиционной конструкции» (Захар Прилепин. *Новый роман «Обитель»...*, 2014).

Писатель обращается к изображению жизни в Соловецком лагере особого назначения, совмещая историческую правду (воспоминания, свидетельства, документы, дневниковые записи, прототипы) с художественным вымыслом, что становится определяющей чертой поэтики произведения. При этом ряд исторических фактов искажены в романе, что отмечено в некоторых публикациях: начальник СЛОНа носил фамилию Эйхманс, а не Эйхманис, как в романе; он не был первым начальником, а пришел после Александра Ногтева – в романе наоборот, а также Эйхманс не являлся и создателем СЛОНа; комиссар Глеб Бокий перепутан с Борисом Бажановым, личным секретарем Сталина (см. подробнее: *Соловки-энциклопедия. Международный дайджест-проект*, online).

Ранее авторы больших романов лагерного цикла, как правило, писали о собственном опыте пережитого. Первым политическим заключенным в истории русской литературы можно назвать протопопа Аввакума (1620–1682 гг.), который описал свои истязания в автобиографическом житии в XVII веке, но в этом произведении тема заключения является лишь одним эпизодом в биографическом спектре терпения. Мотив политического изгнания связан с судьбой А. Н. Радищева (1749–1802 гг.), пострадавшего за свою книгу *Путешествие из Петербурга в Москву* (1790 г.). Особенно остро ссыльная проблематика зазвучала в русской культуре в связи с декабристами после восстания на Сенатской

площади в 1825 году. Но первым автором, у которого лагерь стал основой изображения, стал Ф. М. Достоевский (1821–1881 гг.) с книгой *Записки из мертвого дома* (1860–1861 гг.). Личный опыт каторги, историзм, метафизические размышления, углубленный психологизм позволили писателю создать текст, которого еще не было в литературе. Комментаторы *Полного собрания сочинений* писателя отмечали: «Достоевский смотрел на каторгу глазами художника и “Записки из мертвого дома” являются не просто мемуарами, но художественным произведением, где большую роль играют творческое обобщение и вымысел» (Достоевский, 1972, с. 283). Литературовед В. А. Викторovich пишет: «“Записки из мертвого дома” задали канон русской лагерной прозе своей безыскусственностью и простотой изображения земного ада, который хватает вас за горло и не отпускает до конца» (Викторovich, online). Так открывается лагерная проза, которая получит действительно широкое распространение уже в XX веке после революции (*Дочь* А. Л. Толстого, *Крутой маршрут* Е. С. Гинзбурга, *Колымские рассказы* В. Т. Шаламова, творческое наследие А. И. Солженицына и пр.). Достоевский создал образец особой мемуаристики, которая, так или иначе, будет наследоваться всеми этими авторами в качестве традиционных элементов, оформляясь в общее место культуры. Все эти произведения, документальные и художественные, базировались на пережитом, биографическом, лично пройденным авторами.

Захар Прилепин создал роман, не имея личного опыта лагерной жизни. В *Новой газете* Дмитрий Быков так и называет свою публикацию: «Захар Прилепин справился с задачей исключительной трудности» (Быков, 2014). Литературный критик отмечает, что автору крайне интересно работать с близким для него самого материалом – «советским человеком (или, если угодно, советским сверхчеловеком)». Фрагментарно такую работу в своих произведениях осуществили также современные писательницы Светлана Алексиевич (роман *Время Секонд хэнд*) и Людмила Улицкая (роман *Лестница Якова*), которые обращаются к драматическим страницам истории XX века, будучи творческими соучастницами документальных свидетельств. Но имея за собой опыт предшественников, Прилепин писал текст о другой эпохе – это лагерь 20-х годов прошлого века, что необходимо учитывать при анализе произведения, хотя многие характеристики будут типическими для лагерной прозы более позднего периода.

В центре повествования романа *Обитель* персонаж, которого Д. Быков определяет следующим образом:

Артем Горяинов – протагонист, попавший на Соловки за отцеубийство, – конечно, никак не герой этого романа. Роман с «отрицательным», по-школьному говоря, или по крайней мере с малоприятным протагонистом – задача исключительной трудности, такие трюки любил проделывать Горький, чтобы объективировать и выбросить из себя все самое отвратительное; Горяинову больше всего хочется жить, он интуитивный гений приспособляемости, и Прилепин, кажется, наделяет его многими своими чертами, но главным образом теми, которые не любит (Быков, 2014).

В этой характеристике появляется биографический компонент автора, который не скрывается в произведении и самим Прилепиным. В разделе «Дневник Галины Кучеренко» как откровение самого Прилепина звучат слова:

В романе писатель думает, что он спрятался, и открывается в одном из героев, или в двух героях, или в трех героях весь целиком, со всей подлостью. А в дневнике, который всегда пишется в расчете на то, что его прочтут, пишущий (любой человек, я, например), кривляется, изображает из себя. Судить по дневникам – глупо (Прилепин, 2015, с. 714).

Основному сюжету предшествует раздел «От автора», в котором вспоминается прадед Захар Петров, прошедший Соловецкий лагерь, имя которого и было взято в качестве псевдонима писателя. Завершается книга «Послесловием», в котором автор использует элемент документальности и публицистичности, когда Прилепин проявляет себя в качестве журналиста, встречаясь с Эльвирой Федоровной – дочерью бывшего начальника лагеря Эйхманса. Автор признается женщине:

Я очень люблю советскую власть... (...) Просто ее особенно не любит тот тип людей, что мне, как правило, отвратителен (Прилепин, 2015, с. 702).

