УДК 82, 791
DOI 10.52452/2658-7475-2026-3-31-174-185

«ОПОЛЧЕНСКИЙ РОМАНС» VS «ОПОЛЧЕНСКИЙ РОМАНС» (СБОРНИК РАССКАЗОВ З. ПРИЛЕПИНА И СЕРИАЛ О. ЛУКИЧЕВА)

© 2026

Е.В. Болнова

Болнова Екатерина Владимировна, SPIN-код: 7779-0276, ORCID: 0000-0003-4956-642X, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), eka332@yandex.ru

Статья поступила в редакцию: 29.06.2026
Статья принята к публикации: 15.09.2026

В статье анализируется сериал «Ополченский романс» (реж. О. Лукичев, 2025) с точки зрения его соотнесенности с литературным материалом, положенным в основу, – одноименным сборником рассказов З. Прилепина. Последовательно рассматриваются изменения в сюжете, системе персонажей, пространственной и временной организации. Делается вывод о значимости архаичных инициальных сюжетов в художественном фильме, оказавших влияние на сюжетную линию Суворова. Также отмечается, что пространство сериала организовано по законам функционирования пространства волшебной сказки. Анализируются изменения, вносимые создателями телевизионной версии «Ополченского романса» в финал: смерть Лесенцова позволяет увидеть в нем тип трагического героя, что, с одной стороны, продиктовано законами жанра экшен-фильма, с другой стороны, само влияет на пафос произведения. Рассматриваются также сюжетные линии значимых второстепенных персонажей, таких как Лютик, Дак, Трамвай, Скрип. Мотив детства, один из центральных в сборнике рассказов З. Прилепина, сохраняется и даже усиливается в сериале, выполняя при этом разные функции. Делается вывод об обоснованности и продуманности вносимых в литературный материал изменений, объяснимых как жанровой природой сериала, так и ориентацией на широкий круг зрителей.

Ключевые слова: «Ополченский романс», З. Прилепин, О. Лукичев, экранизация, новая военная проза.

В начале 2025 г. прошла премьера сериала «Ополченский романс» режиссера О. Лукичева (фильм основан на одноименном сборнике рассказов З. Прилепина). Очевидно, что перевод литературного

произведения на язык кинематографа далеко не всегда бывает удачным. Многое зависит от исходного литературного материала, от умения режиссера его адаптировать, от художественных установок создателей. О сложностях киноадаптаций писал еще В. Шукшин в статье «Средства литературы и средства кино» [Шукшин 1979]. И далеко не всегда даже ставшее несомненным шедевром киновоплощение воспринимается положительно автором литературного произведения, положенного в основу (широко известна история с сериалом «Семнадцать мгновений весны» и его неполным приятием Ю. Семеновым). В сериале «Ополченский романс» зритель имеет дело не просто с попыткой «дословного» перенесения на экран рассказов, входящих в «Ополченский романс», но с вполне самостоятельным произведением искусства, обладающим своими сильными и слабыми сторонами, не обусловленными напрямую литературным материалом, положенным в основу.

Прежде всего, сериал потребовал магистральной сюжетной линии, которая отсутствует в сборнике рассказов. В нем судьбы героев причудливо переплетаются на тропах необъявленной войны, иногда надолго расходясь. Е.А. Жиркова и В.Г. Александрова в статье «Поэтика цикла З. Прилепина "Ополченский романс": коллизия образов детства, музыки и смерти как основа мотивной системы текста» определяют мотивные доминанты сборника, не позволяющие ему распасться на лоскуты. В результате анализа Е.А. Жиркова и В.Г. Александрова приходят к следующему выводу: «…в основе поэтики цикла "Ополченский романс" лежит сложная контаминация мотивов детства, музыки и смерти, находящаяся в неразрывном соотношении с темой Родины и оппозициями "мужчина – женщина", "взрослый – ребенок", "свой – чужой", "человек – природа", "начальник – подчиненный", "невинный – преступник". Раскрытие глубокого родства данных мотивов позволяет писателю раскрыть драматизм существования человека в условиях войны – организация образной системы текста служит цели романтизации войны как действенного способа "сопротивления злу силою", который возвращает человека в первоначальное состояние и стирает оппозиции как нечто чуждое исходной простоте человека. Здесь христианин-парадоксалист Прилепин оказывается близким к апостолу Павлу с его идеей о равенстве верующих в цар-

стве Божием, "где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и вовсем – Христос" (Кол. 3: 11), с тем добавлением, что для убежденного милитариста Прилепина апокалиптическим преддверием царства Божьего является амбивалентное пространство войны» [Александрова, Жиркова 2021, с. 251].

