

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Тверской государственный университет

На правах рукописи

Задонская Елена Вячеславовна
Авторские стратегии в современной военной прозе
Специальность 10.01.01 – русская литература

диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Тверь
2017

Содержание.

Введение	3
Глава I. Апелляция к традиции как авторская стратегия	
1. 1. Интертекст в комплексе авторских стратегий	15
1.2. Стратегии реализации трагического начала в современной военной прозе	37
Глава II. Стратегии апелляции к «державной традиции» в русской военной прозе конца XX – начала XXI веков.	
2. 1. Стратегии моделирования образа на основе идентификации с прецедентным героем	76
2. 2. Стратегии апелляции к «державной традиции» в русской военной прозе конца XX – начала XXI веков	103
2.3. Тексты народной культуры в системе авторских стратегий: Г. У. Садулаев, В. С. Маканин	118
Заключение.	137
Список использованной литературы.	

Введение

Художественная проза о войне составляет значительный корпус произведений современной литературы. В отечественной научно-исследовательской практике сложилась традиция рассматривать творчество писателей, объединённых этой тематической разновидностью, как единое литературно-художественное явление с общими стилевыми характеристиками, способами апелляции к воспринимающему сознанию.

Наряду с определением «проза о войне», в научной литературе закрепились такие терминологические понятия, как «военная проза» и «батальная проза», которые заявлены в этом качестве в названиях диссертационных исследований по проблеме: «Молодая военная проза второй половины 1990 – начала 2000-х гг.: имена и тенденции» [Выговская, 2009], «Современная чеченская «военная» проза: историко-культурный контекст, жанровый состав, поэтика (1990 – 2010 гг.)» [Довлеткиреева, 2010], «Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации» [Аристов, 2013], «Концептосфера современной военной прозы» [Волкова, 2014]. В данном диссертационном исследовании в качестве базового мы используем понятие «военная проза», т. к. оно предполагает привлечение большего корпуса текстов.

Характеристика «современная» применительно к военной прозе в научно-исследовательской логике, доказательно репрезентованной в работе В. Б. Волковой «Концептосфера современной военной прозы», соответствует хронологическим рамкам с 1980-х по 2000 годы. С точки зрения В. Б. Волковой, чёткие временные границы современной военной прозы обусловлены её «привязанностью» к конкретным историческим событиям: «афганским» и «чеченским» войнам, спровоцировавшим художественную рефлексию авторов, посвятивших своё творчество этим локальным войнам.

Современная батальная проза не замыкается исключительно на процессах художественного освоения событий, связанных с афганской и чеченскими войнами.

Для авторов обозначенного периода свойствен интерес и к историческим реалиям Великой отечественной войны: Г. Н. Владимов («Генерал и его армия»); Л. И. Бородин («Ушел отряд»); В. В. Быков («Стужа», «Полюби меня, солдатик», «Болото», «На болотной стежке»); А. В. Геласимов («Степные боги»); И. В. Бояшов («Танкист, или “Белый тигр”») и др.

«Афганская» проза представлена в современном литературном процессе такими произведениями, как О. Н. Ермаков («Крещение», «Желтая гора», «Благополучное возвращение», «Афганские рассказы», «Последний рассказ о войне», «Возвращение в Кандагар», «Знак зверя»); О. М. Блоцкий («Пайса», «Убийца», «Письмо из дома», «Богиня», «Бахча», «Последний поход» и др.); А. А. Проханов («Кандагарская застава», «Дерево в центре Кабула», «Сон о Кабуле», «Дворец» и др.); О. А. Хандусь («Он был мой самый лучший друг», «Полковник всегда найдётся», «Это был ангел» и др.); Э. В. Пустынин («Афганец. Роман в 35 главах»); В. Н. Николаев («Живой в помощи»); И. М. Афанасьев («Сапер, который ошибся»); С. М. Дышев («Потерянный взвод»). С. Ануфриев и П. Пепперштейн «Мифогенная любовь каст», А. Тургенев «Спать и верить. Блокадный роман».

«Чеченская» проза включает в себя следующие прозаические произведения: А. А. Проханов («Идущие в ночи», «Чеченский блюз»); А. В. Карасев («Чеченские рассказы»); В. С. Маканин («Кавказский пленный», «Асан»); А. А. Бабченко («Десять серий о войне», «Алхан-Юрт», «Взлетка», «Горная бригада», «Аргун-река» и др.); З. Прилепин («Патологии»); В. И. Дегтев («Джяляб», «Псы войны»); А. А. Щелоков («Чеченский разлом»), Г. У. Садулаев («Одна ласточка ещё не делает весны», «Шалинский рейс», «Четыре апокрифа чеченской войны»).

Общие тенденции развития темы войны в произведениях обеих разновидностей связаны со стремлением авторов реализовать художественные стратегии следования устоявшейся традиции или трансформировать их в соответствии с требованиями массовой литературы.

Не случайно Д. В. Аристов, объектом исследования которого стала «новая проза» о войне, отмечает, что она «воплотила в себе не только общие закономерности современного литературного процесса (поворот к «новому реализму», вхождение в художественную прозу документального и журналистского начал, приемов массовой культуры), но и важные социокультурные тенденции...» [Аристов, 2013: 3].

В произведениях новой прозы о войне запечатлён ещё и кризис в самосознании общества, выразившийся в разрушении системы ценностно-идеологических основ. Именно этим продиктовано общее стремление авторов современной батальной прозы выразить протест против идеологических штампов мышления, попытка выработать собственную систему ценностей. Военная тематика предопределяет характер поисков выхода из критической исторической ситуации, пути самоопределения рефлексирующего героя, для которого война становится отправной точкой в системе самоидентификационных процессов.

Выстраивая в данном исследовании парадигму художественных стратегий авторов современной военной прозы, мы руководствуемся следующими научными определениями терминологического понятия «авторская стратегия». Прежде всего сошлёмся на диссертационное исследование Антоничевой М. Ю. «Границы реальности в прозе В. Набокова: Авторские повествовательные стратегии» [Антоничева, 2006], в котором была сформулирована идея о том, что авторские стратегии предполагают сознательное и бессознательное конструирование повествовательных моделей.

По утверждению Дворцовой Н. П., авторские стратегии предполагают соотнесение авторской стратегии, реализуемой в художественном тексте, и

литературно-художественного контекста, традиции в целом [Дворцова, 2002].

В работе С. А. Байковой «Авторская стратегия Евг. Попова 1970-1990-х гг.» [Байкова, 2013] учитываются и подвергаются исследовательскому анализу позиции американского литературоведа К. Берка («всякое произведение избирает какую-то стратегию по отношению к ситуации»), М. Брегса, который, в свою очередь ссылается на работы Ж. Делеза и Ф. Гваттари («авторская стратегия состоит в оценке и структурировании ситуации литературного быта, а также в последующей реакции на неё») [Делез, Гваттари, 2009].

Сама исследовательница заявляет следующее определение авторской стратегии: «Мы полагаем более обоснованным отождествление авторской стратегии со стратегией повествовательной и определяем ее как сознательно избранную тем или иным художником повествовательную модель с особым, индивидуально-авторским набором приемов, тем, сюжетов, мотивов, образов и вовлечением в повествовательный дискурс автора – текста – читателя». [Байкова, 2013: 4].

Полностью консолидируясь с автором приведённого определения, считаем возможным внести в него лишь небольшие коррективы. Прежде всего необходимо отметить, что существуют универсальные и индивидуальные авторские стратегии, которые коррелируют друг с другом в контексте литературной традиции, а также в контексте современной авторам литературной ситуации.

Степень исследовательности проблемы:

Несмотря на систематический интерес исследователей к произведениям батальной прозы, нельзя говорить о том, что в научных работах по проблеме оформились общие принципы и подходы к анализу этого явления. Это даёт основание для выделения наиболее показательных научно-исследовательских интенций в области изучения современной военной прозы:

1. Изучение военной прозы с позиций её отношения к традиции. Так, в диссертационном исследовании Г. Ф. Хасановой предпринимается попытка выстроить типологию литературных традиций, в контексте которых анализируются произведения таких авторов, как А. А. Ананьев, В. П. Астафьев, Г. Я. Бакланов, Б. И. Балтер, Ю. В. Бондарев.

В этом же направлении выстроена работа И. Ю. Порублевой, которая акцентирует своё исследовательское внимание на вопросах традиции жанра и стиля, построения сюжетной канвы, актуализированных в произведениях конкретного автора. [Порублева, 2010].

Особым явлением в составе данного направления является изучение не только традиции, но и процессов, связанных с её трансформацией. Показательной в этом плане является диссертационное исследование Д. В. Аристова «Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации». Автор работы отмечает, в частности, что «черты поэтики современной батальной прозы (документальность, автобиографизм) связаны с течением «нового реализма» [Аристов, 2013].

2. Изучение военной прозы (в большей степени это направление востребовано исследователями «молодой» военной прозы) с различных исследовательских позиций: с учётом типологических особенностей сюжета, тематики произведений, стилистики, способов апелляции к читательской аудитории, характеристик повествователя, интертекстуальных связей. Все эти и другие подходы к изучению нестабильного, постоянно развивающегося явления «молодой» военной прозы представлены в диссертационном исследовании Н. С. Выговской «Молодая военная проза второй половины 1990 начала 2000-х годов: имена и тенденции» [Выговская, 2009]. Аналогичные подходы заявлены в диссертации Л. М. Довлеткиреевой «Современная чеченская «военная» проза: историко-культурный контекст, жанровый состав, поэтика (1990 – 2010 гг.)» [Довлеткиреева Ю, 2010].

3. Осмысление произведений батальной прозы в литературно-критических статьях, журнальных полемиках нельзя признать собственно

научным, но необходимо отметить значимость критических оценок, репрезентованных на страницах литературно-художественных и общественно-политических журналов «Дружба народов», «Знамя», «Новый мир», «Октябрь» и т.д.

4. Исследование концептосферы современной военной прозы представлено в докторской диссертации В. Б. Волковой [Волкова, 2014]. Метод интертекстуального анализа художественного текста рассматривается автором как универсальный для анализа художественных текстов, созданных в рамках современной массовой литературы. Интертекстуальный анализ позволяет рассматривать художественные тексты военной прозы как единую концептуальную систему.

Актуальность темы диссертационного исследования определяется усилением внимания в современном литературоведении к проблемам научной интерпретации художественного текста. Данная тема позволяет выработать единые принципы анализа художественных произведений о войне, а следовательно, выстроить максимально объективную парадигму научного подхода к изучению современной военной прозы.

Научная новизна исследования заключается в том, что в работе теоретически обоснован и практически апробирован литературоведческий подход к анализу художественного текста, предполагающий выявление общих и индивидуально-авторских стратегий, что позволяет выявить художественно-эстетическую сущность каждого отдельного произведения и военной прозы в целом. Новизну исследования предопределило также введение в научный оборот ранее не привлекавшихся к систематическому анализу произведений таких авторов, как Г. У. Садулаев.

Объектом изучения являются художественные (и публицистические) произведения современных авторов о войне, уже включённые в круг исследовательских интересов (Г. Н. Владимов «Генерал и его армия»; А. В. Геласимов «Степные боги»; О. Н. Ермаков «Крещение», «Желтая гора», «Благополучное возвращение», «Афганские рассказы», «Последний рассказ о

войне», «Возвращение в Кандагар», «Знак зверя»; А. А. Проханов «Идущие в ночи», «Чеченский блюз»; А. В. Карасев «Чеченские рассказы»; В. С. Маканин «Кавказский пленный», «Асан»; А. А. Бабченко «Десять серий о войне», «Алхан-Юрт», «Взлетка», «Горная бригада», «Аргун-река») и только вводимые в научный оборот, но уже получившие оценку критиков и читателей (Г. У. Садулаев «Одна ласточка ещё не делает весны», «Шалинский рейс», «Четыре апокрифа чеченской войны»; З. Прилепин «Патологии»).

Предметом исследования в предлагаемой работе выступают авторские стратегии построения художественного текста о войне.

Анализ авторских стратегий базируется на теории интертекстуальности, понимаемой в данном исследовании как система авторских стратегий и как интертекстуальный анализ художественного произведения. Теория интертекстуальности имеет в своей основе знаменитую бахтинскую концепцию диалогичности художественного произведения. Идея М. М. Бахтина о диалогических отношениях между различными литературными формами, с нашей точки зрения, весьма ёмко характеризует процессы влияния на авторское сознание предшествующей традиции: «Кроме преднаходимой художником слова действительности и познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору» [Бахтин, 1979: 123]. Таким образом, понятие интертекстуальности непосредственно связано с диалогичностью – важнейшим внутренним качеством культуры.

Теория литературы располагает двумя не противоречащими, но продуктивно дополняющими друг друга научными подходами к осмыслению понятия интертекстуальность. Первый подход предполагает понимание текста как культурного кода, тогда как культура – это бесконечный текст.

При таком подходе интертекстуальность оказывается внетекстовой категорией.

Второй аспект принято обозначать как лингвистический, дающий основания для лингвистического анализа текста. Условно его называют внутритекстовым. И здесь следует сослаться на работу Н. А. Кузьминой, которая положила в основу своей теории концепцию интертекстуальности как энергии – «способности текста или субъекта производить работу по генерации смыслов» [Кузьмина, 1991: 12]. Автор определяет интертекст как «объективно существующую информационную реальность, являющуюся продуктом творческой деятельности человека, способной бесконечно самогенерироваться по стреле времени» [там же: 10]. В свою очередь, интертекстуальность определяется в работе Н. А. Кузьминой как онтологическое свойство художественного текста, обеспечивающее его вхождение в культурный процесс [там же: 15].

В нашей работе мы также опираемся на концепцию В. Е. Чернявской, которая рассматривает интертекстуальность как: 1) содержательно-смысловую открытость текста по отношению к другим текстам; 2) коммуникативно-прагматическую и психологическую открытость текста адресату; 3) идейную и тематическую открытость друг другу текстов одного автора; 4) внутреннюю содержательную открытость друг другу смыслов и структурно-композиционных частей одного и того же текста; 5) типологическую открытость друг другу текстов одного класса; 6) открытость отдельного типа текста более общим функционально-стилистическим системам [Чернявская, 1999: 56].

Выбор именно этих положений теории интертекстуальности в качестве теоретической базы исследования даёт нам основание для анализа художественных текстов с учётом механизмов трансформации тем и мотивов, возможностей текста апеллировать к претексту, функций используемых интертекстуальных включений (цитат, аллюзий,

реминисценций), а также с учётом коммуникативно-прагматической и психологической открытости анализируемых текстов читателю.

Интертекстуальный диалог в системе анализируемых произведений рассматривается в данной работе в следующих аспектах:

– диалог между традициями народного творчества, реализма и тенденциями развития массовой литературы (в рамках широкого подхода к интертекстуальности);

– диалог авторских моделей житнетворчества

– диалог между текстами конкретных произведений (устойчивые темы, мотивы, жанровая соотнесённость, типология образов)

– внутритекстовый диалог, понимаемый как взаимодействие текстовых элементов с элементами других текстов, эксплицитно или имплицитно включенных в данный текст.

В данном исследовании рассматриваются следующие текстовые уровни интертекстуальных включений: 1) идейно-эстетический: темы, мотивы, идеи произведения (нарративный аспект интертекстуальности); 2) жанрово-композиционный: система образов, жанр, композиция, художественное время и пространство (фигуративный аспект интертекстуальности); 3) собственно языковой.

Цель исследования состоит в системном изучении и анализе различных авторских стратегий как механизма создания художественного произведения с конкретной тематикой.

Цель работы определила конкретные **задачи исследования**:

- Рассмотреть систему авторских стратегий, характерных для современной военной прозы в целом

- Выявить и проанализировать систему индивидуальных авторских стратегий

- Выявить способы авторской апелляции к конкретной эстетической традиции

- Выстроить систему авторских стратегий с учётом процессов самоидентификации автора по отношению к проблематике произведения, историческому событию, идеологии войны и т. д.

- Проанализировать стратегии построения современными авторами художественного неомифа о войне

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в нём представлен системный анализ авторских стратегий, выявляющих определённую степень авторского присутствия в художественном и публицистическом тексте.

Методологическая основа исследования: в диссертации применяется комплексный подход, совмещающий интертекстуальный метод исследования, а также историко-типологический, сравнительно-сопоставительный, описательный. Использование различных методов определено попыткой построения системы авторских стратегий, локализованных в отдельных произведениях и демонстрирующих генетические связи с определённой традицией, творческими методами, современным литературным контекстом.

Теоретико-методологическую основу диссертации составляют фундаментальные труды отечественных и зарубежных ученых по проблемам интертекстуальности и авторских стратегий в художественном тексте: М. М. Бахтина, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ю. М. Лотмана и др.,

В данном исследовании мы опирались также на теоретические работы В. Б. Волковой, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, Г. Л. Нефагиной, В. Е. Хализева, Л. В. Чернец, А. П. Чудакова и др.

В теоретико-методологическую базу исследования включены диссертационные исследования по проблемам изучения военной поэмы последних десятилетий: Д. В. Аристова, В. Б. Волковой, Н. С. Выговской, И. Ю. Порублевой, Г. Ф. Хасановой и др.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Авторы современной военной прозы используют в своих художественных текстах общие и индивидуальные авторские стратегии. К общим стратегиям относятся сознательно осмысленные интертекстуальные связи на уровне апелляции к традициям классической литературной традиции в целом, а также к традиции художественно-публицистического освоения военной тематики.

2. Художественные стратегии авторов современной военной прозы построены на интертекстуальных связях с идейно-эстетической традицией творчества Л. Н. Толстого и В. М. Гаршина, при этом индивидуальные авторские стратегии могут согласовываться с общими или противостоять им, что не отменяет общего стремления авторов апеллировать к соответствующим претекстам;

3. Законы массовой литературы обязывают авторов военной прозы выстраивать соответствующие стратегии, обеспечивающие читательское понимание и существование художественного текста в современном ему эстетическом контексте;

4. «Державная традиция» является прецедентной для ряда авторов современной батальной прозы, которые репрезентуют её в художественных текстах как неомифологическую. Идеологемы «державной традиции» рассматриваются анализируемыми авторами как составляющие универсальной национальной идеи, положенной в основу художественного неомифа;

5. Стратегия апелляции к мифологическому, легендарному и устно-поэтическому тексту призвана обосновать процессы самоидентификации автора и читателя по отношению к изображённым военным событиям; **Теоретическая значимость диссертации** обусловлена тем, что в ней разрабатывается теоретическая база понятия авторской стратегии построения художественного текста на основе теории интертекстуальности.

Достоверность исследования обусловлена тем, что выводы получены в результате непосредственной аналитической работы над художественными

текстами авторов современной батальной прозы с помощью различных методов анализа, прежде всего интертекстуального, актуализированного современной литературоведческой наукой как наиболее объективный и результативный.

Практическая ценность работы заключается в том, что наблюдения и выводы, сделанные в ходе исследования, могут быть использованы при подготовке к лекциям и практическим занятиям по русской литературе XX - XXI вв., в вузовских спецкурсах, спецсеминарах, а также при дальнейшем изучении вопросов, связанных с попытками выработать единые принципы анализа произведений с общей тематикой.

Апробация материалов исследования осуществлялась в форме публикаций статей, выступлений на научных конференциях в 2009 – 2012 гг. Основные положения диссертации обсуждались на Международной научно-практической конференции «Русский язык и литература в современном культурном, информационном и образовательном пространстве» (Тверь, 2009); Международной научно-практической конференции «Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры» (Тверь, 2009);

Материалы и результаты работы отражены в 7 публикациях. Все результаты, опубликованные в статьях, получены мною лично. Эти же публикации использованы при написании диссертационной работы.

Структура и объем диссертации определены целью исследования и поставленными конкретными задачами, а также логикой развертывания основной темы работы.

Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, списка использованной литературы. Общий объем работы составляет 155 страниц. Библиографический список насчитывает 199 наименований.

Глава 1.

Апелляция к традиции как авторская стратегия

1.1. Интертекстуальность в комплексе авторских стратегий

Метод интертекстуального анализа, концептуально обоснованный М. М. Бахтиным и актуализированный на различных уровнях ученицей Р. Барта Ю. Кристевой, необходим для понимания художественного целого любого произведения.

Каноническую трактовку понятию «интертекст» дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [Барт, 1994: 387]. «Всякий текст, — пишет Барт, — есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение..., текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — цитат без кавычек» [Барт, 1994: 345].

По мнению Ю. Кристевой, «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь текста» [Кристева, 2000: 429.]. Бесчисленное число источников, «впитанных» текстом, теряют свой исходный смысл, вступают друг с другом во взаимодействие, рождая новые смысловые связи, доступные не авторскому, а читательскому пониманию: «<...> смысл в текст вкладывает не автор, а читатель. Он в меру отпущенного сводит воедино все начала и концы текста, вкладывая в него, таким образом, свой смысл» [Кристева, 2000: 439].