Такое признание создает смысловой диссонанс с темой произведения. И еще больший конфликт – с публицистикой и взглядами самого Захара Прилепина, который в 2012 году написал *Письмо товарищу Сталину*:

Ты сохранил жизнь нашему роду. Если бы не ты, наших дедов и прадедов передушили бы в газовых камерах, аккуратно расставленных от Бреста до Владивостока, и наш вопрос был бы окончательно решен. Ты положил в семь слоев русских людей, чтоб спасти жизнь нашему семени (Прилепин, 2012).

Подобные моменты все же не могут быть абсолютно отброшены в характеристике поэтики романа, так как из-за них историческая правда наделяется писательской субъективностью, утрачивает черты правдоподобия, к которому автор якобы устремлен. С этой целью также приводится *Дневник Галины Кучеренко* и *Некоторые примечания*. Известно, что ряд героев имеют своих прототипов: Эйхманис (Ф. И. Эйхманс), Галина (Галина Кучеренко), Митя Щелкачев (Д. С. Лихачев), Ногтев (А. П. Ногтев), Френкель (Н. А. Френкель), Борис Лукьянович (Б. Л. Солоневич). Автор, таким образом, смешивает факты с постмодернистской игрой, при помощи которой происходит разрушение истории соловецкого мифа, его *деконструкция* (в понимании Жака Дерриды) и создание собственного – прилепинского. Произведение не является мемуарами, но автор пытается наделить роман хотя бы некоторыми их чертами. Писатель устремлен к эпическому обобщению: «Соловки – это отражение России, где все как в увеличительном стекле – натурально, неприятно, наглядно!» (Прилепин, 2015, с. 58).

Историзм Прилепина звучит, однако, упрощенно, будто сформулирован для массового читателя. Персонаж Василий Петрович раскрывает историю Соловков в одном абзаце – русское возрождение возможно через жертвенный путь подвижничества, мессианизма: «Русская церковь именно отсюда начнет новое возрождение...» (Прилепин, 2015, с. 67). В этой надежде на всеобщее спасение

усматриваются взгляды философа русского религиозного ренессанса Н. А. Бердяева, который писал: «Русская идея – эсхатологическая, обращенная к концу. Отсюда русский максимализм. Но в русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления к всеобщему спасению» (Бердяев, 2015, с. 290). В романе упомянуты «земляные тюрьмы» в связи с расстригой Иваном Буяновским, которого в 1722 году заточает в Соловецкий монастырь сам Петр Первый. Эйхманис говорит об исторической двойственности этого места: «...здесь всегда была живодерня! (...) Соловки тюрьмой не напугаешь» (Прилепин, 2015, с. 266). Но основательного раскрытия истории Соловецкого монастыря в романе нет, хотя исследования по данной теме существуют достаточно давно. Несколько работ написал историк Г. Г. Фруменков, который отмечал, что Соловки всегда совмещали монастырь и тайную тюрьму:

Узники земляных тюрем годами не видели солнца, не отличали дня от ночи, теряли счет суткам, неделям и годам. Только некоторых из них иногда вынимали из ямы, водили в церковь, а по окончании службы снова опускали туда (Фруменков, 1965).

Ездил в Соловецкий монастырь и сам Прилепин. В одном из интервью он признается, что работал с историческими источниками и придерживается фактов, но при этом добавляет:

Это, конечно, роман, с одной стороны, русский традиционный роман идей, с другой стороны, я его вот так в шутку иногда называю плутовской роман или авантюрный роман, потому что там все сюжетные линии есть, касающиеся побега, переворота и всех прочих вещей. И они все имели исторические аналоги. Это так и было. Я тут ничего не придумывал (Захар Прилепин о новой книге «Обитель», online).

То есть историческая правда изображается не во всех деталях, действительность в романе, скорее, правдоподобна, имеет историко-литературные параллели, а поэтому – реалистична для читателя, базируясь на архетипических образах, которые синтезируют в себе биографии нескольких реальных лиц сразу.

Являясь человеком постмодерна, Прилепин создает свой роман, пользуясь опытом предшественников в лагерной прозе. Поэтика произведения отличается интертекстуальностью, которая является определяющей в литературоведческой интерпретации нового времени. Ренате Лахманн пишет: «Производство смысла программируется не только запасом знаков, содержащихся в данном тексте, но и опирается на знаки другого текста» (Лахманн, 2011, с. 61). Роман Прилепина отличается литературностью, изобилует достаточно прозрачными реминисценциями, среди которых наиболее обширны обращения к творчеству Ф. М. Достоевского, хотя многие мотивы представляются как традиционные. Начальник лагеря Эйхманис прямо вспоминает писателя XIX века и его описание каторги, которая, по его мнению, была гораздо хуже нежели в их время: «Помню, у Достоевского на каторге были кандалы, а за провинности – их секли. Как детей. Вас секли тут?» (Прилепин, 2015, с. 720, с. 276). Фамилия героя Артема Горяинова созвучна с фамилией Александра Петровича Горяничкова в *Записках из мертвого дома*, в которых персонаж также попал на каторгу за убийство (жены). И именно от его лица якобы и написаны записки, которые писатель

только публикует. Но Достоевскому это необходимо было, скорее, по цензурным соображениям, что также влияло и на особенности изображения, о чем пишут комментаторы *Полного собрания сочинений*: «Достоевский неоднократно сознательно усиливал преступления своих героев, вернее всего, по цензурным соображениям, чтобы ослабить впечатление от суровости царского суда» (Достоевский, 1972, с. 283). Имя же протагониста романа совпадает с именем героя постапокалиптического романа современного русского писателя Дмитрия Глуховского *Метро 2033* (2005 г.). Но Артем у Прилепина живет, скорее, в мире предапокалиптической катастрофы, хотя динамика повествования в обоих текстах достаточно схожа. Многочисленные диалоги героев определяют динамику сюжета, что характеризуется «драматическим способом изображения» (в понимании Аристотеля).