Очевидно, что в рамках сериала мотивные доминанты, хоть и сохраняющиеся, не могут удерживать внимание зрителей. Вследствие этого появляется новая сюжетная линия – журналиста Суворова, ставшая магистральной в фильме. Образ киногероя претерпел серьезные изменения по сравнению с литературным. Прежде всего, он перемещается с периферии в центр новой сюжетной линии.

Она построена по одной из самых древних моделей – инициации героя, проходящего путь определенных жизненных испытаний [Геннеп 1999]. В фольклоре данный сюжет реализован во множестве сказок [Пропп 2023], в русской литературе центральным произведением, построенным по названной модели, является повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка» [Птицына 2008]. Пространство сериала, как и пространство книги, разделено на два мира: мир «большой» России и мир мятежного Донбасса. Мир Донбасса, если смотреть с точки зрения фольклорной типологии, является «иномиром», сказочным пространством, миром мертвых. Как и главный герой в сказке, в сериале Суворов должен проникнуть в этот мир для обретения искомого. Таковым становится еще один центральный герой – комбат Лесенцов, с которым журналист сталкивается в Воронеже, а потом надолго теряет его из вида. Путь Суворова – путь к Лесенцову. Изначально самим журналистом этот поиск воспринимается как совершаемый ради интервью, которое должно стать ключом к новой жизни героя – работе в Германии. Можно предположить, что имя немецкого работодателя выбрано не случайно: Клаус должен был стать для Суворова «Санта-Клаусом», исполняющим мечту. На данном этапе сюжета сознание Суворова близко к детскому инфантильному сознанию. Однако Санта-Клаус оказывается ненастоящим, как и та жизнь, которая манит Суворова.

Лесенцов в сюжетной линии Суворова выполняет архетипическую роль отца, который одновременно притягивает и отталкивает ге-

роя. Символически значима их первая встреча, во время которой Лесенцов протягивает руку лежащему на асфальте Суворову и помогает подняться на ноги. Метафизическая дорога к отцу сопряжена с необходимостью внутреннего взросления в том «иномире» Донбасса, куда попадает Суворов. Чтобы встретиться наконец с Отцом-Лесенцовым, Суворов должен стать на ту же ступень развития, что и Лесенцов. Именно поэтому их встреча происходит только тогда, когда герой понимает правду, которой руководствуются ополченцы. Для этого ему потребовалось пройти через целый ряд испытаний. Согласно той же сказочной традиции, эти испытания выстроены по принципу восходящей градации: от первой встречи с украинской ДРГ до украинского плена. Ситуации, в которые попадает Суворов, становятся все более трагичными для него, поскольку он не извлекает из них уроков. После каждого испытания возникает вопрос о необходимости встать на определенную сторону: после встречи с ДРГ – в диалоге с женой Трамвая; после расстрела пленных украинцев – в разговоре Суворова с Лидой. Таким образом, герой после каждого кризиса оказывается на распутье и каждый раз сворачивает не туда. В.Я. Пропп, анализируя реализацию аналогичного мотива в былине о богатыре Алеше, пишет: «Этот камень[1] является как бы символом, определяющим жизненный путь Алеши. Момент раздумий у подорожного камня решает вопрос, быть ли ему героем или нет. Выбирая путь на Киев, Алеша выбирает трудный путь бессмертия и героизма» [Пропп 1958, с. 65]. Путь былинного богатыря должен вести его к подвигу. Суворов же не только не стремится к подвигу, он всеми силами отворачивается от смерти, вместо того чтобы взглянуть ей в лицо. Можно сказать, что Суворов наказан за свое неверие в реальность смерти: при первой встрече с Лесенцовым, увидев в машине гроб, он предполагает, что ополченцы собираются устроить перформанс с пустым гробом.