В нашем исследовании мы руководствуемся известным положением Е.А. Гончаровой о том, что в «художественных текстах интертекстуальность входит в систему авторской стратегии писателя и занимает важное место в диалоге культур автора и читателя» [Гончарова, 2005: 368]. В данном положении принципиально значимым является указание на тот факт, что интертекстуальные связи сознательно продуманы автором и включены в систему авторских стратегий, обращённых к читательскому восприятию.

Интертекст рассматривается нами не только как комплекс авторских стратегий, но и как способ анализа произведения, механизм постижения авторских замыслов и репродуцированных ими самоощущений читателя в контексте культуры конца XX-начала XXI вв. Поэтому для данной работы продуктивным также является определение механизма интертекстуального анализа, предложенное А. В. Борисенко: «При создания интертекста автор переосмысливает претекст на основе собственной модели мира, а при его интерпретации аналогичное переосмысление осуществляется рецептором интертекста, поэтому учет «фактора субъективности» и «расклеивание» стадий интердискурсивного процесса является необходимым условием проведения интертекстуального анализа» [Борисенко, 2003: 134].

Отмечая особую значимость метода интертекстуального анализа для прочтения военной прозы, В. Б. Волкова пишет: «Изучение военной прозы О. Н. Ермакова, В. С. Маканина и др. без выявления элементов интертекстуальной парадигмы невозможно, поскольку в художественных текстах смысловые связи отдельных элементов художественного целого разветвлены и ассоциативны. Обнаружение всего многообразия подобных элементов позволяет выявить комплекс ассоциативных связей и осмыслить эстетическую ценность художественного произведения» [Волкова, 2014: 34].

Наиболее продуктивным источником интертекста для современных авторов военной прозы остаются писатели-классики. Прежде всего это Л. Н. Толстой.

Сквозным мотивом военного творчества Л. Н. Толстого является конфликт естественного течения жизни и таких побочных эффектов цивилизованной жизни человечества, как война. Во всей полноте этот конфликт был воплощён в романе «Война и мир». До сих пор в литературе не создано ни одного произведения, содержащего в себе столь всеобъемлющего изображения русской жизни, изображающего человека до, во время и после войны.

В. С. Маканин, создав рассказ «Кавказский пленный», не только подчёркивает цикличность истории, вечность толстовских антивоенных традиций, но и вступает в полемику с русской классической литературой.

Об интертекстуальных связях толстовского «Кавказского пленника» и «Кавказского пленного» В. С. Маканина наиболее подробно писали такие исследователи, как В.Б. Волкова.

В частности, в своей статье «Концепт «Плен» в «кавказской» прозе В. С. Маканина: интертекстуальная парадигма» [Волкова, 2012] она объясняет невозможность исследовательской интерпретации художественных произведений Маканина без учёта интертекстуальных связей с предшествующей традицией: «Меняя в заглавии «пленника» на «пленного», Маканин тем самым вступал в полемику с классической традицией. XX век со своими многочисленными войнами перевернул само представление о плене, поэтому писателю важно было собственно художественными средствами осмыслить понятие «плен». Если у классиков в плену оказывается русский, то в рассказе Маканина всё наоборот, ведь его «Кавказский пленный» – зеркальное отражение классической традиции. Маканин писал не ремейк, а ответ классикам с их верой в победу добра, справедливости и правды» [Волкова, 2012: 40].

Художественная организация рассказа подчинена системе осмысленных авторских стратегий, которые, в свою очередь, выстроены в контексте интертекстуальных связей не столько с конкретным произведением Л. Н. Толстого, сколько с толстовской традицией в целом.

Классический сюжет об одном пленном сменяется многоплановым сюжетом о героях, которые все как один пленены Кавказом. Так об этом говорят подполковник Гуров с Алибековым.

«Гуров:

- И чего ты упрямишься, Алибек!... Ты ж, если со стороны глянуть, пленный. Все ж таки не забывай, где ты находишься. Ты у меня сидишь.

- Это почему же – я у тебя?

- Да хоть бы потому, что долины здесь наши.

- Долины ваши – горы наши.

Алибеков смеется:

- Шутишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! – Смеясь, он показывает на Рубахина, с рвением катящего тачку: – Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат – пленный!» [Маканин, 2004: 14.]

Тот факт, что молодой чеченский юноша взят в заложники русскими, говорит о том, что и чеченцы на своей земле могут быть в плену. Главный герой, в свою очередь, пленён красотой Кавказа, которая не отпускает его домой уже несколько лет. Рубахин находится в плену у войны. Она длится вечно, и прецедентный литературный сюжет – явное тому подтверждение.

О полемичности рассказа говорит прежде всего его интертекстуальность: общеизвестная фраза Достоевского «Красота спасёт мир» вплетена в текст, но любование красотой на войне, описанной Маканиным, не спасает, а губит чеченского юношу, ефрейтора Бояркова, душу Рубахина.

Красота – это отголосок мира, который слабо слышен на войне за выстрелами и криками. Рубахин не понял, «что, собственно, красота гор хотела ему сказать? Зачем окликала?» [Там же: 50]. Он убивает пленника, чтобы спасти себя, Вовку-стрелка, остальных солдат. Кажется, это убийство оправдано, и убит только один человек. Духовная смерть Рубахина, однако

тоже очевидна: он собирается вернуться домой, но читателю ясно, что герой этого не сделает.

Так за очередным пластом маканинского текста – за полемикой с классической литературой – скрывается пласт антивоенных толстовских традиций. Здесь такие толстовские приёмы антивоенной линии как отсутствие ненависти к врагам и уважение к их быту, внимательное отношение к подоплёке действий героев, интерес как к простому солдату, так и к людям «в чинах», симпатия автора к человеку «из народа» и, что самое главное, полное соответствие учению Л. Н. Толстого о «непротивлении». «Насилие имеет тенденцию воспроизводиться в расширяющихся масштабах. Поэтому самая идея ограниченного насилия и ограничения насилия насилием является ложной. Именно эта-то идея и была отменена законом непротивления» [Гусейнов] –отмечал А. А. Гусейнов.

Механизмы и модели интертекстуального взаимодействия на разных уровнях организации авторского текста о войне В. Маканина анализируются в диссертационном исследовании Е. А. Степановой «Кавказская фабула в русской литературе XIX - XX веков» [Степанова, 2004]. Автор отмечает, в частности, что интертекстуальное взаимодействие обнаруживается на уровне репрезентации литературных типов, художественных приёмов (дегероизация, ирония, «психологизация повествования»), сюжетно-композиционной организации произведения [Степанова, 2004: 3-6].

В статье Т. Ю. Климовой «Метанарративные стратегии прозы В. Маканина» исследуются различные аспекты интертекстуальных отсылок к прецедентному имени, в том числе в военной прозе Маканина [Климова, 2010: 12-15].

Таким образом, исследователи процессов интертекстуального взаимодействия отмечают, что оно может обнаруживаться на уровне репрезентации смыслов, сюжетно-композиционной организации структуры текста и его отдельных элементов, на уровне реализации эстетической задачи автора. Мы, в свою очередь, считаем, что авторская стратегия построения

интертекста в «Кавказском пленном» предполагает апелляцию не к отдельным смыслам, а к толстовской традиции в целом.

Примечательно, что «в военной прозе 1950-х – середины 1980-х гг. доминирующей, наиболее полно проявившейся является антивоенная традиция прозы Л. Н. Толстого» [Хасанова, 2009:14].

Л. Плоткин ещё на этапе существования советского литературоведения объяснил интертекстуальные связи литературы о Великой Отечественной войне и Отечественной войне 1812 года тем, что перед писателями, описывающими обе войны, стояли одинаковые задачи. «Необходимо было показать масштабность той и другой войны, важность результата для существования страны в целом» [Плоткин, 1967: 57].

«Война и мир» в литературе об Отечественной войне играла роль оценочного ценза для героев и для всего произведения в целом: герои читают роман-эпопею Толстого перед боем, сравниваются с героями романа и, таким образом, характеризуются. Сравнение с толстовскими героями уже также стало своего рода традицией в военной литературе, что неудивительно в контексте выводов М. Заградки о традициях Л. Н. Толстого как о «супертрадициях», как «типе реалистического искусства вообще» [Заградка, 1983: 124].

Роман Георгия Владимова «Генерал и его армия», посвященный событиям Великой Отечественной войны, был удостоен Букеровской премии (1995) и премии имени Сахарова «За гражданское мужество писателя» (2000), в 2001 г. – признан Букеровским лауреатом десятилетия.

Следуя традиции своих предшественников, описывающих события Великой Отечественной войны, Г. Н. Владимов в своём романе «Генерал и его армия» неоднократно упоминает имя Л. Н. Толстого и роман «Война и мир», события, происходящие в имении Ясная поляна во время войны.

Именно в этом романе Владимова с особой полнотой реализованы художественные возможности апелляции к такому прецедентному феномену, как роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир».

Взгляд Владимова на войну из 90-х годов XX века видоизменился: имя русского писателя, имение Ясная Поляна приобрело символическое звучание в романе «Генерал и его армия», в то время как сравнение Владимовым своих героев с героями Толстого используется для большего раскрытия их характеров и мотивов поступков.

Усадьба Ясная Поляна символизирует Россию, в зеркала которой, как в воды рек страны, смотрятся враги («Зеркало, в которое, наверное, любили смотреться дочери Толстого» [Владимов 2005: 80]), ворота имения – русские крепости и города, тормозящие движение немецкой армии по стране («Белые башни ворот – как и впервые, когда он в них въезжал, - показались ему бастионами, которые всякий раз приходится брать заново...» [Там же: 83]), аллеи в парке – дорогами России («поднимаясь к усадьбе аллеей могучих лип, он чувствовал, что поднимается к самому значительному за всю его жизнь решению» [Там же: 85–86]).

Символизм происходящего чувствует немецкий генерал Гудериан. Живя в доме Толстого, немецкий генерал читает «Войну и мир», силясь понять причины поражения Наполеона в войне 1812 года, разгадать загадочную русскую душу, «способность народа безропотно – и без жалости – пожертвовать всем, не посчитаться ни с каким количеством жизней» [Там же: 91]. Интуитивно Гудериан понимает, что причина немецких и французских неудач одна и та же. Знал он об этом ещё и до войны, «всячески избегал этих азиатских приманок» [Там же: 91].

Это желание немецкого генерала познать русскую душу, чтение им «Войны и мира» ещё до нападения на Советский Союз, возвращение к страницам романа во время войны – всё это возвышает Гудериана в глазах читателя.

Таким образом, автор использует следующие интертекстуальные стратегии: идентификация исторического времени и исторического события через апелляцию к прецедентному литературному произведению; образ известного писателя и его философии в восприятии «врага», «чужого» как

толчок к освобождению от идеологического диктата; столкновение культуры и контркультуры в процессе осмысления антигероями исторической перспективы. Важно отметить, что интертекстуальные связи Владимова с толстовскими произведениями о войне особенно продуктивны для этого автора в силу его неучастия в современном отечественном литературном процессе.

Интертекстуальные военной прозы современных авторов и произведений Л. Н. Толстого о войне реализуются также на жанрово-композиционном текстовом уровне. Интертекстуальные композиционные приёмы играют принципиально значимую роль в построении и постижении художественной концепции произведения, что обусловлено общностью их тематики, попытками современных авторов апеллировать не только к художественному опыту предшественников, но и к их философии. Переосмысление и переакцентуация основных идей предшествующего века, с его художественно-философской традицией, становится магистральной задачей, различные аспекты которой реализуются в том числе на структурно-композиционном уровне.

Антитезу как композиционный приём следует отнести к общелитературной, а не индивидуальной традиции. Однако именно в военной прозе современных авторов антитеза выполняет важнейшую метатекстовую функцию, когда прочтение произведения и его интерпретация становятся возможными только при условии знакомства читателя с другими текстами, к которым данный текст отсылает. Сознательное усиление авторами обозначенного композиционного приёма на разных уровнях художественного целого свидетельствует о существовании интертекстуальных отношений с предшествующей традицией. Прежде всего речь идёт о системе противопоставлений в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир».

К этому приёму прибегает З. Прилепин в романе «Патологии», противопоставляя нормальность мирной жизни и её патологии как отголоски войны в Чечне. Этот же приём использует Г.Н. Владимов, противопоставляя

Гудериана и Кобрисова как хороших стратегов и ответственных военачальников с тщеславным и поверхностным Терещенко, шутовским Хрущёвым и жестоким Сталиным. Немецкий и русские генералы противопоставлены Владимовым как когда-то Наполеон и Кутузов в романе Толстого.

У Толстого, Прилепина и Владимова война – это убийство миллионов людей, и, как говорил Толстой, «всех судов мира не хватит, чтобы убийцы были осуждены» [Толстой Л. Н., 1956: 38–56.].

Ещё более тяжким преступлением эти авторы считают убийство собственного народа, когда «три слоя народа ложатся и заполняют неровности земной коры, четвёртый – ползёт по ним к победе» [Владимов, 2005: 134]. У Прилепина это выглядит как «завал трупов под окном», «пацаны, наваленные друг на друга» [Прилепин, 2011: 330].

Владимову, действительно, симпатичнее «железный Гейнц», чем заискивающий Терещенко, Прилепин на стороне многострадального русского солдата, страдающего от глупых приказов начальства больше, чем от боевиков.

Традиция Толстого раскрывать характеры героев через сравнение их между собой получила у Владимова новое звучание: герои противопоставляются друг другу, а к этому добавляется проведение параллелей с героями Толстого. К примеру, Гудериан противопоставлен Кобрисову в романе Владимова и Наполеону в эпопее Толстого, Кобрисов – Терещенко, Гудериану и Кутузову, Андрей Донской – Шестерикову и Андрею Болконскому, Майя Афанасьевна – себе самой в молодости и Наташе Ростовской.

Используя столь сложную схему интертекстуальных сопоставлений, автор решает несколько важных художественных, исторических и философских задач. Историческая задача заключается в следующем. Писатель стремится подчеркнуть цикличность истории, обнаруживая сходство Великой Отечественной войны с Отечественной войной 1812 года,

главенствующую роль народа в исходах войн. Вот перед нами Гудериан, сидящий за столом Толстого в Ясной поляне, читающий бессмертный роман хозяина усадьбы и силящийся понять, «что это за страна, где, двигаясь от победы к победе, приходишь неукоснимо – к поражению?» [Владимов, 2005: 89], «он хотел извлечь урок для себя – и не мог извлечь, хотя шёл так близко от дороги Наполеона и несколько раз её пересекал» [Там же: 89].

Психологизация повествования посредством использования прецедентной детали позволяет авторам батальной прозы создать психотип военного человека.

Решая эту художественную задачу, писатели дают оценку действиям своих героев, используя систему прецедентных портретных художественных деталей, бытовых и др. Например, Владимов, по толстовской традиции, описывает адъютанта Кобрисова, уделяя большое внимание мимике героя, его жестам, взглядам, походке, снабжает его облик «говорящими» деталями – и всё это описание напоминает облик Болконского из «Войны и мира». «Почти» Болконский – Андрей Донской - читает «неполные» [Владимов, 2005: 35] «Войну и мир», наслаждаясь строками о «чуть не главным героем эпопеи» [35], которого любила «чуть не главная героиня» [Там же:35].

«Неполная» книга, неполное сходство в имени (оба героя Андрей Николаевичи, но с разными фамилиями) – всё это по-толстовски оценочно характеризует героя Владимова. «Из своего века князь Андрей Николаевич Болконский протягивал свою маленькую руку Андрею Николаевичу Донскому и одобрительно похлопывал по плечу. Что князь Андрей был небольшого роста и слабый, это Донской заносил ему в минус, а себе в плюс, по «усталому скучающему виду» и по «тихому мерному шагу» их достижения уже примерно сравнялись, но вот своим чертовским умением «по привычке переходить на французский» князь его оставлял далеко позади, хотя Донской себя оправдывал, что воюет не с французами, а с немцами» [Там же:36]. Так, традиция психологического анализа получила новое звучание в романе конца XX века.

По утверждению Толстого, все военные делятся на три типа, каждый из которых классик охарактеризовал в рассказе «Рубка леса». Следуя данному утверждению, героя Владимирова, подражающего Болконскому, но от этого не ставшего им, стоит отнести ко «второму подразделению, которое составляют начальствующие политичные, с некоторого времени начинающие сильно распространяться. Начальствующий политичный бывает всегда красноречив, грамотен, ходит в розовой рубашке, не ест из общего котла, курит иногда Мусатов табак, считает себя несравненно выше простого солдата и редко сам бывает столь хорошим солдатом, как начальствующие первого разряда» [Толстой, 1999: 45].

Для Владимирова прецедентность психологических типов военных, выведенных в его романе, не является самоцелью, это необходимое условие формирования читательских представлений о непреходящем значении толстовской философии войны и мира, ложного и истинного патриотизма.

Владимов, как и когда-то Толстой, проявляя интерес ко всем слоям военного общества, остаётся на стороне тех персонажей, которые стояли ближе к народу, и в этом аспекте ему ближе Фотий Кобрисов и Шестериков, чем Андрей Донской. Последний, с его желаниями о личном удобстве и выгоде, прячутся за спинами генерала и его помощника, выгодно оттеняя их.

Изучая антивоенные традиции Л. Н. Толстого, невозможно не опираться на утверждение писателя о делении солдат на три типа, каждый из которых он подробно описал в рассказе «Рубка леса»: «Главные эти типы, со многими подразделениями и соединениями, следующие: 1) Покорных. 2) Начальствующих и 3) Отчаянных. Покорные подразделяются на а) покорных хладнокровных, б) покорных хлопотливых. Начальствующие подразделяются на а) начальствующих суровых и б) начальствующих политичных. Отчаянные подразделяются на а) отчаянных забавников и б) отчаянных развратных» [Толстой, 1999: 56].

Владимовский Шестериков ближе всего к типу «покорных хлопотливых», так же как и Платон Каратаев с его смирением и безотчётной

любовью к людям, трудолюбием и желанием заниматься бытом, работать на земле, а в войну жизнь свою отдать за родную землю, следуя заветам отцов и дедов. Появление такого человека в произведении о войне – яркий признак «толстовства», симпатий автора к философскому учению Л. Н. Толстого о непротивлении злу насилеи.

Начиная с 1878 года Л. Н. Толстой всё своё творчество подчиняет вынашиванию и провозглашению идеи о непротивлении. «Толстой давно стал сомневаться в идеологии прогресса, задумываться над общим смыслом жизни, соотношении жизни и смерти. Однако раньше это была боковая тема, теперь она стала основной; теперь уже смерть воспринималась как личная перспектива, как скорый и неизбежный конец. Встав перед необходимостью выяснить личное отношение к смерти (а для Толстого это означало разумно обосновать смерть, выработать сознательное отношение к ней, то есть так обосновать, и выработать такое отношение, которое позволяло бы жить осмысленной жизнью с сознанием неизбежной смерти), - встав перед такой необходимостью, Толстой обнаружил, что его жизнь, его ценности не выдерживают проверки смертью» [Гусейнов: 2012].

После многолетних исканий и размышлений, после чтения трудов великих мыслителей и общения с простыми людьми, Л. Н. Толстой вывел несколько положений теории о непротивлении. Основой этого учения является утверждение о том, что каждый человек ценен своим божественным происхождением и воцарение на земле Бога возможно лишь при единении людей, при преобладании любви друг к другу над всеми остальными чувствами и страстями, при мирном существовании всего человечества.

Третья задача, которую Владимов решает с помощью стратегии интертекстуальности – это одна из сложнейших задач русской литературы в целом и военной литературы в частности – понять русский национальный характер.

Философские размышления о роли «загадочной русской души» в исходах двух Отечественных войн характерны для произведений Толстого и

Владимова. Силы французской и немецкой армий в XIX и XX веках подтачиваются врагом, «который, потеряв половину войска, стоял так же грозно в конце, как и в начале сражения» [Владимов, 2005: 89], а «факты говорят очевидно, что ни Наполеон не предвидел опасности в движении на Москву, ни Александр и русские военачальники не думали тогда о заманивании Наполеона, а думали о противном. Завлечение Наполеона в глубь страны произошло не по чьему-нибудь плану (никто и не верил в возможность этого), а произошло от сложнейшей игры, интриг, целей, желаний людей – участников войны, не угадавших того, что должно быть, и того, что было единственным спасением России» [Толстой 1995: 103-104].

Странными кажутся русские солдаты опытному Гудериану. Ни огромный военный опыт, ни расчётливый ум не помогают немцу разгадать причину стойкости русских. «Железный Гейнц» обращается к роману Толстого за ответом, ведёт долгие беседы с пленным русским генералом и священником. Видя, что русский народ порабощён коммунистами и задушен репрессиями, Гудериан старается выглядеть освободителем и благодетелем, дарителем свободы. «Потрясло его ещё сильнее, было ужасней и смрада, и нескончаемого, неутихающего вопля – то, как смотрели на него самого: со страхом и ясно видимой злобой. Будто и он был к этому причастен...» [Владимов, 2005: 94].