Грех отцеубийства на Артеме Горяинове также имеет параллель с произведением Достоевского. Именно за такое преступление попадает в острог и дворянин-«отцеубийца» в вышеназванном тексте: «Особенно не выходит у меня из памяти один отцеубийца. Он был из дворян, служил и был у своего шестидесятилетнего отца чем-то вроде блудного сына» (Достоевский, 1972, с. 15). Достоевский пользуется прототипом, которым послужил прапорщик тобольского линейного батальона Д. Н. Ильинский, но он, как оказалось, не убивал и пострадал безвинно. Более того: «Внешне, в фабульном отношении, «отцеубийца» является прообразом Мити Карамазова (...) Первоначально в черновой рукописи романа Митя условно назван Ильинским» (Достоевский, 1972, с. 285). Известный психоаналитик Зигмунд Фрейд усмотрел в теме отцеубийства автобиографические моменты желания смерти собственному отцу Достоевским и переживания ответственности после его смерти, как это наблюдалось через культурный код у Софокла в *Царе Эдипе* или *Гамлете* У. Шекспира (см. подробнее: Фрейд, 1995, с. 285–294). Герой же Прилепина является не просто бессознательным соучастником, он реальный отцеубийца. И если Дмитрий Карамазов страдает, так как осознает себя соучастником греха через соборное единство, и идет к покаянию, то Горяинов страдает, но не кается, его страдания не приводят к желаемому результату. Владычка Иоанн в *Дневнике Галины Кучеренко* в книге Прилепина замечает:

«В раю нераспятых нет»; «...вы поместили в свой монастырь за колючку всех русских людей, дав всем аскезу и возможность стать иноками, равными Пересвету и Осябе» (Прилепин, 2015, с. 720, с. 725).

Отцеубийство для Артема оказывается убийством образа Бога в себе, а невозможность покаяния не дает возможности воскресения. Для новой системы грех отцеубийства представляется лучшим, чем отбывание наказания по политическим статьям, а поэтому Артем чувствует себя комфортно в обществе Эйхманиса, который как сверхчеловек снимает тяжкий грех героя. Д. Быков замечает:

В самом деле, в мире Соловков – в обители, как она дана у Прилепина, – должны жить либо монахи, то есть без пяти минут святые, либо законченные подонки. “Просто чело-

век” тут не выживает, поскольку опускается, – и Горяинов именно таким расчеловечиванием, полной утратой личности как раз и заканчивается (Быков, 2014, online).

Заповеди Артема – это совсем не те, которые Бог вручает библейскому Моисею, а являются заповедями выживания в условиях лагеря:

Не показывай душу. Не показывай характер. Не пытайся быть сильным – лучше будь незаметным. Не груби. Таись. Терпи. Не жалуйся... (Прилепин, 2015, с. 125).

Конформист Горяинов напоминает «терпилу» Солженицына в *Одном дне Ивана Денисовича*, на что обращает внимание Д. Быков (Быков, 2014). И даже во время постановочного расстрела, когда должен умереть каждый десятый и злой рок падает на Галину, а Артем меняется местами с потенциальной жертвой, не приводят к жертвенному сакральному очищению, так как начальник лагеря лишь играет в садистскую психологическую игру. В *Некоторых примечаниях* Прилепин бегло упоминает о бытовом убийстве:

Артема Горяинова, как рассказал мне мой дед со слов прадеда, летом 1930 года зарезали блатные в лесу: он проходил мимо лесного озера, решил искупаться, – на берегу, голый, поймал свое острие (Прилепин, 2015, с. 743).

Смерть героя, таким образом, ничем не отличается от тысяч других. Ряд литературных мотивов в романе Прилепина также характеризуется интертекстуальностью. Само название романа, привязанное к пространству действия, переносит читателя в скит, где герои не только отбывают наказание или страдают безвинно, но и ведут диалоги о вере и Боге. Последнее отсылает к *Братьям Карамазовым* Достоевского, где герои проходят через монастырь и диалоги со старцем Зосимой:

К старцам нашего монастыря стекались, например, и простолюдины и самые знатные люди, с тем чтобы, повергаясь перед ними, исповедовать им свои грехи, свои страдания и испросить совета и наставления (Достоевский, 1976, с. 27).

В *Некоторых примечаниях* Прилепин говорит об извлеченных чекистами мощах монахов, среди которых также есть мощи инога, но одноименного Зосимы:

Вскрыли мощи святого Зосимы. Сложили около гробницы. Оказалось, что кости и труха. Я так и думала. Пока вскрывали, ни секунды сомнения не было (Прилепин, 2015, с. 706).

Именно эти мощи возвращает в серебряные раки начальник Эйхманис, возможно, надеясь на спасение (Прилепин, 2015, с. 736). Но это не помогает в миру, как и не осуществляется чуда с телом инога старца Зосимы – у Достоевского, когда от него разносится тлетворный дух. Но это лишь бытовое осмысление христианского чуда. Сразу же после этого у Достоевского в романе следуют главы *Луковка* и *Кана Галилейская*, в которых дарована надежда на божий мир каждому, кто готов покаяться. Во сне Алеши на его удивление Зосима говорит:

Тоже, милый, тоже зван и призван... (...) Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... (Достоевский, 1976, с. 327).

Артем также совершает и добрые поступки, но всегда находит им рациональное объяснение, не заключает в них смысл жертвенного добра. Думая, что он человекобог, герой переживает драму вечной тоски, сиротства, одиночества вне Бога, оказываясь всего лишь обычным человеком, как и переживающий трагедию разрушения собственной идеологии Родион Раскольников в *Преступлении и наказании* (1866 г.) Ф. М. Достоевского. Отец Иоанн заключает:

Только обида и сердечное смятение, вместо того, чтоб покаяться – и если не за те грехи, что вменили нам неразумные судьи, так за другие»; а далее Сивцев: «За свой грех не всякий раз накажут, можно и за чужой пострадать, видать, очередь дошла! (Прилепин, 2015, с. 145; с. 487).