Осознание приходит к Суворову тогда, когда его личный «метафорический» гроб наполняется покойниками: расстреляны у него на глазах пленные украинцы; спасая его, погибают Трамвай и Дак, а позже рядом с ним гибнут и многие другие ополченцы. Так Суворов

[1] Подорожный камень с надписью о вариантах выбора пути («Направо пойдешь…»), находящийся на развилке дорог.

должен на своем опыте убедиться в реальности смерти. Когда Суворов на духовном уровне становится достоин того, чтобы встать вровень с Лесенцовым, происходит их встреча. Но к этому моменту у Суворова не остается вопросов, которые он хочет ему задать: ответы на все вопросы он теперь знает сам.

Проблема выбора представлена в сериале двумя параллельными сюжетными линиями. Помимо той, которая определяется исканиями Суворова, можно выделить сюжет, разворачивающийся вокруг Трамвая. В книге З. Прилепина данный персонаж играет важную роль в рассказе «Контрабанда». Там же автором дается его характеристика: «На вид лет пятьдесят, впалые щеки язвенника, насмешливые глаза слегка навыкате, худощавый, сутулый, в старой кожаной куртке: уголовный типок» [Прилепин 2024, с. 126], в других рассказах Трамвай лишь упоминается, при этом он очевидно симпатизирует ополченцам, что следует из его рассказа: «Передвигался Трамвай на совершенно бешенных скоростях, в том числе по тем участкам, где трасса была изуродована обстрелами, ухитряясь при этом рассказывать про дюжину разнообразных вещей: как подарил ополченцам подворованный у отступающих украинских частей РПГ с целой россыпью зарядов – их Трамвай ласково поименовал "морковками"; и как его, который год уже, пытаются посадить то здесь, то в России, а он уходит от погони через границу, а потом уже от погони с той стороны – назад; и еще – о жене, по сей день переживающей за каждый перевоз груза» [Прилепин 2024, с. 142]. В сериале Трамваю отведена более существенная роль в развитии магистрального сюжета. В силу неудачного стечения обстоятельств он оказывается в украинском плену вместе с Суворовым. По просьбе его жены ополченцы устраивают засаду на складе, куда Трамвай должен привести украинцев за выкупом. В завязавшейся перестрелке, спасая Суворова, гибнут и Трамвай, и Дак. Трамвай в исполнении В. Кищенко типологически схож с другим монументальным киногероем – Павлом Артемьевичем Верещагиным, героем фильма «Белое солнце пустыни». В отличие от Верещагина, Трамвай деятелен, но применительно к военному конфликту занимает позицию, аналогичную позиции бывшего таможенника Российской Империи. Однако в тот момент, когда речь идет о предательстве, о справедливости, о жизни честных и достойных людей, Трамвай, как и Верещагин, поступает как человек с фундаментальными понятиями

о чести и совести. Так, он не собирается губить Лесенцова, заманивая его в ловушку украинцев; он помогает спастись Суворову.

Возвращаясь к магистральному сюжету Суворова, отметим, что сериал строится вокруг приобщения героя к истинному знанию, приобретаемому только в пространстве инобытия, каким в сериале, как и в книге З. Прилепина, выступает Донбасс. Символическое значение погранпункта в рамках данного сюжета легко определяется как равное границе миров. Аналогичную функцию в сказочных сюжетах зачастую выполняет изба Бабы Яги. Пограничники, не желающие пропускать Суворова с гуманитарным грузом, могут быть уподоблены и всем мифологическим стражам подземного мира. Они согласны пропустить Суворова без груза, но, как известно, появление в мире мертвых без выкупа или подношения во многих мифологиях табуировано. Суворову необходимо заставить жителя чуждого и чужого ему мира, коим является Лесенцов, вступить с ним в диалог, а для этого он должен прийти к нему с дарами. Вспомним, что Одиссей в поэме Гомера «Одиссея» в попытках узнать ответ на свой вопрос у тени Тиресия Фивского, приносит в жертву корову и черного барана. Только получив подношение, тени соглашаются и обретают возможность говорить с Одиссеем.