Национальный характер в романе Владимова создаётся в контексте прецедентных для русской литературы и культуры образов. Странная русская незлобивость и способность к всепрощению, трудолюбие, кротость воспета была Толстым в образе Платона Каратаева, позже репрезентована Владимовым в образе Шестерикова.

Для З. Прилепина, филолога по образованию, автора-публициста, естествен процесс анализа авторских стратегий. В частности, нельзя не упомянуть его работу «Именины сердца: диалоги с русской литературой», где Прилепин высказывает оценочные суждения как о современном литературном процессе, так и о классической литературной традиции,

очерчивает круг писателей - единомышленников, прецедентных литературных феноменов [Прилепин, 2013: Электронный ресурс].

Очевидно, что автор ощущает себя прежде всего в системе интертекстуальных связей с литературной традицией, утверждавшей идеологические смыслы, и в то же время позиционирует себя как автора, ориентированного на формирование актуальной для современного читателя картины мира.

Произведения таких авторов, как З. Прилепин, создаются в русле массовой литературы и, соответственно, не могут не зависеть от законов создания художественного текста для массового читателя.

В контексте апелляции к массовому читателю следует рассматривать стремление авторов трансформировать или усвоить известную им традицию изображения и художественно-философского осмысления войны. По наблюдению И. И. Саморукова, «классика играет в литературной культуре роль своеобразного горизонта, к которому устремлены взгляды писателей и массовой, и инновационной литературы, и произведений, ориентирующихся на «продолжение традиций» [Саморуков, 2006: 23].

Помимо того, что массовая литература посредством различных стратегий апеллирует к высокой традиции, её авторы претендуют на осмысление своей личности в контексте биографии великих предшественников. Поэтому не только «литературное поведение некоторых массовых авторов может подражать «каноническим моделям», [Саморуков, 2006: 14], но и их жизнетворчество стремится максимально приблизиться к каноническому образцу.

З. Прилепин неоднократно высказывал в своих интервью мысль о преемственности по отношению к русской классической мыслительной и литературно-художественной традиции. В частности, он сформулировал ряд положений о идейной «слабости» современной литературы, которая не в состоянии подняться до эпического осмысления действительности, характерной для творчества Л. Н. Толстого: «Какие-то случайные вспышки, и

до сих пор нет никакого подобия ни "Тихого Дона", ни "Войны и мира"... Эпического осмысления событий пока не произошло» [Прилепин З. Российский выбор: доброта или жестокость? «Так жить нельзя!» А как можно? [Прилепин, 2013: Электронный ресурс].

Известно, что все работы Прилепина о войне носят мемуарно-биографический характер, в них отразились личные переживания автора, участвовавшего в чеченской кампании. Этот жизненный опыт даёт автору моральное право формулировать суждения о современности и национальных судьбах в публицистике. По сути, Прилепин реализует биографическую модель Л. Н. Толстого: при этом он не выстраивает подражательной схемы, более того, ему свойственно критическое осмысление наследия великого предшественника. Однако во многих своих интервью он рассуждает о патриотизме и о войне, отталкиваясь от толстовских суждений, чтобы продемонстрировать своё собственное понимание философии и эстетики Толстого, заявить о том, что многие аспекты мировидения этого автора были недостаточно объективно интерпретированы филологической наукой.

Так, он откровенно иронизирует над тем, что декларируемые взгляды великого писателя на проблему патриотизма и его мироощущения очевидным образом не совпадали: Толстой воевал в Чечне и в Севастополе, но закончить можно тем, что этот бородатый антипатриот плакал в 1904 году, когда сдавали Порт-Артур. Он очень хотел, чтобы русская армия победила, и это «позорное» чувство патриотизма, довело его аж до слез. Если почитать дневники Толстого, можно найти множество записей сугубо патриотического толка [Прилепин, 2013: Электронный ресурс].

Анализ этико-эстетической программы Толстого позволяет Прилепину в обосновании собственных убеждений, которые могут быть восприняты неоднозначно. Л. Н. Толстой в этом случае является не столько оппонентом, сколько авторитетной фигурой, подтверждающей правоту его суждений и жизненных решений.

3. Прилепин в своём романе о чеченской войне «Патологии» в одном из сюжетов вовлекает читателя в религиозный спор о знаменитом положении христианского вероучения «Не убий», которое не единожды становилось предметом авторской рефлексии в художественном и публицистическом творчестве Л. Н. Толстого.

Герои 3. Прилепина рассуждают о том, что актуальность религиозной заповеди обесценилась для большинства людей, которые перестали ощущать себя в рамках национально-религиозной культуры, предполагающей принятие ряда догматов. Интересно, что диалог Монаха (прозвище одного из героев романа) и автора-повествователя построен таким образом, что симпатии читателя оказываются на стороне автора-повествователя, умеющего облечь свой религиозный скептицизм в весьма понятные доводы («Бог дал человеку волю бороться со злом, и разум, чтобы он мог отличить напрасный гнев от гнева ненапрасного»; «Если на все Божия воля, так ты не умывайся по утрам: бог тебя умоёт. И подмоет. Не ешь: он тебя накормит. Не лечи своего ребенка: он его вылечит. А? Но ты же умываешься, Монах! Ты же набиваешь пузо килькой, презрев Божию волю! Может, он вообще не собирался тебя кормить?») [Прилепин, 2011: 184].

Анализируемый диалог является важным элементом художественного замысла автора, который ходом романного повествования об ужасах чеченской войны стремится объяснить, в чём его герои видят моральную поддержку, что позволяет им оправдывать неизбежную жестокость войны и собственных поступков. Тезис о том, что человек «может отличить напрасный гнев (т.е. несправедливый) от ненапрасного (т.е. справедливого)» вступает в спор со знаменитым толстовским убеждением о том, что не существует оправдания нарушению религиозно-нравственной нормы.

В статье «Не убий никого» Л. Н. Толстой высказывает хрестоматийно известную мысль о том, что никакие политические или иные другие ситуации не отменяют для человека следования нравственному закону: «Ужасно то душевное, умственное расстройство, которое лежит в основе

всех этих бедствий. Ужасно то, что большинство русских людей живет без какого бы то ни было нравственного или религиозного, обязательного для всех и общего всем закона: одни, признавая религией отжившие, не имеющие уже никакого разумного смысла, ни, главное, обязательного для поведения значения старинные верование, руководятся в жизни только своими соображениями и вкусами; другие же, признавая ненужность каких-либо верований (религий), точно так же руководятся только своими самыми разнообразными соображениями и желаниями. Так что большинство людей, действующих теперь в России, под предлогом самых разноречивых соображений о том, в чем заключается благо общества, в сущности, руководятся только своими эгоистическими, почти животными побуждениями» [Толстой, 1956: 38 – 39].

Именно с этим тезисом великого писателя спорит автор романа «Патологии», выстраивая устами автора-повествователя такую парадигму рассуждений, которая позволяет ему найти прагматически обоснованный выход из тупика нравственных сомнений.

Отметим, что автор романа, посредством повторяющихся деталей настойчиво указывает на то обстоятельство, что отступление от нравственно-религиозной нормы - отличительная черта времени, эпохи, а не самосознания русских или чеченцев. Так, на страницах романа появляется изображение Корана как ненужной, оставленной книги, утратившей свою ценность для воюющего народа («Я прислонился сферой к стене деревянного дома с выгоревшими окнами, - чтоб шея отдохнула. Из дома со сквозняком пахнуло неприятно. Я заглянул вовнутрь помещения - битый кирпич, тряпьё. На черный выжженный потолок налип белый пух. Ближе к окну лежит пожелтевший от сырости раскрытый «Коран», с оборванными страницами») [Прилепин, 20011: 220].

Автор романа предпринимает попытку разрешить конфликт художника и мыслителя, который, по мнению ряда исследователей второй половины XX века, был характерен для толстовского «Хаджи-Мурата»:

«Своеобразие «Хаджи-Мурата», сравнительно с другими произведениями позднего Толстого, заключается в том, что идея непреклонной борьбы «до последнего» звучит в повести как основной мотив, объективно опровергая проповедь «непротивления злу насилием» [Куркина, 2002: 20].

3. Прилепин, выступая в качестве публициста, сформировал позицию, которая не противоречит его художественному творчеству: «То, что сегодня происходит с русским человеком, - самые прямые последствия распада сознания, который коснулся всех. За несколько десятилетий мы с нездоровым сладострастием разрушили все мифы, что крепили национальное сознание, а теперь озираемся диковатыми глазами и говорим: «Озверел народец-то, озверел!». Ну а как ему не озвереть, когда он не знает, кому поверить, где сердце успокоить, когда вся история наша оказалась чередой правления бездарей и кровавых параноиков, и живём мы в чёрной дыре с вечным рабом в душе, и всякая традиция у нас поругана, вплоть до традиции рожать детей и свою землю беречь». [Прилепин, 2013: Электронный ресурс].

Однако для Прилепина – создателя произведений о чеченской войне и публициста – существует также убеждение в том, что нравственный закон во многом подчинён идее государственности, патриотичности: «Россия — это империя, и иначе она не существовала, и существовать не может. Это доказала прежде всего русская литература, и Достоевский, и Толстой, и Чехов, и Бунин. Нынешние антиимперские литературные либералы либо никогда не читали ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Хлебникова, либо делают вид, что ничего имперского в них не увидели. Вся наша литература со "Слова о полку Игореве" до Юрия Кузнецова наполнена сверхимперским мироощущением. Все творчество Льва Толстого, что бы он ни писал в своей поздней публицистике, – державно» [Прилепин, 2013: Электронный ресурс].

Как видим, Прилепин, осмысляя литературно-публицистическое наследие Л. Н. Толстого, ощущает наличие конфликта публицистической мысли и художественного содержания. Сам Прилепин стремится заявить единство позиции мыслителя и художника.

Концепция смыслов романа «Патологии» выстраивается в том числе на системе оппозиций «свой - чужой», неизбежной для произведений о военном противостоянии. В диссертационном исследовании Аристов «Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации» указывается на то, что «в соцреалистической эстетике образ врага формировался в черно-белой палитре – согласно коммуникативно-кодирующей системе советской литературы. Главное в этом образе – полная дегуманизация, отсутствие в нем человеческих черт, какой-либо персонифицированности. Смена иерархии ценностей, произошедшая в «лейтенантской прозе», нарушила доминирующий метод «двухцветного письма». Образ врага изменяется – гуманизируется и персонифицируется. В современной военной прозе нет четкого образа противника.

У Бабченко, Прилепина, Карасева враги обрисованы одинаковыми эмоциональными штрихами: «хмурые», «черти», «бесы», «злые», «бородатые чудовища», «твари, хохочущие дико и нелепо». Внутренние импульсы действий противников, их психология остаются малопонятными современному солдату, обеспокоенному собственными переживаниями и мотивировками» [Аристов, 2013:12]. Консолидируясь с автором приведённого суждения, возможно указать на то, что образ врага в современной прозе о войне формируется как глубоко чуждый концепции гуманистического осмысления бытия.

Прежде всего следует указать на то, что, например, в романе З. Прилепина образ врага это не только и не столько образ солдата, но прежде всего образ женщины. Стоит отметить, что такой подход может быть объяснён тем, что «свои» и «чужие» взаимоотражаются в восприятии автора – повествователя, который, будучи рядовым участником событий, понимает логику поступков, пусть и самых жестоких, противника. Происходит некое уравнивание, что в определённом смысле мешает автору выстроить оппозицию «свой» - «чужой». Именно женские образы в изображении З.

Прилепина сконцентрировали в себе энергетику ненависти, не свойственную женскому характеру.

И если образы мужчин действительно «обрисованы штрихами», то женские – имеют детализированные портретные характеристики, отражающие их психологию. Образы женщин представлены в романе Прилепина в характерной для его литературных предшественников манере акцентирования внимания на невербальных деталях. Указание на это обстоятельство находим, в частности, в диссертации З. И. Гасановой «Кавказский горный менталитет в русской литературе XIX века», где тщательному анализу подвергаются специфические для горцев невербальные средства общения и выражения отношения к происходящему в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» [Гасанова, 2009: 15].

В «Хаджи-Мурате» автор прежде осмысливает инаковость как качество жизни «другого», не обязательно враждебного. В современной массовой литературе о войне драматизм противостояния исключает элемент понимания другой культуры. Отсутствие в женских образах, представленных в романе Прилепина, традиционных черт материнского сострадания, неприятия вражды и ненависти, делает их глубоко символическими, созвучными жестокому времени.

Разделение на «своих» и «чужих» в современной военной прозе становится драматичнее, чем в литературе прошлых десятилетий – этот тезис, обоснованный анализом ряда произведений, выдвинутый Аристовым, нуждается в некоторой корректировке, учитывающей публицистическую позицию таких авторов, как З. Прилепин.

Для этого автора характерны рассуждения о том, что именно война влияет на самосознание как отдельного человека, так и нации в целом. Ощущения воюющего человека не могут быть оценены только как жестокие и безнравственные. Обосновывая это утверждение, З. Прилепин апеллирует к опыту русской публицистической и философской мысли: «Безусловно, любая война и любая революция, любые кровавые события — чудовищны.

Страшны любые жертвы, даже самые малые. Но они — неизбежны в нашем мире. Нравственное отношение к ним в принципе невозможно заранее определить. Нравственно относиться к войне и революции — это то же самое, что попытаться как-то относиться к природе, к цунами, к извержению вулкана. Это данность, с которой не поспоришь. Мы с этим ничего поделать не сможем, надо это понимать. Да, конечно, любая война безнравственна, мне астафьевский пафос понятен. Но нужно помнить слова Федора Михайловича Достоевского, который сказал: вот идут русские люди на освободительную войну в Сербию, они идут туда не убивать, они идут жертвовать собой. Это огромная разница. И потом, любые титанические изломы дают наивысший показатель человеческих добродетелей. В трагедии любой человек раскрывается, и часто в лучшую сторону, чему я не раз был свидетель. Любовь, милосердие, мужество — эти качества так остро проявляются в проклятые дни. Да и как это не страшно звучит, но вся мировая культура создана на кровавых изломах. Без войны и крови не было бы ни "Войны и мира", ни "Тихого Дона", не было бы даже астафьевских "Прокляты и убиты". Не самой лучшей его книги, но местами просто гениальной» [Прилепин, 2013: Электронный ресурс].

В контексте этого высказывания становится очевидным значение эпизода, в котором автор-повествователь вспоминает картины своего отца, сумевшего показать на своих полотнах связь исторических судеб с конкретным человеком: «После того, как отец нарисовал мне битву, где было всё, что я хотел - мужик-ополченец в разодранной рубахе, вздымающий на вилах вражину; дружинник, замахнувшийся коротким мечом, и пропустивший удар копья, вползающего ему в живот; неприглядные, желтолицые и хищные монголы, как дождевые черви, разрубаемые на части; лучники, натягивающие луки окровавленными пальцами; стяги, кони, - после того, как отец закончил работу, на которую сбегались смотреть пацанва со всего пригорода, он нарисовал ещё одну картину. Там горел русский город, русый монгол пил из чаши, лежали связанные князья, вззирающие в смертной

печали на пожар, а рядом с монголом стояла обнаженная полонянка с лицом моей матери» [Прилепин, 2011:59]. Так намечается в романе современного автора тема поиска морального модуса исторических событий, характерная для многих классиков отечественной литературы и в особенности для Л. Н. Толстого.

На картине история представлена в соответствии с толстовским утверждением о том, что история определена множеством волей, равнодействующих в историческом пространстве. При этом герой Прилепина ощущает свою вовлечённость в этот процесс и одновременно отстранённость от него, т. е. интуитивно чувствует себя частью нации, народа. Неотвратимый характер событий, вовлечённость в некий хаотичный, видимо никем не управляемый процесс – одно из главных переживаний героя-рассказчика, который пытается обнаружить оптимальную линию поведения на войне, не противоречащую моральной норме.

По мнению В. Б. Волковой, именно взаимодействие «различных типов дискурса - художественного и мифологического» [Волкова, 2014: 28] способствует обнаружению особенностей мировосприятия героев военной прозы. В нашем случае герой осмысливает оппозицию «свой» - «чужой» как в эстетическом пространстве картины, так и в пространстве традиции художественной интерпретации проблемы человека на войне.

Анализ интертекстуальных стратегий современных авторов батальной прозы позволяет сделать вывод о том, что присутствует как реконструктивная, так и деконструктивная тенденции во взаимодействии с классической толстовской традицией.

Интертекстуальность в современной батальной прозе проявляется прежде всего как отсылка к глобальному историческому событию, уже получившему оценку в произведении писателя-классика (Л. Н. Толстого). Так происходит идентификация исторического события и самоидентификация героев по отношению к этому историческому событию. Само классическое произведение интерпретируется как прецедентный текст

(«Война и мир», «Рубка леса», «Севастопольские рассказы»). Выбор цитат из художественных и публицистических текстов классической традиции также следует отнести к авторским стратегиям.

Интертекстуальные связи являются текстообразующим фактором на основе которого выстраивается структурно-композиционные особенности произведения. Стратегия использования прецедентного имени позволяет современным авторам реализовать оценочную функцию по отношению к значимым в смысловом отношении ситуациям и героям. Стратегия апелляции к прецедентной художественной детали способствует реализации авторского замысла на уровне устойчивых ассоциативно-оценочных связей.

Стратегия авторской интерпретации прецедентной для военной прозы оппозиции «свой» - «чужой» даёт авторам возможность вступить в диалог с предшествующими текстами, наполнить заявленную оппозицию новыми смыслами.

Особой разновидностью авторских стратегий следует признать стратегию отрицания авторитетного мнения как результат современного прочтения прецедентного художественного и публицистического текстов.

1.2. Стратегии реализации трагического начала в современной батальной прозе

По мнению таких исследователей, как Д. В. Аристов, современная проза о войне заявляет тенденцию к трансформации сложившейся в отечественной литературе традиции. В частности, исследователь отмечает, что процессам трансформации подвергается «лейтенантская проза»: «В батальной прозе 2000-х годов появляются новые идейно-тематические акценты, трансформирующие традиционные элементы, унаследованные от «лейтенантской прозы»: абсолютизируется фактуальная точность в

изображении событий, основанная на личном опыте писателя, натуралистическая образность. Герой современной баталистики остро ощущает свою отчужденность от пространства современной войны, т. к. *не связан* с ней идеологией, целью, мировоззрением. Концептуальным ядром современной баталистики является изображение экзистенциального переживания героя, включающее проблемы отчуждения, свободы, насилия, ответственности и вины, жизни и смерти, времени и памяти» [Аристов, 2013: 3].

Нельзя не признать справедливости этого положения, однако следует заметить, что художественная традиция представляет собою *сложную совокупность* длинных линий преемственности: *предшествований* и *наследования* (С. А. Небольсин) [Небольсин, 2002: 34].

Именно поэтому невозможно ограничиться признанием того факта, что отечественная батальная проза трансформирует традицию «лейтенантской прозы», но необходимо обнаружить и исследовать и другие механизмы, позволившие современным авторам ассимилировать новые и старые смыслы, литературные формы и приёмы.

Основополагающее значение для данного исследования имеет тезис о возрождении и обновлении любого жанра на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра.

В нашей работе мы оперируем понятием «военная проза», вмещающем в себя многообразие жанров: рассказ, повесть, роман. Однако это обстоятельство не отменяет актуальности введенного М. М. Бахтиным понятия *память жанра*, которое позволяет нам рассматривать произведения батальной прозы в системе прецедентных феноменов.

Ярким подтверждением того, что как в истории, так и в литературе вечная тема войны востребована до сих пор, а настроения героев, подобных гаршинским и «потерянным», всё так же витают в воздухе, являются произведения А. А. Бабченко «Десять серий о войне» (2001 год) и «Алхан-

Юрт» (2002 год), роман З. Прилепина «Патологии» (2003), повесть А. Геласимова «Жажда» (2002), «Чеченские рассказы» (2008) А. В. Карасёва и множество других произведений современных писателей-баталистов.

Ориентировка писателей лишь на собственный опыт, даже подчёркивание этого, наводит на мысль о сходстве современной военной прозы с рассказами В. М. Гаршина. Причины сходства и различий рассказов Гаршина, книг авторов «потерянного поколения» и произведений большинства авторов новейшей русской военной литературы (А. Бабченко, А. Карасёва, З. Прилепина) следует искать, во-первых, в творческом пути и литературном опыте писателя, во-вторых, сказывается военно-исторический опыт страны, тенденции развития политического строя и настроения народа.

Исторически так сложилось, что русская литература XX века полностью пропитана войной. Сложно найти произведение, в котором бы не упоминалась Великая Отечественная война. Трагедии XX века для русского народа оказались настолько существенными, а потери настолько трудно восполнимыми, что память об этом жива до сих пор и будет жить ещё долго.