В этих словах и соборное понимание греха, и евангельский посыл, использованный и Достоевским, из обращения Иисуса к книжникам и фарисеям, приведшим к Нему блудницу и ожидавшим осуждения: «Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин. 8, 7). Интересен факт, что это книга *Евангелия* от Иоанна, – также зовут и героя романа отца Иоанна. Так, еще одной особенностью поэтики романа Прилепина становится использование модифицированных кодов культуры разной степени узнаваемости.

В образе отца Иоанна, проповедующего о вере и Боге, прочитываются черты старца Зосимы Достоевского. Герой Прилепина, как и его литературный предшественник, несет в мир не совсем канонические принципы веры, приближая идеалы Христа к жизни. Отец Иоанн говорит:

Сердце, если ищет, – найдет себе приют в любви распятого за нас, а когда ноги босые и стынет поясница – тут далеко не убежишь, – отец Иоанн засмеялся, Василий Петрович подхватил смех, и Артем тоже улыбнулся: не столько словам, сколько очарованию, исходящему от каждого слова владычки (Прилепин, 2015, с. 44).

Это именно он говорит, что «адовы силы и советская власть не всегда одно и то же», а все страдания приносит сам человек, истязая своих ближних. Несколько с утраченным оптимизмом замечает отец Иоанн о происходящем: «Будет великое чудо, если советская власть переломит все обиды, порвет все ложные узы и сможет построить правильное общежитие!» (Прилепин, 2015, с. 159). Но надежны об устройении нового храма веры не оправдались. Священник призывает к покаянию, повторяя свои слова в разных вариантах: «Но самый худший запах, милый, идет от нераскаянного греха! Его смуть тяжелее всего!» (Прилепин, 2015, с. 146) Старец Зосима гласит такие же истины:

Только бы покаяние не оскудевало в тебе – и все бог простит. Да и греха такого нет и не может быть на всей земле, какого бы не простил господь воистину кающемуся. Да и совершить не может совсем такого греха великого человек, который бы истощил бесконечную божью любовь»; «Греха своего не бойтесь, даже и сознав его, лишь бы покаяние было, но условий с богом не делайте»; «Возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской (Достоевский, 1976, с. 48, с. 149, с. 290).

В данном случае возможно также и не прямое отношение к творческому наследию Достоевского, но варьирование традиционных мотивов культуры. Карамазовское звучит в словах Галины:

Тут все говорят, что невиновны – все поголовно, и иногда за это хочется наказывать: я же знаю их дела, иногда на человеке столько грязи, что его закопать не жалко, но он смотрит на тебя совсем честными глазами. Человек – это такое ужасное (Прилепин, 2015, с. 718).

Именно о таком человеко-звере, но более глубоко, говорит Иван Карамазов:

...Зверь никогда не может быть так жесток, как человек, так артистически, так художественно жесток. Тигр просто грызет, рвет и только это и умеет. Ему и в голову не вошло бы прибавить людей за уши на ночь гвоздями, если б он даже и мог это сделать»; «Я думаю, что если дьявол не существует и, стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию (Достоевский, 1976, с. 217).

Но если Иван Карамазов в поисках справедливости пытается вернуть Богу билет, отец Иоанн подставляет вторую щеку любви и прощения, как и Зосима, хотя сталкивается с непониманием окружающих: «У него попадью красноармейцы снасиловали – а он все про общежитие рассказывает!» (Прилепин, 2015, с. 159). В мысли героя Прилепина также вложена философия Ивана Карамазова: «Как же люди могут полюбить Бога, если он один знает все про твою подлость, твоё воровство, твой грех?» (Прилепин, 2015, с. 182). Ср. у Достоевского: «Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда» (Достоевский, 1976, с. 216). Герой ищет рациональное оправдание греховности, справедливость, не принимает *Евангелия*, которое ему желает подарить отец Иоанн. Для Артема «...каждый человек носит на дне своем немного ада: пошевелите кочергой – повалит смрадный дым» (Прилепин, 2015, с. 486). У Достоевского Дмитрий Карамазов не так категоричен: «Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» (Достоевский, 1976, с. 100). Достоевский здесь открывает христианское миропонимание. Литературовед Т. А. Касаткина замечает: «Поскольку свободная воля принадлежит в этом мире человеку, именно он оказывается творцом своего ада или своего рая, освещая мироздание багровым огнем или сияющим светом. Так осознается тема ада и рая на земле Ф. М. Достоевским в 1860-е годы» (Касаткина, online). Герой же Прилепина на всех этапах движется к духовному падению и саморазрушению.

После революции 1917 года в России начинается политика атеизации, что ведет к осквернению святынь, которые заменяются в тюрьмы, склады, учреждения. Также функции тюрьмы исполняет московский Новоспасский монастырь, в котором пребывала до амнистии младшая дочь известного писателя А. Л. Толстая (1884–1979 гг.), представленный в романе *Дочь* (1979 г.). Книга является мемуарным свидетельством эпохи лагерей, которая на несколько лет предшествует событиям, описанным Захаром Прилепиным. В этой же книге изображено отсутствие уважения даже к мертвым, могилы которых разграблены, что также будет отмечать и В.Т. Шаламов (1907–1982 гг.) в *Колымских рассказах*

(1954–73 гг.). Прилепин использует код лагерной прозы и историзм, точно также отражая ситуацию:

Через час всякий памятник раскурочивали уже без почтения и пощады, поднимали с криком, тащили, хрипло матерясь, и бросая как упадет»; «ни мертвым, ни живым... покоя большаки... не дают (Прилепин, 2015, с. 35). Через разрушения надгробий, осквернение могил также вводится мотив безбожия: «Мертвым кресты не нужны, кресты нужны живым – а для живых тут родни нету. Мы безродные теперь» (Прилепин, 2015, с. 36). Заключенный чеченец, представитель мусульманской веры, замечает: «Нету больше вашего Бога у вас – какой это Бог, раз в него такая вера!» (Прилепин, 2015, с. 37)

Эти слова звучат уже в начале романа, а по мере разворачивания сюжета их смысловое наполнение лишь усиливается. Ближе к финалу уже и священное место в храме заменяется на нечистое и оскверненное: «Параша имелась в месте Святого жертвенника – кадка с доской» (Прилепин, 2015, с. 506).