Если эволюция образа Суворова организует движение сюжета в сериале, то образ Лесенцова, воплощающий в себе архетип воина, становится центральной точкой, вокруг которой движутся разные сюжеты. Таковым он предстает и в книге З. Прилепина, и в сериале. Однако в фильме данный образ также претерпевает определенные изменения. Наиболее очевидны из них те, что внесены в финал. В заключительном рассказе сборника «Домой» Лесенцов хоть и ранен, но жив. Его выносит Лютик через заминированное когда-то самим комбатом поле. Ситуация осложняется тем, что для запоминания безопасного прохода Лесенцов придумывает считалочку, которую никому не успевает сказать. Последние её слова: «Я родину люблю» – становятся «кодом», указывающим на необходимость повернуть налево. Не зная об этом, гибнет Скрип: «Интуиция подсказала всем троим – следующий прилет будет ровно в них. Лютик взвалил Лесенцова – и побежал, не разбирая дороги – но ориентируясь на прыгающую впереди спину Скрипа.

– Комбат! – кричал Лютик. – Комбат! Вывози!

Смысла в его словах не было никакого – оттого что вывозил комбата он сам, – но, таща его на себе, Лютик все равно воспринимал Лесенцова чем-то вроде огромного амулета, без которого жизни не будет. <…> Скрип, словно играя в пятнашки, резво пошел, делая странные шаги, направо.

Именно здесь над ухом Лютика раздалось остервенелое:

– Сто-ой!!!

Скрип невероятным образом вывернулся посреди горячего донецкого воздуха – будучи уже на полпути к небу – и в развороте упал на землю, головой к Лютику и Лесенцову, миг спустя подняв свое навек запыленное казахское лицо.

– Налево! – четко сказал Лесенцов. – Я родину люблю, – и выпал из сознания» [Прилепин 2024, с. 348–349].

Лесенцов в сериале погибает в финальной восьмой серии, будучи раненым, прикрывая вместе со Скрипом отход Лютика и Суворова. Смерть центрального героя существенным образом отражается на специфике его восприятия. Лесенцов в книге З. Прилепина, как уже было сказано, воплощает определенный героический образ потомственного русского воина, который борется за возвращение утраченных идеалов. Гибель данного героя в финале сериала возводит его в ранг трагических фигур. С.И. Сухих на примере героя «Тихого Дона» Григория Мелехова показал, что возможно существование трагического героя в рамках эпического произведения: «…характер Григория Мелехова – это не характер героя романа, который развертывается и эволюционирует, а характер героя трагедии, который противостоит миру, противостоит силам, ввергшим его в состояние трагической вины» [Сухих 2006, с. 135].

Далее С.И. Сухих трактует финал «Тихого Дона» в контексте проблемы выявления черт трагического героя в образе Григория Мелехова: «Шолохов не ставит точку в жизни такого прекрасного и такого несчастного героя. Мы расстаемся с ним на пороге его остывшего дома с сыном на руках: финал одновременно и открыт, и завершен. Завершен потому, что при всей "открытости" финала трагедия Григория Мелехова предстает перед нами во всей своей неизбежности, неустранимости тяжкого исхода» [Сухих 2006, с. 151]. Приведенный выше финал книги З. Прилепина можно в полной мере назвать открытым, он не предопределен трагически, именно поэтому, на наш

взгляд, в сериале судьба Лесенцова решена иначе: герой в смерти должен обрести статус трагического.

Погибая, Лесенцов остается верен своим словам, сказанным московскому высокопоставленному товарищу: «Только жертва открывает дорогу в небеса». Такой жертвой становится он сам, его батальон, его второе отцовство (в сериале герой узнает о беременности жены, но не увидит своего второго ребенка). Таким образом, Лесенцов, как и герой трагедии, должен принести в жертву долгу личное благополучие, счастье близких и собственную жизнь. Усиление трагедийного звучания оттеняет линию Суворова, который теперь метафорически готов заменить погибшего Лесенцова, выполнившего по отношению к нему символическую роль отца, о чем было сказано ранее.