Цикл рассказов А. Бабченко «Десять серий о войне» появился в 2001 году и явился откликом на Первую Чеченскую кампанию, повесть «Алхан-Юрт» написала в 2002 году после возвращения автора из Чечни, где он побывал уже второй раз и тоже на войне. Рассказы А. Бабченко – кадры, выхваченные из солдатских будней. Читатель ощущает себя зрителем отрывочных воспоминаний автора-повествователя. Кадр: солдаты купаются в реке; кадр: дезертир, зверски замученный боевиками; кадр: многоэтажные дома превращаются в свалку кирпича; кадр: солдат мечтает о мире, сидя в квартире, брошенной хозяевами. Таким образом, автор реализует стратегию конкретно-сценического повествования, характерную для произведений В. М. Гаршина о войне: «В повествовательной структуре произведений Гаршина доминируют три типа повествования: описание (портрет, пейзаж, обстановка, характеристика), повествование (конкретно-сценическое, обобщенно-сценическое и информационное) и рассуждение (именные

оценочные рассуждения, рассуждения с целью обоснования действий, рассуждения с целью предписания или описания действий, рассуждения со значением утверждения или отрицания)» [Васина, 2011: 18].

Тот факт, что гаршинский приём приобретает статус прецедентного, подтверждается анализом произведений других авторов современной прозы о войне, вписывающихся в парадигму произведений массовой литературы, для которой «кинематографичность» текста является принципиальным стилевым отличием. Стратегия конкретно-сценического повествования о войне – это приём, позволяющий авторам сфокусировать внимание читателя на трагическом мироощущении автора-повествователя. Кроме того, так создаётся модель «жизнеподобия», рождается эффект достоверности, документальности. Некоторые авторы подчёркивают своё пристрастие к этой стратегии на уровне названия произведения. Так, цикл рассказов А. Бабченко называется «Десять серий о войне»

Для героев А. Бабченко вся жизнь – война. Она изображена в 10 сериях военного сериала, сценарий к которому пишут сами «актёры» – участники военных действий. Эта война если и похожа на игру, то только на азартную. В цикле рассказов «Десять серий о войне» глава «Чехи» посвящена этому пагубному пристрастию. Целую ночь русский отряд, нашедший убежище в брошенной квартире, живёт в страхе, что по ним пальнут из «мухи» и убьют всех разом. Они ругают себя за то, что выбрали место для ночёвки, польстившись на роскошь и убранство квартиры, но забыв о безопасности. Однако, дождавшись утра, они не спешат менять позицию, а идут туда, где ночью были «чехи». Их манит любопытство и желание ещё раз сыграть в «русскую рулетку, крупье в которой был чеченский снайпер. Она игралась четыре к одному, где четыре – смерть» [Бабченко, 2001:6].

Артём в «Алхан-Юрте» часто меняет своё отношение к войне: «Ему вдруг стало наплевать на войну. Слишком долго он ждал её...» [Бабченко, 2002: 8]; «Война уходила на второй план, первое место занимал быт...»;

«Товарищ капитан, вы как насчёт ужина? Сегодня, похоже войны не будет» [Там же:10]. В размышлениях, внутренних монологах героев постоянно встречаются кинематографические термины: план, кадр, дубль, что указывает на сознательную авторскую стратегию создания эффекта кинематографичности.

Война – жестокий, но мудрый учитель: «Война научила их правильно питаться, и они зачерпывали рыбу по чуть-чуть, тщательно пережёвывали: если есть долго, можно обмануть голодный желудок, создать иллюзию обилия пищи» [Там же: 10].

Читатель, воспитанный на литературе о Великой Отечественной войне, читая «Алхан-Юрт» А. Бабченко, будет поражён тем, что Артём не мечтает об окончании войны, о возвращении к семье. Ему неинтересны разговоры об этом. На вопрос сослуживца Игоря об окончании войны, Артём лишь пожимает плечами «Может и кончится, чёрт его знает. Тебе-то что... - Ему вдруг стал неинтересен этот разговор. Возбуждение прошло так же внезапно, как и накатило. – Мы за секунду войны одну копейку получаем. День прожил – восемьсот пятьдесят рублей в карман положил. Так что мне совершенно фиолетово, кончится – хорошо и не кончится – тоже зашибись» [Там же: 11].

Его чувства, непонятные тому, кто не прошёл войну, по сути своей естественны: он уже возвращался домой после окончания первой чеченской войны, но психологически возвратиться он не смог.

Герои повести «Десять серий о войне» также не ждут конца срока своей службы. Ни в повести «Десять серий о войне», ни в «Алхан-Юрте» не чувствуется всеобъемлющего желания победить. Воюющие давно поняли, что они служат лишь «пушечным мясом» и прикрытием для тех, кто под шум чеченских войн ведёт продажу оружия и «отмывает» деньги. Раз нет жажды победы в общероссийском масштабе, то не может присутствовать это чувство у отдельно взятых солдат. Им не хочется идти вперёд, они не видят цели: «Они уходили, мы смотрели им вслед, и каждому становилось

страшно. Потому что скоро нам предстояло идти за ними. Наша высота уже ждала нас» [Бабченко, 2001:11].

Выше уже упоминалась особенность героев «потерянного поколения» жить только сегодняшним днём, и это тоже характерно для Артёма: «Понимаешь, всё это так далеко, так нереально. Дом, пиво, женщины, мир. Нереально это. Реальна только война и это болото» [Бабченко, 2002: 12].

Реальность происходящего настолько подчинила себе Артёма, что он, осознавая всё зло войны, тем не менее жаждет жить в ней. Ему кажется, что он свободен, но это обманчивая свобода, это скорее желание жить и не отвечать ни за что: «Я здесь свободен. У меня здесь никаких обязательств, я здесь ни о ком не забочусь и ни за кого не отвечаю – ни за мать, ни за жену, ни за кого. Только за себя, хочу умру, хочу - выживу, хочу – вернусь, хочу – пропаду без вести. Как хочу, так и живу. Или умираю. Такой свободы не будет больше никогда в жизни, уж поверь мне, я уже возвращался с войны...»[Бабченко, 2002: 12].

Домочадцы кажутся ему неинтересными. Безусловно, он их любит и по ним скучает. Но их мечты ему кажутся непонятными, страсти бесполезными, жизнь неполной. Он называет их «куклами», сочувствует тому, что «они думают, что живут, а жизни и не знают» [Бабченко, 2002: 8].

Герой Гаршина, только побывав в бою, понимает, какую боль причинил своим близким, невесте и матери, решив уйти на войну с турками: «Когда я затеял идти драться, мать и Маша не отговаривали меня, хотя и плакали надо мною. Ослеплённый идеей, я не видел этих слёз. Я не понимал (теперь я понял), что я делал с близкими мне существами» [Гаршин, 1960: 27].

После монолога Артёма о чудесной жизни на войне, читатель снова готов поверить в то, что главный герой – человек конченный, утратил свою человечность, а, вернувшись с войны, даже может быть опасен для общества.

Это обманчивое впечатление. Доказательством этому служит следующий монолог героя. На наш взгляд в нём содержится главная идея

всего творчества А. Бабченко и, что особенно важно, в них заключается разница между героями Гаршина и героями новейшей литературы. Не зря во всех статьях о прозе А. Бабченко эти строки неизменно цитируются: «Я люблю тебя, война. Люблю за то, что в тебе моя юность, моя жизнь, моя смерть, моя боль и страх мой. За то, что ты меня научила, что самая поскудная жизнь в тысячу раз лучше смерти. За то, что в тебе ещё живы Игорь, Пашка, Замполит... В восемнадцать лет я был кинут в тебя наивным щенком и был убит на тебе. И воскрес уже столетним стариком, больным, с нарушенным иммунитетом, пустыми глазами и выжженной душой. Ты навсегда во мне <...> Когда-нибудь, лет через тридцать, когда русским можно будет ходить по этой земле без оружия, я снова вернусь. Приду... и скажу. Что же я скажу? Да ничего, кроме как: - Да будь ты проклята, сука!» [Бабченко, 2002: 12].

Где бы ни был главный герой «Алхан-Юрта», его неизменно сопровождает вопрос о смысле этой войны. Он не понимает, зачем были развёрнуты военные действия на территории Чечни. Это его роднит с героями всех без исключения произведений о современных войнах. Никто из них не может просто равнодушно признать, что у современных боевых действий только финансовые задачи. Все герои понимают это разумом. Но они также видят, какую цену приходится платить за нефтепровод в Чечне или за влияние на политику Афганистана, продажу оружия, которое потом обратиться против своей же страны. Разве стоят эти приобретённые «блага» тех жизней, которые уплачены за них?

Для любой войны, даже с экономической подоплёкой, характерен необустроенный быт и абсолютное невнимание к человеку. Человек на войне – такое же оружие, как БТР и автомат. Внимания он удостоивается ещё меньше чем техника. Артём, познав тайны выживания ещё на первой чеченской войне, на второй чеченской продолжает удивляться этой вечной необустроенности солдатского быта.

Замёрзнув от долгого лежания в болоте, Артём покидает позицию в поисках тёплого места для сна. Единственно тёплым местом оказывается «бэтэр», где уже спит человек десять. Артём с Ситниковым находят себе место и засыпают: «Было ужасно неудобно. Нутро бэтэра тускло освещалось двумя лампочками в полумраке, куда ни глянь, везде были навалены спящие тела. Вот уж действительно гроб на колёсах, подумал Артём, – братская могила. И придумают же технику. Тут и одному-то не развернуться, не то что двенадцати рылам. Одна «муха» – и всем конец, в такой тесноте никто не вылезет» [Бабченко, 2002: 14].

Мысль об особой опасности этого места посещает не только Артёма, но люди настолько замучены, что могут думать только о сиюминутном удовольствии подремать. Проведя всю ночь в забытьи, называемом на войне сном, Артём, уставший от такого «отдыха», выбирается наружу и начинает бродить по лагерю в поисках пищи.

Такое существование вряд ли можно назвать полноценной человеческой жизнью. Впрочем, это больше напоминает распорядок дня животного: поохотился, поел, поспал. Мысли бродят только об этих трёх главных составляющих жизни.

Философские размышления о войне, о природе человека, о его животной сущности свойственны и героям Чеченской войны. Артёма из «Алхан-Юрта» сослуживцы называют «философом». «Мёртвые глаза философа, они не смотрят, они просто открыты, и из них наружу льётся истина» [Бабченко, 2002: 19], – пишет А. Бабченко, объявляя, таким образом, своего главного героя душевным мертвецом. Именно об этих мёртвых духом людях, писал Бердяев в начале XX века: «Русский человек окончательно разнуздался и появился нагишом. Злые духи, которых видел Гоголь в их статике, вырвались на свободу и учиняют оргии. Их гримасы приводят в содрогание тело несчастной России» [Бердяев, 2011: 87].

Артём так много познал за свою короткую жизнь, что его разум стал воспринимать лишь войну и всё, что с ней связано. Всё остальное ушло на

дальний план как будто что-то нереальное: «Он заметил это случайно, как-то глянув в глаза солдат, трясущихся на броне. Его поразило тогда их взгляд – ни на чём не фокусирующийся, не вылавливающий из окружающей среды отдельные предметы, пропускающий всё через себя не профильтровывая. Абсолютно пустой. И в то же время невероятно наполненный – все истины мира читаются в солдатских глазах, направленных внутрь себя, им всё понятно, всё ясно и всё так глубоко по барабану, что от этого становится страшно. Хочется растряссти, растолкать: «Мужик, проснись, очухайся!» Мазнёт по лицу зрачками, не фиксирую, не останавливая взгляда, не скажет ни слова и вновь обернётся, обнимая автомат, находясь вечно в режиме ожидания, всё видя, слыша, но не анализируя, включаясь, только на взрыв или снайперский выстрел» [Бабченко, 2002: 19].

Молодые писатели – бывшие участники военных действий в Афганистане и Чечне – поведали нам правду о современных войнах. Человек непосвящённый уверен в том, что, несмотря на все тяготы войны, правительство, инженеры военной техники, всё общество в целом заботятся об обустройстве нормальной жизни солдат, об их здоровье и удобном быте. Кажется, что прогресс шагнул так далеко, что многие проблемы, существующие в гражданскую и Великую Отечественную войну, ушли в прошлое. Оказывается, что всё по-прежнему: сон на промёрзлой земле («он мог спать зимой в мокрой одежде на камнях, за ночь примерзая к ним волосами...»); неудобная для людей техника, протухшая еда, вода для питья из грязной лужи.

Афганская и чеченские кампании носили локальный характер. Враг, уверенно ощущая себя на своей земле, порой под прикрытием местного населения, менял позицию часто, хаотично. Русские солдаты вынуждены были перемещаться быстро, не ощущая поддержки в мирных жителях, не успевая налаживать свой быт. От этого хаотичного движения, остановок на час или, в лучшем случае, на пару дней солдаты выматывались ещё больше,

чем от боёв. От этого представление о времени у Артёма своеобразное, непонятное в жизни без войны: «Там обжито, уже вторую неделю они стояли на одном месте и сумели наладить свой маленький быт. Вторую неделю в покое, как это много, нереально много для солдата...» [Бабченко, 2002: 15]. Дни войны для Артёма кажутся нескончаемыми, как целая жизнь с очень значимыми событиями, например, такими, как спор жизни со смертью: «Чёрт, какими всё-таки длинными могут быть сутки! Всего лишь одни сутки, может чуть больше, провели они на этом болоте, а эти сутки заслонили собой половину жизни, такими они были долгими, нестерпимо нескончаемыми» [Бабченко, 2002: 20].

Такие дни не могут сравниться со спокойной мирной жизнью. Артёму сложно вспомнить, что было раньше, в жизни без войны. Он уверен, что ничего существенного там быть не могло, «все самые значимые события произошли здесь, на этом болоте, где он провёл половину жизни, растянув минуты в года, забив этими минутами память, заслонив ими всё неважное, несущественное, что было до того, позабыв эту жизнь и потеряв интерес к ней» [Бабченко, 2002: 20].

Артём не удивляется всему этому, он лишь выискивает способы, чтобы приспособиться к обстоятельствам военной жизни. Он знает, что эта неустроенность военного быта ещё скажется на его здоровье: «Болезни начнутся потом, дома. Выйдет страх ночными криками и бессонницей, спадёт напряжение, и ползет из него война наружу чирьями, вечной простудой, депрессией и временной импотенцией, полгода будет ещё отхаркиваться солярной копотью от «летучих мышей» [Бабченко, 2002: 14]. Таким рисует для себя будущее Артём, не оставляя себе даже надежды на невоенное счастливое будущее в семье и уюте. Герой не боится его, зная, что он был обречён на него с первой минуты войны.

Любому человеку, не познавшему войну, эта обречённость может показаться до жути страшной. Но такие люди, как Артём, познали гораздо больший страх – страх перед смертью: «Бог ты мой, ведь весь этот ад не

для того, чтобы расколоть напополам Землю, это всего лишь для того, чтобы убить людей! Оказывается, я так слаб, я ничего не могу противопоставить этой лавине, с лёгкостью разметавшей вдребезги целое село! Меня так легко убить! Эта мысль парализует, лишает дара речи...» [Бабченко, 2002: 12].

Какие бы чувства ни владели участниками боёв, главным был страх. В зоне конфликта он был знаком каждому. От него бил озноб и бросало в жар, замёрзшее тело становилось гибким, а движения и мысли быстрыми. Господство страха на войне бесспорно, но в экстремальных условиях у этого чувства появляется напарник – злость. Артём, испугавшись неожиданного обстрела, вдруг начинает злиться на этого невидимого врага за то, что тот заставил его пережить этот животный страх. Зло возвращает ему силы, и страх отступает: «Ими овладело особое опьяняющее чувство, какое бывает только в заведомо удачном бою, при явном преимуществе. Чехи полоснули очередью и ушли. Страх нет, он проходит, и ты чувствуешь свою силу, превосходство над врагом. Это опьяняет, порождает возбуждение и весёлую холодную злобу, желание мстить за свою боязнь до последнего, не думая, поливая направо и налево» [Бабченко, 2002: 23].

Жизнь на войне не богата красками и чувствами лишь на первый взгляд. А. Бабченко, зная о войне не понаслышке, со знанием дела дополняет гамму чувств Артёма чувством ужаса. Писатель описывает его как «морозное беспокойство внутри» и утверждает, что «это не страх, хотя и он бывает таким холодным». Это чувство как ни какое другое роднит человека, пережившего его, с животным, и это ещё раз подтверждает мысль писателя о том, что человек на войне подобен зверю, а сама война – охоте. Меняются лишь роли участников боевых действий: порой они охотятся, иногда ведётся охота на них.

Многое, изложенное Бабченко через мысли его героев о войнах в целом, о политическом строе страны, о предназначении человека проясняет его художественную и человеческую позицию, бросает свет на дальние цели его писательства и журналистскую деятельность. Обострённо трагический

склад его мировоззрения ощущается во всех его героях и придаёт им «потерянности».

К авторским стратегиям на уровне реализации трагического начала следует отнести, как уже говорилось, стратегию создания эффекта «жизнеподобия» (по терминологии В. Е. Хализева). Прецедентный характер этой стратегии был отмечен в работе В. Е. Хализева «Теория литературы»: жизнеподобие и условность — это равноправные и плодотворно взаимодействующие тенденции художественной образности» [Хализев, 1999: 140].

Применительно к поэтике Гаршина это классическое положение было детально разработано в диссертационном исследовании К. А. Папазовой [К. А. Папазова, 2010: 24]. необходимо отметить, что автор указанной работы рассматривал обозначенные универсалии в контексте интертекстуальных связей авторских стратегий Гаршина с традициями его современников и предшественников.

Как и в начале прошлого века, так и в начале века нынешнего, конфликты народов породили неверие молодёжи политикам и государству в целом. Такие настроения не могли способствовать единству нации, не могли они возродить и патриотизм. Наоборот, процветала нетерпимость к людям других наций и взглядов, презрение к власти имущим.

Как и солдаты Первой мировой войны 100 лет назад, вернувшиеся из чеченских боёв молодые ребята бродили в поисках работы, находили её и вскоре оказывались на улице вновь. Начавшаяся после Первой Чеченской войны Вторая война на Кавказе стала «спасением» для таких отчаявшихся. Они, не найдя себе место в мирной жизни, поспешили на фронт. Повесть «Алхан-Юрт» стала итогом участия автора во Второй Чеченской войне. Поколение, воспитывавшееся на книгах и фильмах о Великой Отечественной войне, было резко отделено от героического фронтового прошлого. В литературе, как и в обществе, царствовали противоречивые настроения:

герои боёв в Чечне спасали своих товарищей и в боях убивали боевиков, но больше ненавидели российское правительство.

«Десять серий о войне» и «Алхан-Юрт» порождены военным опытом писателя, а биография А. Бабченко настолько похожа на биографии писателей «потерянного поколения», что этот аспект можно считать одной их схожих черт творчества А. Бабченко и западных писателей «потерянного поколения». Служба, глубокое потрясение от войны, возвращение домой, поиски себя в условиях мирной жизни, творчество – вот основные вехи жизни А. Бабченко и писателей «потерянного поколения». Бесспорно, не было бы и рассказов о войне В. М. Гаршина, если бы тот не побывал на войне за освобождение Балкан. Служил писатель рядовым, потому и большинство его героев – люди без чинов, особо ничем не выделяющиеся, но обладающие особым мироощущением.

«Люди гаршинского склада» – такое определение получили герои В. М. Гаршина ещё при жизни писателя. Писатель сам был таким: чутким к людской боли, пусть и чужой, просто добрым и размышляющим человеком.

Однако если произведения Гаршина читатели и критика встретили единодушно хорошо, то творения Прилепина и Бабченко оказались понятными далеко не всей современной читающей публике. Причин этого может быть несколько. Во-первых, Гаршин отразил в своих рассказах настроения российского народа 1877-1878-х годов. Он рассказал о войне больше, чем рассказывалось в газетах, намного откровеннее, чем обычно рассказывали о войне бывшие её участники. А вот образы героев, созданных А. Бабченко в повести «Алхан-Юрт» и цикле рассказов «Десять серий о войне», художественно убедительны, но нередко их идейно-нравственная суть может быть непонятна читателю. Объясняется это тем, что, во-первых, большинство читателей знают о чеченской войне лишь по выпускам новостей, а, во-вторых, слишком разнится современная литература о войне с литературой о героях Великой Отечественной войны.

Со времени окончания Великой отечественной войны прошло более 60 лет: другими стали не столь герои, сколько поменялась сама действительность. Тема «непопулярных» войн не в новинку в современной литературе. Существует мнение, что все произведения о чеченской войне чрезвычайно похожи. Сторонники этой точки зрения даже не упрекают авторов за однообразие, они, наоборот, им сочувствуют.

Действительно, из романа в роман переходят места боёв: Грозный, Моздок, Аргун-река, Веденский район; действие каждого произведения происходит на фоне недружелюбных гор и минных степей, везде нехитрый солдатский быт, пытки и убийства под равнодушными взглядами местного «мирного» населения. Маркированность географического пространства может рассматриваться как прецедентный художественный приём, цель которого – создать эффект документальности происходящего. Кроме того, чуждые русской лингвистической культуре номинации призваны обозначить это пространство как «чужое».