Разрушителем веры, истинным убийцей Бога, «князем» соловецкого ада предстает начальник лагеря Эйхманис, который, с одной стороны, заботится об иконах, церквях, культурном наследии, а с другой, является духовным разрушителем, воплощением антихриста, сверхчеловеком романного пространства. Это он произносит следующие слова: «И если батюшка говорит, что советская власть – от Антихриста, – а они говорят это неустанно! – значит, никакого социализма в этой деревне, пока стоит там церковь, – мы не построим!» (Прилепин, 2015, с. 277). Критик Д. Быков Эйхманиса и называет главным героем романа: «Именно Эйхманису доверено в романе озвучить заветную мысль, почерпнутую у Горького: Соловки – не тюрьма, а лаборатория. Здесь переплавляются негодные человеческие остатки, выковывается новый человек – а то и сверхчеловек; это заветная горьковская идея – и не только в 20-е, когда классик посетил Соловки, а и в самые что ни на есть босяцкие времена, когда те самые знаменитые босяки становятся первыми гражданами нового человечества» (Быков, 2014). Этот герой является главным идеологом, реальной исторической фигурой с необычайной карьерой и персонажем романного пространства, воплощением сверхсилы и власти. Он противопоставлен интеллигенции, которая исторически боролась за народ, но так и не стала его частью, о чем рассуждает в романе Мезерницкий, а большое теоретическое обоснование дал еще Ф. М. Достоевский в *Дневнике писателя* за 1876 год, говоря о почвенничестве. Так, в октябрьском номере автор писал:

Наша оторванность именно и началась с простоты взгляда одной России на другую. Началась она ужасно давно, как известно, еще в Петровское время, когда выработалось впервые необычайное упрощение взглядов высшей России на Россию народную, и с тех пор, от поколения к поколению, взгляд этот только и делал у нас, что упрощался» (Достоевский, 1981, с. 144). Народ же веровал в Бога так, как он Его понимал, грешил и каялся без идеологических обоснований. Но поверил большевикам, ибо они «дают веру народу, что он велик (Прилепин, 2015, с. 319).

Ложная вера, однако, разрушает образ того «народа-богоносца», о котором писал Достоевский: «...не утерян у нас на Руси образ «лучшего человека», но, напротив, воссиял светлее, чем когда-нибудь, и податель его, хранитель и но-

ситель его, есть именно теперь простой народ русский...» (Достоевский, 1981, с. 162). Утопические взгляды Достоевского показали совсем иные черты народа в новых исторических условиях. И это уже была не лаборатория изготовления нового человека, «это цирк в аду», – по словам персонажа Василия Петровича, добродушного и вежливого интеллигента в настоящем времени романа, но белогвардейского карателя – в прошлом. Действительность сыграла шутку и в мире жертв, и в мире палачей, когда одни заменяли других на пути создания уже реальности антиутопии. Политические деятели, названные в романе «полубогами», исчезали, а их место занимали новые. Такой цикл подтверждала повторяющаяся веками история Соловецкого монастыря, куда, как через Стикс, дорога была только в одну сторону: «Режущие других на части помнят, что их тоже могут разрезать и засолить в соловецком море» (Прилепин, 2015, с. 492). Жертвы и палачи соединяются в дихотомических образах романа через историческое переплетение одних и других, порождая сложный русский характер, о котором в уже упомянутом интервью говорит и сам Прилепин:

За исключением окончательных скотов и насильников, людей, вышедших уже за все пределы, все остальные люди несут в себе все зачатки смертных грехов и все возможности для того, чтобы быть светлым, милосердным и добрым (*Захар Прилепин о новой книге «Обитель»*, online).

Даже Эйхманис, образ-воплощение системы, временами предстает в маске добра. Но именно в нем можно отметить пересечение изображения характера с образом Лужина из *Преступления и наказания*, который хочет купить Дуню Раскольникову за обещание помощи семье. Также и Эйхманис говорит дочери одного из заключенных: «Выйдешь за меня замуж – отца немедленно отпускаю!» А отец только три месяца отсидел из пяти своих лет. Она тут же отвечает: «Выйду, согласна, только отпустите папашу!» (Прилепин, 2015, с. 433). Пример истинно христианской жертвы во имя спасения ближнего, с одной стороны, и проявление неограниченной власти, опредмечивание всяких ценностей, с другой.

Поэтика романа характеризуется насыщенностью мотивами, их вариантами, целыми сериями и клубками. Таким, типичным для лагерной литературы, является мотив смерти:

Здесь люди – у-ми-рают! Каждый день кто-то умирает! И это – быт Соловецкого лагеря. Не трагедия, не драма, не Софокл, не Еврипид – а быт. Обыденность! (Прилепин, 2015, с. 324).

Именно смерть становится определителем для всех заключенных, о ней не говорят, но мыслят и наблюдают. Она будто витает над Артемом, для образа которого использован мотив критической границы через рефрен: «Не по плису, не по бархату жожу... а жожу-жожу по острому ножу...». Дмитрий Яковенко замечает:

“Обитель” хочется сравнивать с “Зоной” Сергея Довлатова: отстраненное саркастическое наблюдение за происходящим в лагерном периметре очень даже подходит той форме, которую выбрал себе Прилепин. Отличие Довлатова-вохровца от Горяинова-заключенного

в том, что последний – персонаж типично прилепинский: резкий, хамоватый, горластый, не сидящий на месте, даже когда все в его лагерной жизни налаживается. К тому же и напроць лишенный чрезмерной склонности к рефлексии (Яковенко, 2014, online).