В книге З. Прилепина широко представлены разные типы ополченцев, каждый из которых в то же время наделен неповторимой индивидуальностью. Т.Н. Маркова в статье «Новые герои новой военной прозы: "Ополченский романс" З. Прилепина» приходит к следующему выводу: «Герои книги Прилепина предстают живыми и настоящими, они испытывают разные эмоции, по-разному, но всегда стремительно и адекватно реагируют на происходящее. Каждый из них дорог автору, каждого он наделил индивидуальными чертами. Таким образом, Захар Прилепин первым из современных писателей эстетически освоил концепцию героя, рожденного нашим временем, и положил начало "донбасскому тексту" в истории русской военной прозы» [Маркова 2024, с. 127]. Пестрота образов ополченцев сохранена и в сериале, однако в нем особо выделено несколько персонажей. Среди них важное место занимают Лютик и Скрип. Если в книге З. Прилепина они могут действовать как вместе, так и по отдельности (например, в рассказе «Работяги» выведен только Скрип, а в рассказе «Дитя» – Лютик), то в сериале они образуют неразлучную пару. Для описания подобного типа отношений подходит термин «броманс» (крепкая мужская дружба, фактически братство).

Скрип и Лютик отвечают в сериале за комическую составляющую. Это пара неразлучных трикстеров, постоянно подшучивающих друг над другом, но готовых в любой момент отдать друг за друга жизнь. Герои участвуют в самых опасных операциях вместе с Лесенцовым, они храбрые воины, не раз спасавшие жизнь в том числе и

своему командиру. Однако именно эти персонажи могут быть сопоставлены с Суворовым в начале сериала. Как уже отмечалось, Суворов сохраняет сознание ребенка. Много детского и в образах Лютика и Скрипа. Но детское начало Суворова и детское начало Лютика со Скрипом различаются.

Суворов инфантилен, его детскость проявляется в неумении и сознательном нежелании принимать сложность жизни, осознавать присутствие зла и бороться с ним. Детскость же Лютика и Скрипа та, о которой говорил Иисус Христос в Евангелии от Матфея: «В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Евангелие от Матфея, Глава 18, стихи 1–6). Сознание Лютика и Скрипа истинно детское, поскольку в основе их мировосприятия лежит глубинное понимание добра и вера в справедливость. Неслучайным поэтому представляется, что в финальной части сериала Суворов духовно сближается именно с Лютиком и Скрипом. Режиссер показывает Суворова, нашедшего свое место среди этих воинов, наделённых чертами ребенка.

В книге мастерски и со знанием дела описана война странная, будничная, необъявленная, в то время как формат сериала требует большего сюжетного напряжения. Фильм адресован широкой зрительской аудитории, поэтому сценаристам и режиссеру необходимо было соединять динамику действия с нарастающей напряженностью в соответствии с жанровым каноном экшен-фильма. Кроме того, данный жанр требует наличия в системе образов носителей очевидного зла. Создатели сериала сохраняют жанровые стереотипы, привнося сюжет о попытке провокации украинских военных, курируемых западными советниками, с использованием биологического оружия. Лесенцов ценой жизни, и своей, и батальона, срывает данный план.

Отметим, что в книге З. Прилепина в поле авторской интенции попадают только те образы врагов, которые являются непосредственными участниками боевых столкновений, также писатель не домысливает, не достраивает события, свидетелями которых не могли стать его главные герои. Данная писательская стратегия была избрана автором

еще в романе «Патологии» при изображении войны в Чечне. В сериале, напротив, показаны высокопоставленные командующие украинской армии, западные советники. Эти герои, отсутствующие в книге, даны режиссером и сценаристами в традиционном для жанра экшен-фильма ключе: они воплощают в себе абсолютное зло и беспринципность. При этом психологическая мотивировка их поступков практически отсутствует, хотя по законам жанра она и не требуется. В этой части сериал сильно напоминает локальную «бондиану», в которой декорациями онтологической борьбы добра со злом становится не весь мир, а отдельно взятый клочок земли, где стоят насмерть русские воины.