Однако литература как вид искусства позволяет читателю взглянуть на один и тот же объект, в данном случае на чеченский конфликт, с той точки зрения, с которой увидел его писатель. Произведения о «несправедливых» войнах не могут быть однообразными хотя бы потому, что их авторы смотрели на происходящее с разных позиций. Пройдя через призму восприятия писателя, объективная действительность получает уже не прямое отражение в произведении. Читая военную прозу нашего времени, мы видим войну глазами солдата-контрактника (А. Бабченко «Алхан-Юрт») и солдата-срочника (А. Бабченко «Десять серий о войне», З. Прилепин «Патологии»), инвалида (А. Геласимов «Жажда»). Писатель показывает нам те грани жизни на войне, которые интересуют, прежде всего, его самого.

Внутренний мир героев А. Бабченко Артёма и Аркадия («Десять серий о войне» и «Алхан-Юрт») читателю известен настолько, насколько может быть известен мир человека, который порой сам не понимает своих поступков и задаёт самому себе вопросов больше, чем окружающим. Часто

герои предстают исключительно «изнутри», и не показываются «со стороны».

Видение мира Гаршиным передаётся через сознание главного героя: то, что находится в его поле зрения сейчас и того, что он переосмысливает и обдумывает как своё прошлое. В «Четырёх днях» «барин Иванов» живя в настоящем, всё снова и снова переживает прошлое: «Я помню, как мы бежали по лесу, как жужжали пули, как падали отрываемые ими ветки, как мы продирались сквозь кусты боярышника. Выстрелы стали чаще <...> Я помню также, как уже почти на опушке, в густых кустах, я увидел...его. <...> Помню, и я сделал несколько выстрелов, уже выйдя из лесу, на поляне» [Гаршин, 1960: 23].

Так выстраивается прецедентная для современных авторов стратегия «информационного повествования» [Васина, 2010: 13] от лица повествователя - участника событий, который переживает личную трагедию как трагедию целого поколения, исторической эпохи. Стратегия информационного повествования становится важнейшей частью исповеди героя как главной формы психологического самовыражения рефлексирующего героя. В сознании героя происходят «перебивы» времени, смещения пространственных характеристик, переоценка ценностей.

Стратегия использования сна как особого пространства, в котором заключены многие смыслы, актуальна для репрезентации трагического «Я» участника военных событий.

У Гаршина этот прецедентный феномен реализован в рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» (1882). Этот рассказ – отрывок из воспоминаний, лишь их малая часть. Читатель понимает, что рассказчик видел очень много, но поведал лишь несколько эпизодов из военной жизни.

«Режет» время на небольшие отрезки, перемежая воспоминания из обычной жизни снами и видениями, З. Прилепин в романе «Патологии». Роман начинается видением, главу о котором автор называет «Послесловие», тем самым сообщая, что без того, что он опишет в следующих главах, этого

«Послесловия» не было бы: «Проезжая мост, я часто мучаюсь одним и тем же видением» [Прилепин, 2011: 5], «и меня мучает видение» [Там же: 5] – подобных видений, как и у Гаршина, «помню», у Прилепина много на протяжении всего романа. Война заставила их героев жить прошлым, предощущать трагедию собственной жизни.

Сон для Егора Ташевского («Патологии»), как и для многих героев Гаршина, - маленькая смерть, делящая временное пространство на «до и после». Её же, этой маленькой смерти на короткий промежуток времени не было бы, если бы не военный опыт героя. Война, смерть, сон, видения и прозрения – разные состояния трагически болезненного сознания героя.

Пророчества в литературе о войне насыщены ненавистью к войне и страхом перед нею. Предсказаниями, снами и предчувствиями, однако, богата литература, выдержанная в державных традициях, в то время как ни в одном антивоенном произведении пророк не нашёл себе места. Литературные пророки, как правило, противопоставляются военным героям, как генералам, так и обычным солдатам, как «труженикам боя», так и «прирождённым воинам». Таким образом, разделяя героев «военной» прозы не только на своих и врагов (немцев и русских, чеченцев и федералов), но и на тех, кому дано свыше особое Знание и всех остальных.

Будущее предрекается пророками либо снисходит свыше в виде сна. «Худой Святославу привиделся сон. – Мне снилось, - боярам рассказывал он, - Что будто бы в полночь...» [Слово о полку Игореве, 1984: 67] – сон как злое предзнаменование трактовался в древнерусской литературе и до сих пор служит предзнаменованием недоброго будущего.

Смещение состояний человеческого разума, сна и бодрствования, замечаем в автобиографической повести Г. У. Садулаева «Одна ласточка ещё не делает весны»: «И если сны – это только сны, они растворятся утром в тёплой воде. И если память – это тоже сны, она растворится в потоке улицы. И если мысли – они о снах и о прошлом; а снов нет, и прошлое – тот же сон» [Одна ласточка ещё не делает весны].

Майору СМЕРШа Светлоокову (Г.Н.Владимов «Генерал и его армия») кажется очень удачным способ сбивать с толку людей при вербовке, рассказывая им свой сон о том, как понравившаяся ему женщина превращается в мужчину. И только Шестериков, внимательно выслушав сон Светлоокова, «с ласковой улыбкой» объясняет, что это «понятное дело»: «просто - погода переменится» [Владимов, 2005: 124].

Сон, как категория загадочная и необъяснимая, теряет свой смысл при пересказе Светлоокова, так как он выдуман и несёт в себе только одну задачу – смутить завербованного. Однако в русской литературе сны всегда были наполнены глубоким смыслом и роман Владимова не является исключением. Выдуманный сон Светлоокова подчёркивает искусственность его самого, намекает на смещение в романе понятий «свой-чужой», «враги-друзья». Светлооков и Шестериков находятся по разные стороны баррикад и Шестериков верно угадывает это, отказываясь шпионить за генералом Кобрисовым и разгадывая сон примитивно просто.

Проблематика сновидений, использованных в русской и зарубежной литературе, разнообразна и неоднократно подвергалась исследованию. Часть из литературных сновидений «имеет ярко выраженную политическую окраску, в других случаях сны помогают глубже понять субъективные переживания героев, есть сны-иносказания, а иногда сон выступает в произведении как средство, помогающее сделать текст более занимательным. Но как бы то ни было, сны в художественной литературе всегда служат для того, чтобы ярче отразить связь творческой фантазии писателя с реальной жизнью» [Витовцева, 2013: Электронный ресурс].

Мотив «вещего сна» характерен для многих произведений о войне (Е. Носов «Усвятские шлемоносцы», В. Курочкин «Железный дождь», А. Злобин «Самый далёкий берег»). В «Усвятских шлемоносцах» главный герой видит пророческий сон о начале войны и её ужасных итогах для родной семьи: Привиделось ему, будто и на самом деле славно выручился он за излишки сена и дали ему совсем новую пачку денег, еще не хоженных по рукам,

перепоясанных красивой бумажной ленточкой...» В пачке денег-карт Касьян с женой увидел карту с изображением женщины, «а у дамы вовсе и не лицо даже, а череп кладбищенский: глаза пустые, зубы ощерены и желтый лютик дурман к дырявому носу приставлен» [Носов,1980: 123].

В «военных» произведениях, созданных на основе державных традиций, сна служит предупреждением грядущего зловещего будущего (Садулаев Г. У. «Одна ласточка ещё не делает весны», А. А. Проханов «Идущие в ночи») либо объясняют двойкость того или иного образа (Г. Н. Владимов «Генерал и его армия»). Для произведений, созданных в антивоенных традициях, мотив сна тоже присутствует, но является более многоплановым.

Нерушимая связь с героическими предками (державная традиция) и восприятие войны как катастрофы для любого народа (антивоенная традиция) одновременно прослеживаются в автобиографической повести А. Садулаева «Одна ласточка ещё не делает весны».

Миф для автора не имеет временных границ: он начался много веков назад и вобрал в себя современность, в частности, Чеченскую войну. Автор-герой видит сон-миф. Состояние сна трактуется чеченским писателем как физическое состояние человека, в котором человек может черпать информацию о себе, своих предках и своём будущем. Сам автор – пророк и историк, документалист и сказитель. В его повести нет единой сюжетной линии, отсутствует чётко очерченный круг персонажей, рассказ о собственной жизни сменяется то историческим экскурсом в прошлое чеченского народа, то пересказом древнего мифа о Кавказе, то объяснениями народных обычаев.

По сути своей, в рассказах Гаршина, Прилепина, Карасёва и других писателей, в основу своих произведений ставящих антивоенные традиции, немного событий. У Гаршина в «Четырёх днях» картина боя даётся как воспоминание чего-то мимолётного, но за которым следует ранение героя. Это ранение и заставляет барина Иванова задуматься и пересмотреть свои

взгляды. Внутренние коллизии, размышления и сожаления ведутся в затуманенном болью сознании.

Так и у Прилепина глава следует за главой, а воспоминание за воспоминанием. Жизнь сменяется сном, сны путаются и то умиротворяют читателя (например, рассказы о детстве, о любимой девушке Даше), то заставляют вздрогнуть, очнуться от мира и окунуться в войну: «Егорушка, я здесь, алло! Голос её застигал меня вешающего трубку.

– Егор, на крышу. Буди своих.

Я заснул в одежде, бушлат и берцы снял, конечно» [Прилепин, 2011: 29].

Прилепин погружает читателя в воспоминания Егора, будто с головой хочет окунуть в войну того, кто её не видел. Этот мотив погружения сквозной нитью проходит через весь роман и достигает своего пика в эпизоде боя с чеченцами, когда главный герой спасается в воде и грязи оврага. Бой, как и у Гаршина, происходит стремительно, весь в действии: «Вылезаю, чувствуя теменем, хребтом окопный проём... выпадаю, кувыркаюсь, с брызгами и чмоканьем падаю, не понимая куда... на податливые, скользкие, сырые спины... сразу теряю автомат, кувыркаюсь ещё, прыгаю, отталкиваясь ногами, приземляюсь на руки, как убогое млекопитающее, решившее стать рыбой... пытаюсь избавиться от скрюченных белых и сырых пальцев, и спин, и оскалённых голов... с визгом дышу, и дождь бьёт в лицо – в глухое, слепое, обрастающее жабрами и теряющее веки лицо...» [Там же: 290].

Герой Гаршина и герои произведений современных авторов, как уже говорилось, относятся к типу рефлексирующих героев. Рефлексия этих героев имеет общий вектор направленности, который весьма ёмко был охарактеризован З. Прилепиным, осознававшим прецедентный характер творчества Гаршина: «Но стоит лишь представить – что если Иванов из «Четырёх дней» такой, как в конце рассказа, прозревший, будет вновь поставлен перед необходимостью того же выбора? Что тогда – больше не пойдёт воевать? И тут-то опять ответ неизбежный: ну, конечно, пойдёт, снова

сам пойдёт на войну, как пошёл в первый раз, здесь дело в особом устройстве личности: не может отсиживаться в тепле и холе (да ещё, подобно иным господам, толковать о геройстве, любви к родине и прочих доблестях), когда другие, волею или неволею, идут, и грудь подставляют, и «мрут»» [[Прилепин: Я был и остаюсь омовцем, нацболом и русским писателем: Электронный ресурс].

Чувство обречённости героев в антивоенных произведениях статично, оптимистических нот никогда не бывает слышно, потому что автор и его герои не верят в победу, понимают её продажность, знают, что от их усилий исход войны не зависит. Душевная болезнь и трагическая смерть 24 марта 1888 года В. Гаршина – свидетельство не менее тяжёлых дум писателя о судьбах простых людей, затянутых в водоворот вечных войн. Современное журналистское творчество А. Бабченко – также яркое подтверждение тому, что мысль о невозможности искоренения зла присутствует у авторов - баталистов до сих пор.

«Герои гаршинского склада» - обычные люди, для которых события на войне вдруг оказались освещены с другой стороны. Они останавливаются, присматриваются и замирают от бессилия: «Я не могу ничего делать и не могу ни о чём думать. Я прочитал о третьем плевненском бое. Выбыло из строя двенадцать тысяч одних русских и румын, не считая турок... Двенадцать тысяч... Эта цифра то носится передо мною в виде знаков, то растягивается бесконечной лентой лежащих рядом трупов. Если их положить плечо с плечом, то составитя дорога в восемь вёрст...Что же это такое?» [Гаршин,2008: 56].

«Война решительно не даёт мне покоя. Я ясно вижу, что она затягивается, и когда кончится – предсказать очень трудно» [Там же: 53].

Бессилие «маленького человека» перед войной, мировой и локальной, а также смелость этого человека в признании себя виновным в смерти другого – вот главные темы произведений, выдержанных в антивоенных традициях. От Артёма из «Алхан-Юрта», от Егора из «Патологий», как и от «барина

Иванова» из «Четырёх дней», после смерти «останется несколько строк, что мол, потери наши незначительны... [Гаршин, 2008: 29]. Но сознание живых изменилось, они стали, по выражению Прилепина, «отстрелявшими своё бойцами, недобитками расформированного отряда...» [Прилепин, 2011: 328]. Эти люди неспособны к мирной жизни, чего нельзя, например, сказать о героях Гаршина, возвращающихся, чтобы посвятить свою жизнь народу, хотя бы просто быть с ним.

По поводу «окопной правды» А. Бабченко, так же, как и когда-то по поводу книг В. М. Гаршина, А. Бакланова и Ю. Бондарева, возникали споры о том, насколько правдиво можно осветить события «из окопа». Ещё в 1959 году в статье «Пядь нашей земли» Л. Лазарев писал: «Вновь заговорили об изображении войны такой, какой она представлялась солдату, а ему возражали, что «из окопа не поймёшь войну» [Лазарев, 1959: 3].

Произведения В. Гаршина, А. Бабченко и З. Прилепина отличаются особо пристальным вниманием к «маленькому человеку» на войне. Герои Бабченко, Артём и Аркадий, не видят разницу между мирным и военным временем, постоянно ищут себя: «бред какой-то, идиотский сон. Что он здесь делает? Что он, москвич, русский двадцатитрёхлетний парень с высшим юридическим образованием, делает в этом чужом нерусском поле, за тысячу километров от своего дома, на чужой земле, в чужом климате, под чужим дождём? Зачем ему этот контракт? Зачем ему этот автомат, эта рация, эта война, эта грязь вместо тёплой чистой постели, аккуратной Москвы и нормальной, снежной, белой красивой зимы? Это что, сон?» [Бабченко, 2002: 56] Или там же: «Нет, его здесь нет, по всем нормальным, логическим законам его здесь нет и быть не должно. Здесь всё нерусское, другое, ему тут просто нечего делать! Какая, к богу в рай, Чечня, где это вообще? Это сон, бред собачий. Или сном была Москва, а он всю жизнь, с самого рождения вот так вот и трясся на броне, привычно упершись ногой в поручень и намотав на руку ремень автомата?» [Там же: 3]

Писатель часто входит в сферу размышлений солдата, а тот, внешне скупой на слова, говорит с собой много и искренне. Этим автор добивается освещения микрокосма войны и макрокосма её участника. Только самому себе герой рассказа А. Карасёва «Ильюшин и Невшупа» признаётся, что безумно хочет вернуться в Чечню. «Разумеется, не насладиться ещё раз замечательными видами гор под снежными контурами верхушек. И не от показаний курортного воздуха. Свой бой, единственный и бестолковый, в котором он свалился за колесо ЗИЛа и, ничего не соображая, всаживал в зелёнку магазин за магазином, он не променял бы ни на какие звания, пенсию и квартиру. (Не поддавшись, конечно, «не своему» желанию.) И чем больше было страха в душе, тем заманчивей казалась цель – снова оказаться там. А выслуга с боевыми – прикрытие. Его на вооружение. Как пробивную силу!» [Карасёв, 2005: 7].

Герой А. Бабченко, сидя в брошенной квартире в Грозном, вторит ему: «Это была моя квартира. Лично моя. Мой дом. И я придумал игру. Вечером, как стемнело, я пришёл с работы домой, открыл своими ключами свою дверь. Если бы вы знали, какое это счастье открывать своими ключами свою дверь! Вошёл в свою квартиру, устало сел в кресло. Откинув голову, закурил, закрыл глаза... Она подошла ко мне, свернулась калачиком у меня на коленях, нежно положила маленькую голову на грудь. «У тебя сегодня был хороший день?» «Да. Я убил двоих» [Бабченко, 2002: 5].

Поверхностный взгляд читателя может выхватить из контекста это ненасытное желание оказаться на войне и причислить героев современной военной прозы к убийцам, жаждущим крови, «ненормальным» по определению того же Карасёва. Герои Гаршина не рвались убивать, они возвращались домой, мечтая изменить жизнь общества настолько, чтобы никто и никогда не вернулся на войну. В наше время трагичное восприятие жизни гаршинскими героями сменилось в военной литературе чувством обречённости, желанием спрятаться в войне от мирной жизни в новой России.

Принципиально значимой стратегией, репрезентующей трагическое начало в сознании человека на войне, для современных авторов военной прозы является изображение больного, болезненного сознания. По мнению О. С. Лепеховой, «доминирующим в этическом пространстве гаршинского текста является сопряженный с метаконцептом "трагическое" концепт "болезнь", содержание которого направленно ассоциируется, взаимодействует со смысловыми признаками, заключенными в таких этических концептах, как "долг", "совесть", "война" и др. В качестве средств актуализации отмеченного этического концептуального содержания выступает разветвленная система словесных рядов, маркированных «трагической» семантикой (цветообразы, слова-числа, «тексты-примитивы-фрагменты», оценочная лексика и др.)» [Лепехова, 2006: 34].

Для авторов современной военной прозы концепт «болезнь» является смысловым ядром концептосферы «война»: «У Бабченко есть личная точка зрения на войну. Она проговорена в следующем его тексте – опубликованной в «Новом мире» повести «Алхан-Юрт», где выражена чётко. Мысль, к которой приходит персонаж повести: война – это болезнь, и человек воевавший всегда болен» [Бабченко, 2002: 56].

По справедливому замечанию Д. В. Аристов, «в разной степени страдают безумием (конфабуляцией – ложными воспоминаниями) большинство героев Садулаева. Безумие – антитеза человеческому рассудку, законам, которые не действуют в реалиях войны. Безумие связано и со спецификой конфликта. Столкновение обывателя, бесполезно стремящегося защитить близкое и родное (дом, семью, любовь), с реальностью войны носит онтологический и трудноразрешимый характер, поэтому переносится из объективной реальности в пределы человеческого сознания» [Аристов, 2013: 16].

Автор подчёркивает особо, что это действие, лишённое смысла и логики, затягивает человека, переваривает и являет нам солдата.

Исковерканная действительность в сознании Аркадия, смесь войны и мира, их путаница говорят читателю о сломанных идеалах, об умирании надежды на счастливое мирное будущее. Ещё будучи в Грозном, герой понимает, что после пережитого не сможет вернуться к прошлой счастливой жизни в Москве. Из-за ощущения безысходности в души Аркадия и Артёма вселяется отчаяние. «Десять серий...» – цикл рассказов о Первой Чеченской кампании, «Алхан-Юрт» рассказывает о пребывании уже якобы другого героя, под другим именем, на Второй Чеченской войне. Разница в именах главных героев не может запутать. Автор меняет имя героя, но вдумчивый читатель понимает, что срочник Аркадий из «Десяти серий...» возвращается на войну уже контрактником Артёмом в «Алхан-Юрте», так как не может жить без войны.

Герои Гаршина, пережив одну войну, пошли бы и на другую, но по другой причине. Если герои новейшей русской прозы готовы снова и снова воевать, не в силах вернуться к мирной жизни, то герои Гаршина запишутся добровольцами, чтобы быть с простым народом. Это существенное различие антивоенных настроений В. М. Гаршина и современных писателей новой России и одновременно новое осмысление этико-психологической оппозиции «норма» - «не норма». Для героев современной прозы о войне главное болезненное состояние выражается как раз в том, что многие из них не в состоянии вернуться к мирной жизни.

У героев А. Карасева есть прототипы, но все образы, как и у Гаршина, собирательны. Писатель со свойственной ему откровенностью, как бывший участник боевых действий признаётся, что, когда писательское вдохновение покидает его, он сам, как и его герои, хочет на войну: «Потом апатия, маята, полнейший упадок сил, может быть депрессия, с этим нужно уметь справляться. Изучать себя, переключать на какое-нибудь занятие... Полное опустошение, в котором ты можешь месяц, два, три не написать ни слова. Ты никакой больше не писатель. Уверен, что ничего уже не напишешь, все уже написал и больше ничего тоже делать не можешь и не хочешь.

Суицидальные мысли могут быть. Война начинается – на войну тянет, потому что это просто» [Бойко: Электронный ресурс].

Артём у А. Бабченко служит контрактником, для него это уже вторая война. Вернувшись с первой, он не смог вернуться к мирной жизни. Изменилась не столько жизнь, сколько он сам, его отношение к людям, поменялись жизненные ценности. Оказалось, что в обычной жизни всё сложнее, чем на войне. На войне всё понятно, там нет пограничных состояний: свои и чужие, голод и сытость, холод и тепло, жизнь и смерть. Артём не ждёт конца войны. Порой кажется, что он боится её окончания. Что он будет делать тогда? На войне у него есть цель – выжить, в обыденной мирной жизни очертания цели размываются.