Путь же восхождения возможен через жертвенность и покаяние. Именно поэтому дорога падшего грешника Артема достигает кульминации в карцере на Секирной горе: «Каждый лагерник знал, что Секирная гора – это почти что смерть; но не самая смерть же» (Прилепин, 2015, с. 502). Это лагерная Голгофа, путь к которой также лежит вверх, необходимо восхождение, а на горе стоит храм Вознесения. Батюшка Зиновий замечает, что истинный ад находится не здесь, не в мире жертв, а в мире палачей, здесь же можно только страдать и умирать, достигая Бога. А владычка Иоанн подчеркивает: «Христос пришел спасти не праведников, а грешников. Церковь Христова вся состоит из одних грешников» (Прилепин, 2015, с. 558). Так тема воскресения героя варьируется в названных мотивах. Литературовед В. Е. Ветловская, анализируя теории мотива А. Н. Веселовского, В. Я. Проппа, Б. Н. Путилова, Б. В. Томашевского, Б. М. Гаспарова и пр., пришла к заключению: «Мотив, как видим, нельзя свести к отдельным словам и предложениям. Он подразумевает слова и предложения вместе (и только вместе!) с той или иной их смысловой направленностью, с той или иной тематической соотнесенностью, которая каждый раз выводит на свет лишь определенные их значения» (Ветловская, 2002, с. 102). Именно в таком понимании и используются мотивы в романе Прилепина. На Секирной горе звучат слова о страстях Христовых, которые герой слышит, будто отовсюду, они не исходят от конкретного лица, как будто принадлежат самому Богу:

“...воскрес Господь – и вся подлость и низость мирская обречены на смерть...”, “...всесильная Десница...”, “...мы не достойны мук Христа, но...” “...Недостойны, но... недостойны, но...” – повторял Артем (Прилепин, 2015, с. 511).

Это противопоставление может материализоваться лишь в условиях жертвы себя Богу. Неслучайно именно здесь упомянуты и первые русские православные святые Борис и Глеб, которые принесли мученическую жертву во имя веры. Но в романе Прилепина происходит традиционная для его поэтики смысловая замена места: «В церкви многие кашляли, кто-то подвывал от холода, кто-то плакал, кто-то молился – стоял неумолчный гул, как в предбаннике преисподней» (Прилепин, 2015, с. 515). Двойственность топоса («церковь / «преисподняя») переплетена и с двойственностью характеров персонажей, которые и отражают, и утрачивают образ Бога в себе через грех (жертва / палач). Владычка Иоанн продолжает проповедь: «Сказано было: кто оберегает свою жизнь, тот потеряет ее, а кто потеряет свою жизнь ради Господа нашего – тот сбережет ее» (Прилепин, 2015, с. 520). В этих словах очевидна модификация стиха из все того же *Евангелия* от Иоанна, который Ф. М. Достоевский взял в качестве эпиграфа к *Братьям Карамазовым*:

Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Евангелие от Иоанна, гл. XII, ст. 24) (Достоевский, 1976, с. 5).

Священник пытается дать герою *Евангелие*, но тот не принимает этот дар веры. С другой стороны, фрагмент за фрагментом Артем открывает закрашенную фреску. Это открытие образа Бога внутри себя. Автор прямо на это указывает: «...изображенный на росписи человек был бы очень похож на него самого» (Прилепин, 2015, с. 522). Но это только внешнее сходство, духовность героя так и остается закрытой.

Еще одним смыслообразующим элементом произведения становится мотив страдания, через которое проходят все герои всех книг лагерного цикла. Сопутствующим мотивом страдания становится мотив еды, что также отмечается во всей лагерной литературе. Например, В. Т. Шаламов многократно повторяет мотив сна, в котором появляется еда: «Я спал и по-прежнему видел свой постоянный колымский сон – буханки хлеба, плывущие по воздуху, заполонившие все дома, все улицы, всю землю» (Шаламов, 1978, с. 140). Этот же прием использует и Прилепин: «Артем заметно похудел, начал видеть еду во сне, постоянно искал запах съестного и остро его чувствовал, но молодость еще тянула его, не сдавалась» (Прилепин, 2015, с. 24). Но если у Шаламова трагедия человека представляется со всей силой через психологизм изображения, то у Прилепина описания создаются с приключенческим драматизмом, читатель будто бы знает, что герой мастерски выйдет из любой ситуации, что, как замечает и сам автор, характеризует произведение как плутовской или приключенческий роман. Сны героя при этом являются чертой метатекстуальности поэтики романа, но заключают в себе достаточно прозрачные и легко прочитываемые символы. Таким же выглядит увлечение героя Прилепина литературой: «Журнальные стихи, какими бы они ни были, Артем заучивал наизусть – и повторял их про себя иногда, сам не очень понимая зачем» (Прилепин, 2015, с. 27). Герой не понимает смысла, тогда как Евгения Гинзбург в *Крутом маршруте* видит в поэзии возможность выжить, не сойти с ума (см. подробнее: Гинзбург, 2018, с. 1002). Это путь героини по кругам ада жизни, в романе Прилепина все пережитое героем выглядит, скорее, как некое приключение, что в контексте исторической действительности создает эффект частичного правдоподобия изображения.