В художественном фильме многое определяет не только воля режиссера, но и ви́дение актерами особенностей своего персонажа. Так, А. Шагин создает удивительно колоритный и достоверный образ Вострицкого, приехавшего на войну «от легкости жизни, и еще оттого, что мироздание, казалось, окосело, скривилось, съехало набок, – а этого он не любил» [Прилепин 2024, с. 78]. Судьба Вострицкого в сериале, как и судьба Лесенцова, отличается от книжной. В книге последний раз данный герой встречается в рассказе «Работяги», где он вместе с несколькими другими ополченцами строит баню своей старой бабке в глухой тульской деревне. З. Прилепину важно показать своих героев и в мирном созидательном труде, разрушить миф о том, что солдаты способны только убивать и разрушать. Действительно, его герои любят труд, радуются ему. В сериале Вострицкий так и не сумел выехать с территории Донбасса: по пути к границе машина была обстреляна украинскими военными, и герой погиб, прикрывая отход раненых товарищей. Другой режиссерской находкой является приглашение П. Давыдова на роль Дака. Актер создает яркий образ немногословного интроверта, при этом предельно честного в общении с Суворовым, который пытается задавать ему провокационные вопросы. Внешне герой в фильме напоминает донбасского командира с позывным Гиви, можно предположить, что данное сходство достигнуто намеренно. Дак в сериале, хотя и обладает завидной внешностью, по-монашески сдержан и целомудрен. Данная поведенческая стратегия расходится с поступками героя книги З. Прилепина, но является несомненно выигрышной.

Таким образом, снятый сериал, хотя и не лишен незначительных огрехов (например, слабая постановка массовых сцен в первой серии, некоторые логические нестыковки в сценарии), может быть с полным правом назван качественным фильмом, в котором режиссерские и актерские решения, связанные с переработкой исходного литературного материала, выглядят уместными, продуманными и правильно организующими художественное пространство сериала.

Источники

Прилепин 2024 – Прилепин З. Ополченский романс. М., 2024.

Литература

Александрова, Жиркова 2021 – Александрова В.Г., Жиркова Е.А. Поэтика цикла З. Прилепина "Ополченский романс": коллизия образов детства, музыки и смерти как основа мотивной системы текста // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2021. № 10 (163). С. 247–252.

Геннеп 1999 – Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.

Макарова 2024 – Маркова Т.Н. Новые герои новой военной прозы: «Ополченский романс» З. Прилепина // Литература в школе. 2024. № 2. С. 115–128.

Пропп 1958 – Пропп В.Я. Русский героический эпос. М., 1958.

Пропп 2023 – Пропп В. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 2023.

Птицына 2008 – Птицына Е.А. Проблема выбора жизненного пути в повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 4 (29). С. 81–82.

Сухих 2006 – Сухих С.И. «Тихий Дон» М. Шолохова. Нижний Новгород, 2006.

Шукшин 1979 – Шукшин В. Средства литературы и средства кино // Искусство кино. 1979. № 7. С. 106–113.

"MILITIA ROMANCE" VS "MILITIA ROMANCE" (A COLLECTION OF SHORT STORIES BY Z. PRILEPIN AND A SERIES BY O. LUKICHEV)

E.V. Bolnova

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article analyzes the series "Militia Romance" (directed by O. Lukichev, 2025) from the point of view of its correlation with the literary

basis – the collection of short stories of the same name by Z. Prilepin. The changes in the plot, character system, spatial and temporal organization are consistently considered. The conclusion is made about the importance of archaic initial plots in the feature film, which influenced the storyline of Suvorov. It is also noted that the space of the series is organized according to the laws of the functioning of the space in a fairy tale. The changes made by the creators of the film "Militia Romance" in the ending are analyzed: Lesentsov's death elevates this character to the category of tragic heroes, which, on the one hand, is dictated by the laws of the action film genre, and on the other hand, affects the pathos of the work. The storylines of significant secondary characters, such as Lyutik, Dak, Tramvay, and Skrip, are also examined. The childhood motif, one of the central themes in the collection of stories "Militia romance", is preserved and even strengthened in the series, performing various functions in the process. The article presents conclusions about the validity and thoughtfulness of the changes made to the literary material, explained both by the genre nature of the series and by its orientation towards a wider audience.

Keywords: "Militia romance", Z. Prilepin, O. Lukichev, film adaptation, new military prose.