Жизнь человека, прошедшего войну, делится на «до и после»: до войны близкие люди говорили на понятном Артёму языке, они шли одной дорогой, а после войны приоритеты главного героя изменились, он так и не вернулся с войны: «Сломали они мне жизнь, понимаешь? Ты ещё не знаешь этого, но тебе тоже. Ты уже мёртвый, не будет у тебя больше жизни. Кончилась она здесь, на этом болоте. Как я ждал этой войны! С той, первой, я ведь так и не вернулся, пропал без вести в полях под Алхан-Мартаном... Старый, Антоха, Малыш, Олег – никто из нас не вернулся. Любого контача возьми – почти все здесь по второму разу. И не в деньгах дело. Добровольцы...» [Бабченко, 2002: 86].

Писатели-баталисты писали об этом феномене человеческой природы, описывая и Великую Отечественную, и Афганскую войны. Получается, что для людей, прошедших войну, военное время не заканчивается никогда.

Война – частица жизни Артёма. Даже когда война закончится, люди, прошедшие через этот ад, до самого последнего своего дня будут хранить её в своей памяти. Это чувство сближает всех людей, прошедших войну. Тем не менее, для каждого своего участника война несёт что-то особенное.

Д. С. Лихачёв считал, что наличие разных точек зрения и полярных героев является основой для создания психологизма: «Раз в литературном

произведении нет различных точек зрения, а есть только одна точка зрения, которую автор не признаёт даже своей, так как она кажется ему единственно возможной, абсолютно истинной, - автор не стремится к проникновению во внутренний мир своих героев. Он описывает их поступки, но не душевные переживания» [Лихачёв, 1956: 6.].

Главному герою «Алхан-Юрта» кажется, что он играет в войну. Он думает, что выбрал эту игру сам, устроившись контрактником. На самом же деле он уже не может выбирать. Война – это единственно возможное для него место и способ существования. Трагизм существования героя проявляется в том, что он не осознаёт, что является носителем больного сознания.

Герои А. Бабченко, С. Алексиевич, З. Прилепина, А. Карасёва – люди «потерянного поколения». Они уходили в окопы прямо со школьной скамьи. Тогда они искренне и безоговорочно верили всему, чему их учили, что слышали; верили газетам и учителям. Вера разлетелась на куски, столкнувшись с действительностью Войны. Война хозяйничала в грязных окопах, в разрушенном Грозном, в душном Кабуле, наконец, она поселилась в душах молодых солдат. Что могли значить теперь, на войне, прежние лозунги? Прежние идеалы были утрачены, а новым взяться было неоткуда. Не появились они и после войны, так как мирная действительность оказалась не чище грязи будней войны.

В России за время отсутствия солдат новой истории появились «новые русские», новые политические партии, новые трактовки исторических событий. Спросить о былых грехах, о том, зачем послали на войну, было не у кого... Бывшие солдаты до глубины души прониклись бедами, захватившими их Родину, пока они воевали на чужой земле. Внезапно оказалось, что война за нефть, также как война за независимость дружественного народа Афганистана, унесла не только миллионы жизней, но и нравственные принципы.

Общество раскололось: кто-то нашёл новые политические идеалы, кто-то, стоя в стороне сочувствовал. Особый лагерь составили те, кто был на войне. Сюда вошли герои Гуцко, Бабченко, Карасёва, Миронова, Прилепина. Мирная жизнь казалась им продолжением братоубийственных войн, здесь господствовали уже иные законы, а общество продолжало жить в состоянии войны.

Феномен психического состояния человека, побывавшего на войне, не имеющего в себе силы вернуться оттуда психологически, уже был подробно освещён в литературе «потерянного поколения», у Гаршина: «Теперь припоминаю странное обстоятельство, не могшее в то время обратить на себя моё внимание: никто ни словом не намекнул, не вспомнил, что у него есть другой мир, родина, родные, друзья. Как будто бы все забыли свою прежнюю жизнь» [Гаршин, 1960: 89].

Несмотря на переоценку ценностей, героев «потерянного поколения» нельзя назвать ни моральными уродами, ни маньяками, жаждущими всё новых и новых убийств. Несмотря ни на что, они оставались преданы тем немногим истинам, к которым сохранили доверие: мужской дружбе, солдатскому товариществу. Им претят лозунги об этих ценностях, их привлекают эти истины, а не громкие слова о них.

Стратегией создания эффектов «поэтики сиюминутности и крупных планов» (по терминологии Е. Г. Эткинда [Эткинд, 1998: 55] можно обозначить пристальное внимание В. М. Гаршина и авторов современной литературы о войне к тому, что происходит здесь и сейчас, что обуславливает отсутствие каких-либо развернутых панорамных зарисовок и сведение пространства к чему-то замкнутому, ограниченному.

Стратегия крупного плана в рассказах Гаршина о войне преследует эффект концентрации внимания читателя на ужасах войны, её бесчеловечности. Прецедентный характер обозначенной стратегии можно проиллюстрировать на примере общих для Гаршина и продолжателей его традиции сюжетах.

Война и смерть в произведениях Бабченко выступают синонимами. Поэтому, перефразируя противопоставления, заложенные в литературе ещё в древности, получаем на одной чаше весов мир, любовь и жизнь, а на другой, неизменно, смерть. Смерть подстерегает героев «потерянного поколения» и героев А. Бабченко всюду: друзья, любимые женщины, матери умирают даже в мирной жизни, далеко от войны, смерть касается даже животных: «Мы ещё долго стояли на краю склона и смотрели на мёртвую корову. Кровь на её носу запеклась, и мухи уже заползали ей в ноздри. Потом я дёрнул Одегова за рукав. «Это всего лишь корова». «Да». «Пойдём». «Да.» [Бабченко, 2001: 10].

Одна глава цикла «Десять серий...» посвящена собаке. Глава называется «Шарик». Голодающие солдаты убивают любимого пса, чтобы выжить. Глава заканчивается фразой: «На следующее утро нам завезли сечку». И в этой простой фразе содержится и вся боль утраты, и оправдание, и безнадежность, и проклинание всех и себя в том числе. Так чаша весов перевешивает в сторону смерти и измеряет бессилие перед ней любви мира и жизни.

Иванов, герой рассказа «Четыре дня», вспоминает смерть «одной собачонки», свидетелем которой он невольно стал ещё в мирной жизни. Животное умирало долго и мучительно, а проходящие мимо люди лишь на несколько минут отвлеклись от своих дел, пожалели собачку и пошли по делам дальше. Иванов понимает, что и о нём будут горевать только самые близкие, мать и невеста. Остальные воспримут его смерть как незначительный урон русской армии в освободительной войне.

В чём же видят смысл бытия выжившие на войне Артём и Аркадий? Прошедшие через войну герои ценят жизнь просто за то, что она есть и видят жизнь везде: «Там, на войне, вообще все очень понятливые – человек, собака, дерево, камень, река. Кажется, что у всех есть душа. Когда ковыряешь сапёрной лопаткой каменную глину, с ней разговариваешь, как с родной: «Ну давай, миленькая, ещё один штык, ещё чуть-чуть...» И она поддается твоим

уговорам, отдаёт тебе ещё часть, пряча своё тело в себе» И дальше с детской завистью герой замечает: «И они вправе делать свой выбор сами – где расти, куда течь, как умирать» [Бабченко, 2010: 10].

«Надо мною – клочок чёрно-синего неба, на котором горит большая звезда и несколько маленьких, вокруг что-то тёмное, высокое. Это кусты» [Четыре дня. 23]; «Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собою только маленький кусочек земли. Несколько травинок, муравей, ползущий с одной из них вниз головой, какие-то кусочки сора от прошлогодней травы – вот весь мой мир» [Гаршин, 1960: 23]. Как видим, мир для «героя гаршинского типа» на войне становится необыкновенно мал, но безмерно ценен.

Так, главный герой «Патологий» обозначил мир для себя своим собственным «я». Во внутреннем мире Егора Ташевского умещается он сам, человек взрослый, и ребёнок, которого взрослый оберегает. У А. Геласимова в повести «Жажда», дом Кости, вернувшегося с чеченской войны, наполнен бутылками водки. Это мир, который он мечтал бы отделить от остального, если бы не жажда. После войны Костя прячется от мира, утоляя жажду водкой. Из квартиры он выходит лишь для того, чтобы заработать на водку. Причина этого отшельничества не в обезображенном лице главного героя, а в его разочаровании, крушении надежд.

Самоотречение от внешнего мира не было свойственно героям Гаршина. Война их сплачивала с народом, современные же герои избегают людей, оставаясь либо наедине только с собой, либо уходя на войну снова, желая влиться в фронтовое братство.

Смысл бытия для героев «потерянного поколения» также состоит в ценности жизни каждого отдельного человека, будь то враг или свой. В интервью телекомпании Би-би-си А. Бабченко прокомментировал это следующим образом: «Я чеченцев врагами не считаю и не считал. Мои враги здесь были, в Москве...» [«Оружие не возьму больше никогда»: Электронный ресурс].

Артём и Аркадий искренне переживают, если умирают их товарищи, не показывая это внешне. Еще больше боли доставляет им смерть невинных людей: «Артём вспомнил вчерашний бой, убийство, девочку. Представил, как она с дедушкой полезла в подпол, когда началась стрельба. В доме сумрачно. Дед открыл крышку погреба и протянул ей руку, собираясь опустить её вниз. И тут в дом ворвался смерч. Стену пробило, разметав кирпичи, рёв и вспышки, и их крики, и снаряды рвутся внутри... Ты прости меня бога ради, прости. Не хотел я» [Бабченко, 2002: 34].

Артём хочет застрелиться, но оставляет эту мысль и обещает себе не вспоминать о смерти девочки. Вспоминает он об этом, когда на минном поле подрывается мальчик, тоже лет восьми и они везут его к вертолёту.

В конце XIX века, проклиная себя за убийство турка, гаршинский «барин Иванов» осознаёт: «Это сделал я. Я не хотел этого. Я не хотел зла никому, когда шёл драться. Мысль о том, что и мне придётся убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять свою грудь под пули» [Гаршин, 1960: 25].

Цена человеческой жизни – вечная тема искусства. На войне цена человеческой жизни неизменно низка, и не важно, чеченская это война или Великая Отечественная. Вместе с этим, цена человеческой жизни может подниматься на войне до бесконечности. Ведь именно в экстремальных ситуациях уходит в сторону всё поверхностное и неважное, и в человеке раскрывается его настоящее внутреннее «Я». В труднейших испытаниях героям Бабченко несказанно сложно сохранить достоинство личности, человеческие качества.

Современные герои ощущают цену жизни верно. Но они не из тех солдат, которые воевали в годы Великой отечественной войны. За ними нет большой общенациональной идеи, во имя которой они пошли бы в бой. У них одна мечта – выжить. Порой кажется, что в произведениях конца XX - начала XXI века нет места подвигу. На войне, которую они описывают,

подвиг и безрассудство едины в своём проявлении. Наблюдая за своим сослуживцем, Артём («Алхан-Юрт») думает:

«Красуется передо мной, что ли, смелость свою показывает? Или и вправду обезбашенный и ему всё по барабану – и его жизнь, и моя, и Вентуса? Есть такие люди. Как медведи, нюхнув разок человечины, будут убивать до конца. С виду вроде нормальный, а как до дела доходит, про всё забывает, лишь бы ещё раз окунуться в бойню, не ест, не спит, никого не ждёт, не видит ничего. Только войну. Солдаты из них отличные, а вот командиры – говно. И сам в пекло ползет, и нас за собой потащит, не соразмеря свой опыт с чужим. Опасные люди. Выживают, а солдат своих кладут. А про них потом в газетах пишут – герой, один из полка остался...» [Бабченко, 2002: 4].

«Человек на поле боя, оказавшийся, волей или неволей, перед необходимостью убивать себе подобных и умирать самому, - вот простейшая «клетка» любой современной книги о войне, заключающая в себе всё переплетение вопросов, нравственных и политических. Эта «клетка» никогда не бывает нейтральной идейно, никогда не бывает и не может быть чисто «биологической» по своему смыслу, а всегда обнажает свой социальный характер» [Бережная, 2005: 45].

Любовь для героев «потерянного поколения» - высшее проявление жизни. Герои А. Бабченко, З. Прилепина, окунувшись в войну, не показанные автором в мирной жизни, лишь вспоминают о любимых женщинах. При этом они отдают себе отчёт в том, что безвозвратно отделены войной от близких и мыслят уже другими понятиями: «Господи, какие мы разные! Всего лишь два часа лёту нам с тобой друг до друга, а такие две разные жизни у нас с тобой, двух таких одинаковых половинок! И как тяжело будет нам соединить наши жизни вновь...» [Бабченко, 2002: 29].

У Гаршина в «Аясларском деле» читаем: «Теперь припоминаю странное обстоятельство, не могшее в то время обратить на себя моё внимание: никто ни словом не намекнул, не вспомнил, что у него есть другой

мир, родина, родные, друзья. Как будто бы все забыли свою прежнюю жизнь» [Гаршин, 2013: 56]. Для героев, потерявших себя на войне, не существует пути домой.

Современные авторы уходят от описания подробных обстоятельств мирной жизни своих героев. Читатель мало знает о Егоре из романа «Патологии», ещё меньше – об Артёме из повести «Алхан-Юрт». Попытка А. Геласимова показать вернувшегося с войны инвалида (редкий образец сюжета в новейшей русской литературе) сводится не к описанию мирной жизни героя, а к описанию его личной войны с самим собой, к борьбе с воспоминаниями, к попытке принять себя нового, с изувеченным лицом и исковерканным прошлым.

Сюжет «Жажды» построен по принципу обратного развёртывания, как и сюжет гаршинского «Труса»: в обоих произведениях войну предваряют страдания человека, становятся отправной точкой для осознания героем нового самого себя – воюющего. И главное, у Гаршина и у Геласимова – абсолютное непонимание окружающими их страданий.

Безликая за редким исключением масса тех, кто ждёт с войны, но не понимает вернувшегося оттуда солдата, противопоставлена тесному строю фронтовых друзей. Последние понимают, ценят, говорят на одном языке. «Потерянные герои» живут ради этого, а дружба, в свою очередь, заставляет их жить. И дело не только в том, чтобы отдать жизнь за сослуживца, дело в душевном единении.

Кому, как ни Олегу, может Артём рассказать об убийстве им девочки: «Помнишь, Олег, вчера нас чехи долбанули под Алхан-Юртом. Знаешь... Оказывается, мы в том бою убили девочку. Восьмилетнюю девочку и старика... «Бывает. Не думай об этом. Это пройдёт. Если каждый раз будешь изводить себя, свихнёшься. Мало, что ли, тут убивают. И они нас, и мы их. И я убивал. Война, блин, своя-то жизнь ни черта не стоит, не точно чужая... Не думай об этом. По крайней мере до дома. Сейчас ты недалеко от неё ушёл. Она мёртвая, ты живой, а гниёте вы в одной земле – она внутри, а ты

снаружи. И разницы между вами, может, один только день» [Бабченко, 2002: 34]. Для героя «Алхан-Юрта» дружба имеет некий философский смысл, а порой становится смыслом жизни героев.

В основе сюжета «Жажды» - крепкая дружба бывших сослуживцев. Однако один из друзей отделён от других, физически и духовно. Полученная на войне травма делает Костю наблюдающим за мирной жизнью, а его друзей – её участниками. Приспособившиеся к мирной жизни Пашка и Генка, ссорятся из-за денег - делят бизнес. И только поиски пропавшего бывшего сослуживца Серёги сплачивают ребят, а главного героя заставляют принять себя таким, каким он стал после войны: «А чьё это лицо? – сказала она. – Как будто знакомое. – Моё, - сказал я и положил карандаш» [Геласимов, 2009: 313].

Герои вспоминают войну, размышляют о главных жизненных ценностях, осмысливают природу своих поступков уже с точки зрения современности. Герои А. Бабченко не знают о конце войны, у читателя возникает ощущение, что книги пишутся во время боевых действий, между боями. Артём ещё не знает, выживет ли он на этой войне: «Пошли все к чёрту. Главное – выжить. И ни о чём не думать. А что там будет впереди, один Бог знает» [Бабченко, 2002: 35].

Артём понимает своё бессилие, а читатель, закрывая книгу, оставляет героя живого телесно, но мёртвого духовно. Для Бабченко, как и для Ремарка в романе «На западном фронте без перемен», эта смерть души важнее смерти тела: «Умер он здесь. Человек в нём умер, скончался вместе с надеждой в Назрани» [Там же: 35].

Современные войны и писатели последних трёх десятилетий открывают нам нового человека в «герое гаршинского типа». Ему, как и прежде, свойственны сострадание, жертвенность, понимание бессмысленности глобальной любви ко всему на свете, и особенное внимание к близкому окружению: пусть даже на минуту приблизившемуся человеку, фронтовому другу и семье, животному, даже муравью.

Новаторство современных писателей заключается в том, что новый герой возвращается с поля боя солдатом, уже не способным жить без войны. Большинство произведений нашего времени рассказывают о тех, кто вернулся на войну контрактником или остался в снах и воспоминаниях о войне.

Если проза о Великой Отечественной войне в основной своей массе опиралась на толстовские традиции, то новейшая проза о последних российских войнах взяла за основу традиции В. М. Гаршина. Осудив войну за кровавость, жестокость, грязь, следуя за Л. Н. Толстым, современная литература продолжила художественные традиции В. М. Гаршина, показав эволюцию человека, познавшего это действие и ставшего тем, кого называют «участником боевых действий», кому чуждо непотребство, но кто не приемлет решение любого конфликта с помощью войны. Вслед за классиком русской литературы современные авторы описывают войну буднично, не нагнетая ужасов и избегая истерии.

«Крупный план» в прозе писателей о войне представлен, таким образом, развёрнутыми описаниями разного характера: философско-аналитическими, с элементами комментария и исповеди, натуралистическими описаниями физических и эмоциональных страданий героев, животных. Этот приём позволяет авторам батальной прозы сконцентрировать внимание читателя на ужасах войны.

В качестве выводов поданному разделу работы нами сформирована таблица, в которой перечислены все авторские стратегии, заявленные в работе как общие для ряда создателей современных произведений о войне, а также указаны претексты и тексты.

Авторские стратегии	Прецедентный текст	Произведения современной батальной прозы
стратегия «конкретно-	В. М. Гаршин «Четыре	А. Бабченко цикл

сценического повествования»	дня» «Трус»	рассказов «Десять серий о войне»; «Алхан-Юрт» З. Прилепин «Патологии»
стратегия «информационного повествования»	В. М. Гаршин «Аясларское дело»	А. Геласимов «Жажда» З. Прилепин «Патологии»
Стратегия использования сна как особого пространства	В. М. Гаршин «Четыре дня» «Трус»	А. Карасёв «Ильюшин и Невшупа» З. Прилепин «Патологии»
концепт «болезнь» является смысловым ядром концептосферы «война»	В. М. Гаршин «Четыре дня» «Трус»	А. Геласимов «Жажда» З. Прилепин «Патологии»
Стратегия «крупного плана»	В. М. Гаршин «Четыре дня» «Трус»	Бабченко цикл рассказов «Десять серий о войне»; «Алхан-Юрт»; «Маленькая победоносная война», «Аргун» и «Взлетка»). З. Прилепин «Патологии»
Рефлексирующий герой в центре произведения (герой «гаршинского склада»)	В. М. Гаршин «Четыре дня» «Трус»	А. Бабченко цикл рассказов «Десять серий о войне»; «Алхан-Юрт» З. Прилепин «Патологии»

Маркированность географического пространства, насыщение его инокультурными названиями	В. М. Гаршин «Аясларское дело»	А. Бабченко цикл рассказов «Десять серий о войне»; «Алхан-Юрт» З. Прилепин «Патологии»
---	-----------------------------------	--

Следует отметить, что авторы современной батальной прозы ощущают себя представителями особого художественно-литературного и культурного явления. Интенции авторов прозы о войне сопрягают стремление к творческой оригинальности и следования традиции.

Так, А. Бабченко выразил надежду на достойное продолжение традиций русской «военной» литературы: «Говорят, что для появления настоящих книг о войне требуется от десяти до двадцати лет после её окончания. Именно такое время нужно стране на осмысление того, что же с ней произошло. О Чечне написано уже немало. Более того, уже появились настоящие писатели, составившие пласт новой «окопной прозы» моего поколения. Это и Денис Бутов, и Влад Исмагилов, и Анатолий Ягодин, и Игорь Мариукин, и Виталя Скворцов... И ещё десять-пятнадцать человек, создавших пронзительные, яркие и талантливые произведения. К сожалению, присутствуют они пока только в Интернете и явлением не стали. Как не нашли пока ещё и своего большого читателя» [Бабченко А. Фентези о войне на тему «Чечня»: Электронный ресурс].