Главный женский образ в поэтике романа разрушает русскую литературную традицию женщины-жертвы (за исключением, например, отмеченного выше), основанную на христианских началах Богородицы. Галя лишь усугубляет духовное падение героя, которым она пользуется только из-за отверженности Эйхманисом. Неслучайно одна из встреч Гали и Артема происходит в сгоревшей церкви: «На стенах еще сохранились росписи: то одним, то другим глазом смотрел из разных углов Христос, бороды торчали клоками, розовая пяточка младенца отчетливо была видна» (Прилепин, 2015, с. 379). Эта «розовая пяточка младенца», как луковка Достоевского, последняя надежда на спасение души грешника, выжженного дотла пламенем греха. Но жертва Гали так и не оказывается спасением героя, их отношения выстраиваются исключительно на эресе, ведущему к танатосу. Миф о сотворении Соловков, рассказанный Афанасьевым, говорит о первых жителях островов – местных Адаме и Еве, – но именно в женщине монахи увидели угрозу, за что ангелы ее выпороли именно на Секирной горе (отсюда ее название) – и та покинула остров. Афанасьев заключает, «...что на...

Соловках шутки с бабами плохи» (Прилепин, 2015, с. 528). Именно женщина стоит у истоков греха героя: Артем убил собственного отца, застав его с любовницей: «Мне было не так обидно, что он с ней... Ужасно было, что он голый... Я убил отца за наготу» (Прилепин, 2015, с. 462). Эта нагота будто открывала то, что показывать никак нельзя. И это становится препятствием на пути встречи с матерью, которая приезжает в лагерь. Это еще один образ женской жертвенности в романе. И только такая жертвенность предстает настоящей: «Мать добрей Бога – кого бы не убил ты, она так и будет ждать со своими теплыми руками» (Прилепин, 2015, с. 540). Именно такой и предстает архетипический литературный образ матери в *Хождении Богородицы по мукам*, воспроизведенный позже в главе *Великий инквизитор* Иваном Карамазовым у Достоевского.

Лагерная баня, ставшая символом ада у Достоевского в *Записках из мертвого дома*, повторяет данную коннотацию и в романе Прилепина, но через иное событийное наполнение:

Внутри раздавались тягостные женские стоны, как будто каждую крыл не мужской человек, а черт с обугленными черными яйцами и бычьим раскаленным удом – тонким, длинной в полтора штыка, склизко выползающим откуда-то из глубин живота, полного червей и бурляющего смрада (Прилепин, 2015, с. 474).

Как в этом фрагменте, так и в ряде иных также проявляются еще и такие черты поэтики романа, как вульгарность, порнографичность, признаки фекальной прозы, в чем Прилепин обращается к традициям натурализма Эмиля Золя и авторам постмодернизма. Является ли это необходимым элементом построения текста – вопрос спорный, так как, например, Е. Гинзбург в *Крутом маршруте* и другим авторам удается этого избежать без ущерба для структурно-смысловой канвы произведения. В данном случае писатель будто осознанно подыгрывает современному массовому читателю.

Именно через топос Секирной горы Прилепин снова напрямую обращается к Достоевскому:

Ты замечал, Тема, что у Достоевского – все самоубийцы на букву с... сэ? Свидригайлов, Смердяков, Ставрогин? Я эту букву что-то выговаривать разучился. Сэ – как луна. Посреди фамилии Дос... стоевского торчала она и затягивалась на шее у него. Свистела на уху... сатанинская свара... сладострастная стерва... и соленые сквозняки... серп рассекает сердце... и смерть... и с... Секирка (Прилепин, 2015, с. 530).

Для названных героев Достоевского самоубийство – результат невозможности обретения Образа Бога в себе, что, однако, удается самому писателю, который признавался в уже хрестоматийной фразе: «через большое горнило сомнений моя осанна прошла». Герой же Прилепина так и остается в «горниле сомнений», бунта против Бога. В этом же контексте автор вводит в роман аллегорическое сравнение:

Соловки – ветхозаветный кит, на котором поселились христиане. И кит этот уходит под воду. И черная вода смыкается у нас над головой. Но, пока хоть одна голова возвышается над черной водой, – есть возможность спастись остальным бранным телам... (Прилепин, 2015, с. 539–540).

Так, ветхозаветный кит, который проглотил Иону за неповиновение Богу, выплевывает его, когда в пророке снова пробуждается вера и тот начинает молиться: «Когда изнемогла во мне душа моя, я вспомнил о Господе, и молитва моя дошла до Тебя, до храма святого Твоего» (Иона 2: 8).

Тема воскресения героя постоянно возвращается, будто пульсирует в романе, раскрывается через алломотивы. Данный термин раскрыл Б. Н. Путилов: «Любой элемент мотива способен к заменяемости, к вариативности, и при этом происходит не разложение, а возникновение новых алломотивов со своими содержательными оттенками и даже иными смыслами и вновь возникающими сюжетобразующими возможностями» (Путилов, 1992, с. 81). Таким алломотивом становится детство, в которое герой переносится через воспоминания, оно и является потерянным раем грешного взрослого человека. Но для любого грешника вера не утрачивается, пребывает в сомнениях, а ее алломотивом становится распятие: «В гробовой тьме распятый Христос на медном крестике качается как на качелях» (Прилепин, 2014, с. 541).

Вера раскачивается в герое, образ Христов прорывается из глубины души, но во время исповеди Артем не раскаивается вслух ни в одном грехе, хотя признается в каждом из них. Нет раскаяния – нет и причастия, «Божественного пира», на котором во сне Алеша Карамазов встречается со старцем Зосимой в главе *Кана Галилейская*. Герой Прилепина понимает невозможность обретения Образа Бога – и тогда уничтожает очищенную на стене фреску, стирая и расцарапывая фрагменты лица и выдалбливая глаза. Осквернение фрески вызывает всеобщее возмущение, говорят, что «креста на нем нет» (ср. с осквернением иконы в *Бесах* Достоевского):

Нераскаянный!.. – вскрикивал Зиновий. – Гниешь заживо... Злосрадие в тебе – душа гниет!.. МалOVER, и вор, и плут, и охальник – выплуну тебя... ни рыба ни мясо – выплуну! (Прилепин, 2014, с. 570).