Таким образом, интертекстуальный анализ позволил нам прийти к нескольким принципиально значимым выводам. Произведения В. М. Гаршина о войне, несмотря на то что корпус их весьма невелик, сконцентрировали в себе востребованный современными авторами батальной прозы опыт художественного осмысления проблемы как на уровне репрезентации смыслов, так и на уровне использования соответствующих этим смыслам стилевых приёмов, апелляции к типу литературного героя,

построения концептосферы «война». Трагическое начало в произведениях современных авторов о войне выражено посредством прецедентных художественных стратегий.

Герой современной батальной прозы - рефлексирующий участник исторических событий, вовлечённый в них не по собственной воле. Рефлексия героя имеет следующие векторные характеристики: осознание собственной «малости», незначительности в контексте глобального исторического события; поиски модели поведения в критической ситуации; построение собственной философии оправдания жестокости и несправедливости войны; построение новой системы ценностей, актуальной в военное время; переоценка «довоенного» жизненного опыта.

Концептосфера «война» осмыслена современными авторами-баталистами в художественной логике В. М. Гаршина. В художественном сознании авторов и обиходном сознании их героев эта концептосфера имеет своим ядром лексему «болезнь», которая, в свою очередь, реализуется следующих значениях: физическое увечье и вызванное им физическое и душевное страдание, эмоционально-нравственное потрясение, вызванное ужасами войны, душевная болезнь как следствие разрушения понятной герою картины мира.

Стратегия репрезентации сна как проявления пограничного состояния души героев батальной прозы, способа трансляции предсказания, толкования смыслов и т. д., может быть обозначена как прецедентная в контексте формирования трагического мировосприятия героя.

Военные действия в батальной прозе разворачиваются в особом художественном пространстве, маркированном чуждыми культуре героя географическими названиями. Значимость нахождения героя в «чужом» пространстве настолько велика для писателей, что они выносят в сильную позицию названия произведения географические имена собственные (В. М. Гаршин «Аясларское дело»; А. Бабченко «Алхан-Юрт»).

Стратегии конкретно-сценического и информационного повествования, характерные для творческой манеры В. М. Гаршина, актуализированы современными авторами прозаических произведений о войне как позволяющие передать внутреннюю трагедию героя - непосредственного участника событий. Его сознание воспринимает страшную действительность фрагментарно, воспроизводит с эффектами многочисленных «перебивов», отступлений, по типу кинематографических кадров.

Стратегия «крупных планов» в современной батальной прозе построена на заявленном в рассказах Гаршина о войне стремлении передать трагизм происходящего посредством фиксации внимания читателя на бесчеловечных картинах войны. Небезынтересно отметить, что в центр крупных планов у Гаршина и его преемников попадают не только люди, но и животные. Именно страдания безвинных живых существ призваны вызвать в воспринимающем сознании глубокое эмоциональное переживание.

Подводя итоги данной главы, возможно сформулировать следующие выводы:

1. Современные авторы прозаических произведений о войне осмысливают свои связи с предшествующей традицией и понимают своё творчество как интертекстуальное: апеллируют к опыту русской публицистической и философской мысли, художественному опыту предшественников в своих публицистических работах и художественных произведениях. Для таких авторов, как З. Прилепин, который является дипломированным филологом, характерен анализ собственного творчества, литературно-художественных и социально-культурных процессов в контексте классических традиций.

2. Прецедентным феноменом для современных авторов-баталистов следует признать роман-эпопею Л. Н. Толстого «Война и мир», а также другие произведения классика о войне.

3. Актуальными стратегиями, основанными на обращении к данному прецедентному феномену являются: использование прецедентного имени

(названия романа Толстого, имён его героев, географических названий, связанных с биографией Л. Н. Толстого), стратегия «нового» прочтения произведения классика в ситуации иной войны, выбор цитат из прецедентного текста, стратегия актуализации прецедентной художественной детали, стратегия интерпретации прецедентной для военной прозы оппозиции «свой - чужой», стратегия отрицания авторитетного мнения.

4. Трагическое начало в современной батальной прозе художественно реализовано посредством авторских стратегий, выстроенных прежде всего в военных рассказах В. М. Гаршина и актуализированных современными авторами в связи с общностью переживаний рефлексизирующего героя, который воспринимает действительность как трагическую, разрушающую его личность, чуждую здравому смыслу, как роковую историческую ошибку.

Глава 2.

Стратегии апелляции к «державной традиции» в русской батальной прозе конца XX – начала XXI веков.

2. 1. Стратегии моделирования образа на основе идентификации с прецедентным героем

Научно-исследовательское освоение амбивалентных подходов к осмыслению войны в художественной прозе связано прежде всего с диссертационным исследованием Г. Ф. Хасановой «Военная проза конца 1950 - середины 1980 - х гг. в контексте литературных традиций» [Хасанова, 2009]. Автор диссертационного исследования утверждает, в частности, что «державная традиция в русской литературе предположительно возникает раньше, чем антивоенная и пацифистская. Об этом свидетельствуют первые записи русских летописей, которые восходят к дружинной поэзии и устным сказаниям. Державная традиция имеет ярко выраженный этатический характер, развивая идею о сильном государстве, способном стать гарантом мира и справедливости для всех стран, утверждая приоритет гражданского долга, который подчас обретает жертвенный характер». [Хасанова, 2009: 3]. Предложенное Хасановой определение «державной традиции» в нашем исследовании будет использоваться как базовое.

Однако мы считаем необходимым внести в него некоторые коррективы. С нашей точки зрения, «державная традиция» в отечественной литературе о войне актуализирована в современной батальной прозе тех

авторов, которые выработали собственную идеологию частичного или полного оправдания войны или отдельных военных событий как патриотического действия.

Публицистическая позиция этих авторов сформулирована в статьях, интервью, на авторских литературных сайтах. При этом державные амбиции этой категории писателей формируется не благодаря, а вопреки существующей в обществе идеологии. Они понимают её как амбивалентную по отношению к закреплённой в отечественной литературе антивоенной традиции. К категории писателей, утверждающих державную позицию, следует отнести А. А. Проханова, В. С. Маканина, Г. У. Садулаева, З. Прилепина.

В публицистических высказываниях этих авторов заявлена позиция приверженцев сильной государственности, позиционируются «державные» ценности: «Каждая молекула растерзанного русского пространства вопиет. Россия в своих бедах и тяготах тоскует о государстве. И не просто о государстве, но о государстве могучем, державном. Не просто о Державе, но о великой Империи, долгожданном «Пятом Царстве», грядущем на смену четырем исчезнувшим. Эти четыре Империи позволили русскому миру прожить тысячелетнюю жизнь, не сгореть в мировых пожарах, не кануть во вселенских потопах. Донести до сегодняшних дней заповедный смысл, великую русскую тайну – «формулу бессмертия» [Проханов, Кугушев, 2007: 58].

Для А. А. Проханова очевидно, что вопросы национального противостояния, конфликты, спровоцировавшие войны на Кавказе могут быть решены только за счёт укрепления Российского государства: «В Кондопоге схватились насмерть чеченцы и русские, воспроизводя в затрапезном кафе эпизод русско-чеченской войны. Она утихла на полях сражений, но искрит в оскорбленных людских сердцах. Только Империя утолит уязвленные чувства, смирит гордыню. Сложит стоязыкую, разорванную на лоскутья страну в драгоценный имперский ковер. Каждая

молекула растерзанного русского пространства вопиет. Россия в своих бедах и тяготах тоскует о государстве. И не просто о государстве, но о государстве могучем, державном. Не просто о Державе, но о великой Империи, долгожданном «Пятом Царстве», грядущем на смену четырем исчезнувшим. Эти четыре Империи позволили русскому миру прожить тысячелетнюю жизнь, не сгореть в мировых пожарах, не кануть во вселенских потопах. Донести до сегодняшних дней заповедный смысл, великую русскую тайну – «формулу бессмертия». [Проханов, Кугушев, 2007: 5].

3. Прилепин, в свою очередь, заявляет оппозицию как современному государственному устройству, так и к его противникам, в которых он видит идеологическую угрозу нереализованной нынешней властью идее державности: «Чтоб вы, наконец, сняли с себя эти белые одежды и презрительные лица, чтоб заткнулись говорить на тему покаяния моего народа за весь двадцатый век, за все его муки, и страдания, и Победы — и Победы, черт возьми. Какие вам и не снились, каких вы и не видели, каких вам, при вашей нынешней остервенелости, и не достичь никогда. А мы хотим быть наследниками Побед. Так. Потому что наша Победа вмещает всех. И даже вас там примут, и приютят, и пожалеют. Потому что она и ваша тоже, эта Победа. Она выше всех, надо только научиться быть ее достойным.» [Прилепин. Достало. (Как сильно я ненавижу либералов: Электронный ресурс)]. Обращает на себя внимание тот факт, что в сознании автора существует убеждение в том, что победы в великих войнах являются основанием для утверждения державной национальной идеи.

Факт, что апелляция к державной традиции является осознанной авторской стратегией, подтверждается также реминисценциями, содержащимися в художественных текстах. Так, Г. Садулаев в повести «Шалинский рейс» упоминает известную повесть Ю. В. Бондарева «Батальоны просят огня»: «Да, в первую войну мы еще пробовали обороняться, по старинке, по привычке, инерции, по памяти сороковых

годов, ставшей архетипом советского сознания в форме кинофильмов, таких как «Батальоны просят огня» [Шалинский рейд: Электронный ресурс].

Таким образом, державную традицию мы рассматриваем как прецедентную для ряда произведений современной батальной прозы. Данная традиция в прагматическом аспекте реализована в системе идеологем: война до победного конца, война во имя укрепления государственности, справедливая война, историческая миссия нации.

В то же время следует говорить о том, что в художественном воплощении идея державности репрезентуется как неомифологическая, продуцируемая представителями разных национальных культур в контексте массовой литературы.

Державная идея интерпретируется в современной батальной прозе как универсальная национальная идея, позволяющая решить глобальные вопросы бытия, способ постижения моделей личного и общественного поведения в условиях войны. Державная идея позволяет современным авторам объяснить специфику мышления человека на войне, выйти за рамки конкретного повествования и осмыслить проблему на макроуровне.

Художественные стратегии репрезентации державной идеи связаны прежде всего с апелляцией к традициям народного творчества и древнерусской литературы. Выбор авторами прецедентных образов, включение новых героев в типологическую систему литературных образов позволяет писателям облегчить восприятие характеров, сделать их узнаваемыми именно в контексте державной идеи.

Не случаен творческий интерес обозначенных авторов к такому прецедентному феномену, как древнерусская литература, с её ярко выраженной идеей сильного государства, способного противостоять внешнему противнику.

Влияние «Слова о полку Игореве», «Задонщины» и других литературных творений древности чётко просматривается в произведениях сторонних наблюдателей современных войн (А. А. Проханов и В. С.

Маканин) и полностью отсутствует в произведениях бывших участников чеченских и афганских событий (А. Бабченко, З. Прилепин). Как прецедентные герои этими писателями воспринимаются прежде всего идеальные русские князья, для которых интересы православия и державности были превыше личных амбиций.

Художественные «военные» произведения всегда являлись живым авторским откликом на существующие в действительной жизни проблемы, личный опыт писателя также откладывал на его тексты отпечаток. Человек, оказавшийся в эпицентре военного конфликта, вовлечённый в хронотоп войны, силой обстоятельств вынужденный убивать других людей, - «вот простейшая «клеточка» любой современной книги о любой войне, заключающая в себе всё переплетение вопросов, нравственных и политических» [Топер, 1985: 6.]

Название романа Г. Н. Владимова «Генерал и его армия» (1996) созвучно бессмертному шедевру древнерусской литературы «Слово о полку Игореве»: как князя Игоря нельзя представить без его дружины, с которой он едет «добыть себе чести стальными мечами и славы отважным князьям» так и генерала Кобрисова – без 38-ой армии и верного Шестерикова. Фотий Иванович Кобрисов чужд тщеславным помыслам, а его неотступные думы о цене успеха, о количествах жизней, оставленных на поле боя, делают его необычным и даже чудаковатым военачальником. Параллели романа «Генерал и его армия» со «Словом о полку Игореве», сходство персонажей и даже их жён подчёркивают преемственность русских героических традиций, связь древних текстов с современными произведениями.

Однако от образа воина-предводителя в романе Владимова остаётся лишь внешняя оболочка (высокое воинское звание) в то время, как внутренняя составляющая (характер, привычки, способ принятия важных решений на войне) – всё это характерные черты «труженика боя».

А. Проханов в романе «Идущие в ночи» (2001) обращается к традиции изображения воина-предводителя, живущего войной и черпающего из неё

силы. Шамиль Басаев, как князь-крамольник в древнерусской литературе, прорисован подробно, но с немалой долей презрения. Он не гнушается самыми презираемыми военными методами, предательством и подкупами, не жалеет даже своих людей.

В романе Басаев показан не просто террористом, отстаивающим Грозный, «героиновым царьком» и конченным негодяем. В «Идущих в ночи» он мыслит, оценивает и лишь потом действует. Автор осмелился показать всю цепочку его умозаключений, попытался объяснить причину того или иного поступка и решения полевого командира. Всё это позволяет признать образ Басаева детально прорисованным и психологически законченным.

«Александр Проханов рискнул поведать читателю: каков он – полевой командир Шамиль Басаев. Эту задачу невероятной сложности: рассказать о террористе – враге России не плакатно, а в живых красках и чувствах, автор выполнил успешно, раскрыв читателю как внутреннюю жизнь Басаева, так и внутренние задачи его боевого существования» [Проханов, 2013: 3].

Следует отметить, что в репрезентации обозначенного образа также реализована стратегия апелляции к державной традиции. Образ полевого командира романтизируется в том числе за счёт провозглашения им «священной войны», «священной мести», «войны до победного конца». Отрицательная коннотация образа заметно снижается за счёт того, что этот герой демонстрирует такую модель поведения, которая включает в себя некоторые идеологемы державности.

Авторитет Басаева незыблем. Ему верят и подчиняются как опытные воины, так и дети, воюющие наравне со взрослыми. Басаев посылает подростка на верную смерть, обещая рай в загробном мире, и мальчик безропотно подчиняется.

Басаев обещает подчинённым рай так уверенно, что порой кажется, что он действительно верит, что его обещания достаточно для райской жизни на небесах. Он щедр на обещания перед военными диверсиями. Это придает

людям уверенности, что их дело правое, и это будет отмечено им, Шамилем Басаевым, и Небесами.

Самым удивительным является то, что даже наедине с особо приближёнными соратниками Басаев продолжает обещать всем рай после смерти. Это может быть связано, во-первых, с тем, что он никому не доверяет и поэтому не снимает маски Бога на Земле даже с ближайшим окружением. Во-вторых, Басаев за многолетнюю войну уже сам уверовал в свою избранность.

Подчинённые не просто верят вожаку, они боготворят его. Выделиться спешит каждый: и мальчик двенадцати лет, и опытный воин, прошедший две чеченские войны. Басаеву не просто обещают бороться и пролить за него кровь, ему даже передают клятвы по рации и через соратников.

Рота школьников во главе с учителем Саликовым передают своему любимому командиру «клятву умереть на пороге школы, но не пустить в неё русских». Когда Басаеву напоминают об их клятве, он интересуется успешностью операции. Узнав, что оборона школы увенчалась успехом, но «много школьников было убито», он обещает: «Они сейчас учатся в раю, в медресе» [Проханов, 2002: 123].

На другом военном объекте, познакомившись с предводителем школьников и узнав, что тот раньше преподавал географию, Басаев шутит: «Тогда ты знаешь, где расположен эдем. Напомню – приходишь до штаба русских, кидаешь гранату, и оттуда прямо вверх, не сворачивая» [Проханов, 2002: 125].

Басаев умеет вовремя пошутить и пожуричь подчинённых. Он задаёт вопросы о здоровье собеседника, об удобстве его позиции, о здоровье близких, о жизни до войны. Басаев ходит осматривать позиции своих бойцов. Но эта заинтересованность боевого командира избранными солдатами напускная, неискренняя. Осматривая позицию учителя Салимова, Басаев подбадривает воюющих школьников, интересуется их жизнью на войне, судьбами их матерей и отцов, обещает награды, старается внушить ненависть

к «пленным русским собакам, их генералам и офицерам, их лётчикам и артиллеристам» [Проханов, 2002: 120]. Командир даже обещает отдать детям после войны пленных русских для благого дела – строить школы.

Басаев черпает из их восхищённых взглядов энергию, «испытывает тепло, получив его из преданных детских глаз». Именно за этой щенячьей преданностью он и приходит к ним на позиции.

Здороваясь с Саликовым, Басаев отмечает запах ядовитого дыма, исходящий от вязанной шапочки Саликова, от его куртки и несвежего белья. Так пахнут помойки, где сгорают вместе пластмассовый мусор и пищевые отходы». Однако всё это уходит на второй план, когда Басаев замечает, как преданно смотрят на него маленькие бойцы. Он купается в их восхищённых взглядах. Он с гордостью замечает, как при его появлении на измождённых лицах появляются улыбки, как начинают блестеть глаза.

Но и этого эффекта ему кажется мало. С командиром отряда он поднимается на крышу школы полюбоваться горящим городом и обсудить дальнейшие действия. Узнав, что ожидается штурм, но силы русских перевешивают, опытный полководец подбадривает солдат: «У них – танки, у нас – джихад... И, конечно отвага героев, умеющих бить из гранатомёта прямо под башню танка» [Проханов, 2002: 129]. Его двойственное поведение ещё раз подтверждает, что Басаев неискренен со своими подчинёнными. Он использует людей как оружие.

Безусловно, как у хорошего психолога, у Басаева подход к каждому человеку особенный. Зависит это от характера подчинённого, его ранга и степени родства с ним, Басаевым.

Показательна сцена разговора полевого командира с отрядом подростков. Интуиция бывалого вожака подсказывает Басаеву, что здесь, на боевой позиции, не место изображать сострадание, но и пройти равнодушно мимо смерти боевого товарища нельзя. Интерес к погибшему и желание отомстить – вот, что выражают слова и мимика Басаева в тот момент: «Ваха,

отомсти за Исмаила. Возьми гранатомёт и сожги русский танк» [Проханов, 2002: 111]. Ваха подчиняется и умирает, исполняя волю своего командира.

Тщательно вырисовывая черты Шамиля Басаева, А. Проханов уделяет огромное внимание сценам общения предводителя боевиков как с людьми, стоящими ниже его, так и с равными ему по положению и родству. В сцене похорон одного из полевых командиров Басаев ведёт себя как лидер, чьё превосходство неоспоримо, а идеи и цели будут жить даже после его смерти. Даже мулла старается угодить ему и ловит взгляды предводителя.

Кажется, Басаев не замечает этого поклонения. Однако это впечатление обманчиво. Он упивается восхищением окружающих. От этого даже зависят его приказы и решения: «Это решение в последние дни то приближалось, то отступало. Отодвигалось соображениями стратегии, согласно которой город являлся идеальным рубежом обороны. Честолюбием, питавшимся вниманием и симпатией мира, следившего за обороной Грозного» [Проханов, 2002: 128].

Честолюбие – главная черта всех прирождённых лидеров, генерала Гейнца Гудериана (Г. Н. Владимов «Генерал и его армия»), лидеров локальных войн: Дудаева (роман В. С. Маканина «Асан») и Басаева (роман А. А. Проханова «Идущие в ночи»). Обнимаясь с каждым полевым командиром при встрече, разговаривая с воюющими подростками, Шамиль Басаев снисходит до них, «знает их всех, управляя их характерами, страстями и самолюбиями. Сталкивает их и ссорит до такой степени, что они направляют друг на друга оружие. Мирит, вовлекая в кровавую борьбу с неприятелем, побуждая их силой, деньгами, личным мужеством, к которому они ревновали, которым восхищались. Признавали его превосходство, подчиняясь его непоколебимой жёсткой воле, упрямой, как в будку, в медлительную речь, спокойные ленивые взгляды, неторопливые плавные жесты» [Проханов, 2002: 17].

Стратегия апелляции к прецедентному образу предполагает стремление автора использовать существующие литературные типы. К таким типам мы относим тип «прирождённого воина» и тип «воина-труженика». В

батальных произведениях рубежа XX-XXI веков, созданных не бывшими участниками этих войн, а свидетелями отдельных боёв, военными журналистами или интервьюерами солдат, образ «прирождённого воина» и, в противовес ему, образ «воина-труженика» являются самыми востребованными. Оба образа представлены в современной литературе с дополнениями, продиктованными реалиями нашего времени.

А. А. Проханов в романе «Идущие в ночи» создаёт галерею характеров, существующих на войне. Это вчерашние школьники и студенты, художники и журналисты. Здесь, в Грозном, они находятся в экстремальных условиях, где раскрываются их характеры. О некоторых своих способностях и слабостях они даже не догадывались до войны. Такие открытия произошли не только в душах людей «мирных» профессий, но и с профессиональными военными.