Ср. с обращением к Ангелу Лаодикийской Церкви в *Откровении* Иоанна Богослова: «...знаю твои дела; ты не холоден, ни горяч; о если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергнут тебя из уст Моих» (Откр. 3: 15–16). Позже герой видит видение, в котором ему является ангел, обещающий, что все будет хорошо. Но даже чудо не пробуждает веры: «...сроду Артем ни в чем не раскаивался, и умения этого не имел, и слова, которые неведомо как запомнил наизусть, не значили для него ничего» (Прилепин, 2014, с. 669). Однако завершается роман вполне по-достоевски – однозначного отказа герою в воскресении нет, ему даруется надежда:

Скоро раздастся звон колокола, и все живые поспешат за вечерний стол, а мертвые присмотрят за ними. Человек темен и страшен, но мир человечен и тепел (Прилепин, 2014, с. 746).

Как видно, поэтика романа Захара Прилепина *Обитель* обнаруживает ряд принципов изображения: исторические, литературные, культурные параллели, их модификации с разной степенью узнаваемости («унаследованные схемы» – в понимании А. Н. Веселовского), типические и архетипические характери-

стики, коды и мотивы, двойственность характеров и мест, интертекстуальность (особенно заметна связь с творческой системой Ф. М. Достоевского и библейскими текстами) и метатекстуальность, тяготение к документальности (факты, биографизм, публицистичность), динамика сюжетного построения через диалоги и композиционную активность, множество алломотивов, играющих особую роль в структурно-смысловой организации произведения, стилистические тропы и фигуры отсылают к традициям натурализма, вульгарности и порнографии. Все это говорит об эпической форме с чрезвычайно сложной организацией изображения. Хотя текст и обладает такой чертой, как литературность, а это означает, что связи с иными текстами достаточно прозрачны, все же роман Прилепина является самостоятельным и завершенным произведением, но с явными признаками массовой литературы.

Литература

- Барт, Р. (1994). *Смерть автора*. В: *Избранные работы: семиотика: поэтика*. Москва: Прогресс.
- Бердяев, Н. А. (2015). *Русская идея*. Санкт-Петербург: Азбука; Азбука-Аттикус.
- Быков, Д. (2014). Захар Прилепин справился с задачей исключительной трудности. *Новая газета: культура*. 17 мая 2014. Online: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/05/17/59585-pereplava-pereplava> (29.07.2018).
- Ветловская, В. Е. (2002). *Анализ эпического произведения: проблемы поэтики*. Санкт-Петербург: Наука.
- Викторович, В. А. «Записки из мертвого дома»: начало русской лагерной прозы. Online: https://magisteria.ru/dostoevsky/the-house-of-the-dead/?utm_medium=social&utm_source=VK.Com%20%230&utm_campaign=21448 (06.08.2018).
- Гинзбург, Е. (2018). *Крутой маршрут: хроника времен культа личности*. Москва: АСТ.
- Достоевский, Ф. М. (1972). *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 4. Ленинград: Наука.
- Достоевский, Ф. М. (1976). *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 14. Ленинград: Наука.
- Достоевский, Ф. М. (1981). *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 23. Ленинград: Наука.
- Захар Прилепин о новой книге «Обитель». *Правда 24*. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=qD3UEeefD3I> (06.08.2018).
- Захаров, В. Н. (2012). *Проблемы исторической поэтики: этнологические аспекты*. Москва: Индрик.
- Прилепин, Захар (2014). Новый роман «Обитель». *Свободная пресса. Нижний Новгород*, № 45 (2186), 25 апреля 2014 г. Online: <http://svpressa-nn.ru/2014/323/zahar-prilepin-novyi-roman-obitel.html> (29.07.2018).
- Касаткина, Т. А. Рай и ад в произведениях Ф. М. Достоевского 1860-х годов. *Россия и христианский восток*. Online: http://ros-vos.net/christian-culture/lit_prav/duh_poisk/dostoevsky/19/ (29.07.2018).
- Лахманн, Р. (2011). *Память и литература: интертекстуальность в русской литературе XIX–XX вв.* Санкт-Петербург: Издательский дом «Петрополис».
- Прилепин, З. (2015). *Обитель: роман*. Москва: АСТ; Редакция Елены Шубиной.
- Прилепин, З. (2012). Письмо товарищу Сталину. *Свободная пресса*. 30 июля 2012. Online: <http://svpressa.ru/all/article/57411/> (29.07.2018).
- Путилов, Б.Н. (1992). *Веселовский и проблема фольклорного мотива*. В: *Наследие Александра Веселовского: исследования и материалы*. Санкт-Петербург: Наука.

- Роман «Обитель» Захара Прилепина. Online: <https://www.mskagency.ru/materials/2514643> (29.07.2018).
- Соловки-энциклопедия. Международный дайджест-проект. Online: http://www.solovki.ca/writers_023/bykovDmitry.php (29.07.2018).
- Фрейд, З. (1995). *Достоевский и отцеубийство*. В: *Художник и фантазирование*. Москва: Издательство «Республика».
- Фруменков, Г. Г. (1965). *Узники соловецкого монастыря*. Архангельск: Северо-Западное книжное издательство. Online: http://lib.ru/HISTORY/FRUMENKOW/uzniki_monastyrya.txt (29.07.2018).
- Шаламов, В. (1978). *Колымские рассказы*. Лондон: Overseas Publications Interchange.
- Яковенко, Д. (2014). «Не по плису, не по бархату хожу». *Эксперт*, № 22 (901). 26 мая 2014. Online: <http://expert.ru/expert/2014/22/ne-po-plisu-ne-po-barhatu-hozhu/> (29.07.2018).