В центре романа – нарастающий конфликт солдат срочной службы Клычкова и Звонарёва, по прозвищам Клык и Звонарь. Автор наделяет их «говорящими» фамилиями. Клык – лидер среди солдат. Он решителен и смел в бою. Ещё до армии, на гражданке, он верховодил среди друзей. Клыка редко называют по имени даже друзья. Для них простое русское имя Николай не вяжется с резким и мужественным, порой жестоким солдатом. Как всякий природный воин Клык сам воспринимает себя человеком, способным на поступок и твёрдое решение. Он считает, что жертвы во время войны не только неизбежны, но и необходимы.

Клыка боятся и уважают. Узнав о его пленении, лейтенант Пушков готов кинуться к нему на помощь сию же минуту: «Как мне жить теперь!.. Двух лучших солдат в плен отдал!.. По моей вине!.. Их теперь на крюке поджаривают!.. Кожу по кусочкам сдирают!.. Не с меня, а с них!.. Не сберёг!.. Клык мне жизнь спас, оттолкнул от гранаты, собой накрыл!..» [Проханов, 2002: 89]. Звонаря Пушков тоже рвётся спасти, но при воспоминании о нём он не перечисляет его былые подвиги (их просто не

было), а жалеет своего подчинённого: «Звонарь один у матери, в церковном хоре пел, не от мира сего..!» [Проханов, 2002: 89].

Фамилия Звонарёв говорит о характере её обладателя, о его образе жизни. Эта фамилия подчёркивает силу его веры в Бога, призывает остановить кровопролитие. Звонарёв громко заявил о своей вере в будущее России и о вере в бога в кругу сослуживцев и в плену.

Война для Клыка – оптимально комфортная территория для жизни. В образе этого героя в новейшей литературе получает освоение и развитие образ «человека боя», «восходящий к творчеству Н.С.Гумилёва, для героев которого война становится естественным состоянием» [Хасанова, 2009: 23]. К типу героев, называемых «прирождёнными воинами» или «людьми боя» относятся «капитан Рюмин (К. Воробьёв «Убиты под Москвой»), майор Ушаков (Г. Бакланов «Мёртвые сраму не имут»), Куропатенко (Г. Бакланов «Июль 41-го»), лейтенант Богачёв (Г. Бакланов «Южнее главного удара»), капитан Орлик (В. Некрасов «Вторая ночь»), лейтенант Орлов (Ю. В. Бондарев «Батальоны просят огня»), Борис Брянцев (Ю. В. Бондарев «Юность командиров») и др.» [Хасанова, 2009: 56].

Проханов сводит всех солдат воедино и позволяет им высказаться на дне рождения Клыка. Солдаты веселятся, поздравляют друга, поют похабные частушки, друг перед другом хвастаются своими оберегами. Отличие Звонаря от всех остальных обращает на себя внимание читателя, приводит в бешенство Клыка и заставляет лейтенанта Пушкиова оберегать своего подопечного.

Звонарь скромно молчит, когда все в этой компании спешат похвастать своими оберегами. Один солдат говорит, что его оберегает от смерти пуговица с материнского платья, другого – гребешок. Кто-то бережно хранит пластмассовую игрушку, а кто-то пулю. Но все как один замирают, увидев скромный оберег Звонаря – крохотный православный крестик. Так впервые в романе звучит тема веры в бога. В дальнейшем она будет возникать снова и снова и коснётся каждого из героев.

Разговор об берегах сменяется пошлыми песнями. Все хохочут, но впечатления об этом веселье испаряются, как только Звонарь берёт в руки гитару. Инструмент он «принял бережно, как ребёнка. Сначала прижал к груди. Потом слабодохнул в неё, будто вдвухвал свою жизнь. Легонько, как живую, оградил, словно ждал, когда в ней пройдёт испуг. Сбросил со струн несколько печально прозвеневших звуков. И вдруг всем показалось, что в гитаре, в её тёмной глубине, затеплился мягкий огонь, просвечивая сквозь тонкое дерево, как светильник» [Проханов, 2002: 94].

Своей музыкой, как и своим берегом, он отрезвляет присутствующих, заставляет подумать о более высоком суде и защитнике, о красоте всего живого. Солдаты, привыкшие видеть зло, застывают от сознания того, что перед сидит человек, их ровесник и сослуживец, который не озлобился на войне, как все остальные, а просветлел душой.

Большинство солдат понимают чистоту и святость подсознательно, не отдавая себе в этом отчёта. В это же самое время Клык злится на Звонаря ещё больше. Ему непонятно, как тот смог затмить его не смелостью в бою, а простыми немудрёными словами, музыкой. Порой кажется, что конфликт между ними неизбежен. Звонарь и Клык действительно противопоставлены друг другу, но открытого конфликта между ними не происходит. Апофеозом их противопоставления друг другу становится их поведение в плену. На предложение боевиков перейти на их сторону избитый и испуганный Клычков соглашается. Он предаёт своих друзей, Родину и веру.

В плену становится ясно, что основа силы и смелости Клыка в бою – ненависть к боевикам. В его характере нет целостности, за его спиной нет ничего, за что стоит бороться. Его чувства и ценности поверхностны, лишены ядра. В бою им движут жестокость и ярость: «Живыми не брать!.. В подвал гранату и очередь, а потом разговаривать!.. Бабы у них, как змеи, и дети – змеёныши! Зубами готовы кусать!.. Я бы войска назад отвёл и атомную бомбу сбросил, чтобы от сучьего места яма осталась, и русский солдат живой до дома дошёл!.. Ненавижу!..» [Проханов, 2002: 119].

Только рядовой Звонарёв смеет возразить Клыку. Он «словно жалеет остальных за ожесточение и очерствление душ, за единственную оставленную им свободу – убивать, умирать»

Следуя имперско-державной и советской державной традиции «военной» литературы, А. А. Проханов отдаёт предпочтение «труженику боя» – Звонарю. Исследователь военных литературных традиций Хасанова Г. Ф. отмечала, что «можно говорить о сложившейся бинарной противопоставленности человека боя труженику войны как одной из важнейших черт, которая определяет особенности функционирования военной прозы» [Хасанова, 2009: 34].

Звонарёв сильнее Клычкова, так как он способен на такие чувства как сострадание, жалость, доброта, любовь. Опершись на них, он сохраняет присутствие духа в плену. Клык же способен только ненавидеть, мстить и убивать. Этот нехитрый набор чувств, может быть, и помог бы ему и дальше получать звания, прослыть героем, заслужить уважение сослуживцев, не окажись он в плену.

До пленения Звонарёв и Клычков идут с Пушкиным оборудовать огневую позицию. Приказ лейтенанта они воспринимают по-разному. Звонарь идёт на выполнение «послушно и торопливо», а Клык «недоволен тем, что его, отличившегося в недавней атаке, посылают на черновые работы, как новобранца» [Проханов, 2002: 112].

Многое плохое, что есть в Клыке, можно списать на войну, но именно война впоследствии выявит истинные черты его характера. Окажется, что смелый в бою Клык струсит в плену, согласится принять мусульманскую веру, и из-за его предательства умрёт сержант Пушкин.

Вера в бога помогла Звонарю перенести муки плена. В романе многие герои верят в бога, но его вера выражалась не только в молитвах и в крестике на груди, а прежде всего, в терпении и любви к товарищам и боевикам: «Он не видел в чеченцах врагов, а лишь заблудших соотечественников, с

которыми они непременно помирятся, когда завершится война» [Проханов, 2002: 79].

Подобная мудрость «человеку боя» была свойственна, например, лейтенанту Володьке в «Отпуске по ранению» В. Кондратьева («Ну, враг, немец, фашист, гад. Но...человек же. Не пожалел я его. Нет! Но противно, физически противно. Я буду их убивать, буду, но...понимаете, я уже никогда не буду таким, каким был. Никогда!» [Кондратьев, 2005: 216].), Гончарову в «Июле 41 года» Г. Бакланова («Это были немцы, но Гончаров с острым любопытством смотрел на них, не находя в душе у себя враждебного чувства. Светило утреннее солнце, и там, в низине, у реки, трава, наверное, была ещё влажной. И они бежали по этой траве, весёлые и голые, как мальчишки. Словно не было войны, а было только раннее деревенское утро, и они бежали под уклон к реке искупаться до завтрака» [Бакланов, 1967: 48].

Звонарёв разговаривает с боевиками как с людьми заблудшими, которым надо помочь. В этом заключается тихий, но очень важный подвиг русского солдата: «Звонарь заслонял свою церковь от разрушительных слов чеченца, и те, как колючие, искристые гранаты, отскакивали и взрывались в стороне». Описывая переживания Звонаря в плену, А. Проханов обращается к теме рая. Для Клычкова эта тема закрыта. Рай для Звонаря – это, прежде всего, его детство. Он вспоминает тот день, когда ещё будучи мальчиком, ему явился ангел: «Он поднялся из трав и цветов, белый, огромный, с сияющим чудным лицом, заслоняющим солнце. Громогласно, так что звук превратился в оглушающую тишину, произнёс певучее длинное слово. Этим словом назвал себя и Того, Кто его послал. Этим словом пророчил ему, Звонарю, небывалую долгую жизнь, обещая ещё раз вернуться и взять с собой на небо» [Проханов, 2002: 213].

Звонарёву помогает не упасть духом и не предать Родину вера в Бога, в существование Рая. Клычков верит в свою военную удачу, «знает, что не погибнет на этой войне и благополучно, живой и невредимый, вернётся домой» [Проханов, 2002: 213].

Он, действительно, выживает в плену, но только физически. Его душа умирает, когда он начинает стрелять по своим.

Не останавливаясь на традиционном противопоставлении «труженика боя» и «прирождённого воина», А. Проханов сталкивает их, физически убивая одного и духовно другого. Автор предоставляет читателю самому сделать выбор и понять для себя, какая смерть, физическая или духовная, страшнее, и можно ли оправдать предательство на войне. Проблема выбора, неоднозначность предательства – одна из основных тем произведений о войне у Н.В. Гоголя («Тарас Бульба»), В. Быкова («Сотников», «Пойти и не вернуться»), В. Распутина («Живи и помни»).

К самой яркой, но при этом самой неизученной истории предательства, произошедшего в Великую Отечественную войну, обращает свой взгляд Георгий Николаевич Владимов в романе «Генерал и его армия» (1996). Тема предательства проходит тонкой нитью через весь сюжет романа: уход генерала Власова в ряды немецкой армии и создание своей Русской Освободительной Армии (РОА) при поддержке Третьего Рейха, предательство Сиротиним и Донским генерала Кобрисова, выступление на стороне немцев защитников Мырятина и загранотряды у Москвы в 1941 году. Автор приглашает читателя к размышлениям над темой предательства, пресекая однозначные оценки, не оправдывая героев, но и не выгораживая их (представление о том, что Г. Н. Владимов оправдывает в романе предательство, в том числе поступок генерала Власова, обсуждалось во многих критических статьях, например, в статье В.Богомолова «Срам имут и живые, и мёртвые, и Россия» [Богомолов,1995: 5]).

Власов у Владимова «меньше всего собирался сесть в машину и драпать, хотя со своей высоты действительно видел всё» [Владимов,2005: 71], но при этом его лицо было трудное, отчасти страдальческое» [Там же: 71], «человеку с таким лицом можно было довериться безоглядно, и разве что наблюдатель особенно хваткий, с долгим житейским опытом, разглядел бы в нём ускользающую от других обманчивость» [Там же: 72].

«Обманчивость» и «страдальчество» в лице генерала, в человеке, звание которого требует от него решений чётких и волевых, но не вымученных, настораживает и заставляет приглядеться к герою внимательнее. Однако Владимов не рассматривает предательство Власова и власовцев подробно, как будто не придаёт такого большого значения этому поступку, по сравнению с войной, развёрнутой своими же русскими «органами» с «врагами народа».

Для Владимова предательство генерала Кобрисова своим же водителем – поступок не менее подлый, чем сдача в плен генерала Власова. Власов, сдаваясь в плен, спасает свою армию, водитель Сиротин, соглашаясь «стучать» на Кобрисова, спасает свою жизнь.

В. Кардин писал, что в «Генерале...» «отечественная война грозит обрести черты войны гражданской. Не формулируя это прямо, Г. Владимов погружается в психологию людей, в какой-то мере причастных к трагическому повороту истории» [Кардин, 1995: 200].

«Маленький шажок к предательству» [Владимов, 2005: 16] водителя Сиротина, «маленькая тайна адъютанта Донского» [Там же: 33] – всё это составляющие долгой и кровопролитной войны. Традиционное изображение в русской «военной» литературе предателя родины получило в романе Г. Н. Владимова новое звучание: предательство не теряет своей низменной сути в условиях любой войны, а предательство своего народа (раскулачивание в первые годы Советской власти, расстрелы чекистами русских «врагов народа», вербовка СМЕРШем приближённых генералов) может быть расценено как не менее тяжкий грех, чем власовское движение.

«Вопреки мнению определённой части критики, автора романа интересуют вопросы общечеловеческого, исторического, а не сиюминутного политического характера» [Чистяков, 1995: 14], – пишет А. В. Чистяков о романе Владимова, – и эти слова можно отнести ко всей батальной прозе рубежа XX-XXI веков, имеющей под собой в качестве основы советскую

державную традицию изображения и противопоставления «труженика боя» и «прирождённого воина».

Исследователи военной литературы отмечают особое место «прирождённого воина» в системе образов. Объясняется это двойственным отношением к этому типу как самих писателей – баталистов, так и читателей. Невозможно не признать достоинств природённых защитников отечества, но их безрассудство, нежелание щадить подчинённых, любовь к показной смерти – всё это отталкивает от «человека боя», заставляя мириться с их поведением, но не восхищаться им.

А. Бабченко, в произведениях которого отсутствует образ «прирождённого воина», в повести «Алхан-Юрт» с опаской пишет даже о самой возможности существования такого человека на чеченской воне: «Красуется передо мной, что ли, смелость свою показывает? Или и вправду обезбашенный и ему всё по барабану – и его жизнь, и моя, и Вентуса? Есть такие люди. Как медведи, нюхнув разок человечины, будут убивать до конца. С виду вроде нормальный, а как до дела доходит, про всё забывает, лишь бы ещё раз окунуться в бойню. Не ест, не спит, никого не ждёт, не видит ничего. Только войну. Солдаты из них отличные, а вот командиры – говно. И сам в пекло полезет, и нас за собой потащит, не соразмеряя свой опыт с чужим. Опасные люди. Выживают, а солдат своих кладут. А про них потом в газетах пишут – герой, один из полка остался...» [Бабченко, 2002: 34].

Немаловажно, что «прирождённый воин» – редкий образ «военной» литературы, созданной бывшими участниками современных войн (З. Прилепин, А. Бабченко). Противопоставляют или сравнивают «человека боя» и «труженика войны» посторонние свидетели современных войн (В. Маканин, А. Проханов).

О своём «военном» опыте В. Маканин говорит так: «Мой племянник служил там и был ранен. Мы подолгу с ним беседовали. Я к нему приезжал... А потом я много читал молодых российских авторов. Правда, читая их рассказы, я всё время испытывал неудовлетворение – в этих книгах много

знания и мало полёта... Но их честная правда мне очень помогла. Литература ведь насквозь преемственна. Не только молодой перенимает опыт у старого, но и наоборот. Это единый живой процесс» [Александров, 2002].

А. Проханов также откликается на каждое историческое событие, свидетелем которого он стал, книгой: «У меня одна командировка следует за другой, одна вещь сразу за предыдущей, и все они вопят, кричат – им больно, им некогда. И я не могу ждать. То, что я видел, не может не потрясти человека» [Проханов, 1985: 28]. Г. Владимов описывает события и реальных участников войны 1941-1945 годов, хотя сам был в то время подростком и в боях не участвовал.

В духе державной традиции снижение образа «человека боя» достигается тремя способами: «путём привнесения комического эффекта единственной деталью при описании внешности персонажа; через отношение «любимых» героев писателей к высказываниям и поступкам романтиков войны и «человека боя»; через несоответствие действительности представлению о ней «человека боя»» [Хасанова, 2009: 53].

К вышеперечисленным способам следует добавить отступление на задний план нравственных принципов и чувства патриотизма в силу определённых жизненных обстоятельств. Речь не идёт о предательстве как о переходе из стана своих в стан врага. Предательство «прирождённого воина» – поступок низменный по своей сути, но, как правило, внешне завуалирован и оправдан (служба в СМЕРШе, ведение бизнеса в условиях войны). Последний способ снижения образа «человека боя» можно считать новаторским, так как введён он был в русскую «военную» литературу в конце XX – начале XXI века.

В романе Г. Н. Владимова «Генерал и его армия» сосуществуют два «человека боя», являющиеся по своей сути предателями, но не перешедшие на сторону врага явно. Майор Светлооков и адъютант Донской сами определили своего врага: для Светлоокова это скрытый классовый враг в

рядах русского воинства, а для Донского это генерал, которому он служит и который занимает то место в жизни, которое мог бы занимать сам Донской.

Для создания традиционного образа «прирождённого воина» писателями часто использовался стек. Вспомним, что стек держал в руках капитан Рюмин в повести К. Воробьёва «Убиты под Москвой». Пригласив «кое о чём посплетничать» [Воробьёв, 2010: 14] майор СМЕРШа Светлооков в романе Г. Н. Владимова «в сердцах, со свистом, хлестнул себя по сапогу невесть откуда взявшимся прутиком – звук как будто ничтожный, но заставивший Сиротина внутренне съёжиться и ощутить холодок внизу живота, тот унылый мучительный холодок, что появляется при свисте снаряда, покинувшего ствол, и его шлепке в болотное месиво – звуках самых первых и самых страшных, потому что и грохот лопающейся стали, и фонтанный всплеск вздымающейся трясины, и треск ветвей, срезанных осколками, уже ничем тебе не грозят, уже тебя миновало» [Владимов, 2005: 20].

Светлооков раздражает Донского своей покровительственной манерой разговора, своим карьерным взлётом и тем же прутиком: «Ещё и прутик его неизменный потребовал своего пространства, которое он со свистом иссекал замысловатыми траекториями» [Владимов, 2005: 22]. Развращённый властью над людьми майор СМЕРШа процесс изготовления стека использует как метод унижения: «Нагни-ка мне веточку. – Какую веточку? – Какая тебе понравится. Донской, подёрнув плечами, пригнул ему вершинку молодого вяза» [Там же: 44].

Неудивительно, что два себялюбца, Светлооков и Донской, найдя своё призвание в войне, презирают и ненавидят друг друга. «Мужской» разговор за бутылкой водки не сближает их, забывается, как только один из собутыльников получает звание повыше: «оставшись таким же простым, шутивным, он претерпел, однако, быстрые изменения. Как-то невозможно стало Донскому поверить, что это он некогда бегал за водкой и спать укладывался на полу, а нары предоставлял гостю. Не пополнив, он как-то

больше места занимал теперь в пространстве – ноги ли разбрасывал пошире, локти ли раздвигал, но с ним стало не разойтись в дверях – прежде легко расходились» [Владимов, 2005: 37].

Образ «человека боя» снижается, как и в литературе советского периода о Великой Отечественной войне, через его отношение к другим героям книги, например, чеченец Руслан (В. С. Маканин «Асан») работает на федералов, но считает их своими врагами: «Такой коктейль чувств» [Маканин, 2010: 15].

Так В. С. Маканин, как и В. П. Некрасов во «Второй ночи», подчёркивает незрелость человеческого характера, его желание казаться более значимым, чем он есть на самом деле. Чеченец Руслан, мечтающий стать другом майора Жилина, пренебрежительно-ласково зовётся Росликом и ни разу не называется автором своим настоящим именем Руслан. Руслан и Рослик – чеченцы, но последний, кажется, не достоин носить это имя, поэтому ни автор, ни Жилин не разу не называют его Русланом. «Руслан – чеченец, и он ненавидит федералов. Но говоря конкретно, Руслан – чеченец, и он честен в порученном ему деле. Такой коктейль чувств...» [Маканин, 2010: 15].

Рослик же славится своей «антирусскостью». Он без конца козыряет нелюбовью к русским. Он такой!.. Но я ему не верю. Его антипатии просто слова, просто болтовня. Лёгкая, нравящаяся ему самому болтовня!» [Маканин, 2010: 85]. Рослик не воспринимается серьёзно русскими, те не видят исходящей от него угрозы и не придают значения его словам. Данное ему имя свидетельствует о его нецельности, желании подражать жилинским «орлам».

Асану-Жилину лестно подобострастие Рослика: «Рослик зауважал меня. Он подражал мне... Он подпал под моё влияние... Он усмехался, как я. Подсмеивался, как я. Курил, как я. Словечки мои повторял... И главное (главнее здесь не бывает) – Рослик хотел быть мне другом.» [Маканин, 2010: 86].

Жилину лестны слова и поступки Рослика, но уважения к молодому чеченцу он не испытывает, заменять проводника Руслана на прораба Рослика он явно не хочет, но своё отношение к войне Асан сравнивает с росликовским отношением. Оба они – сторонние наблюдатели, «болельщики, но не ярые фанаты... Рослик болеет за своих – я за своих [Маканин, 2010: 92].

Так «неприрождённые воины», складарь Жилин и прораб Рослик противопоставляются Васильку, Хворю и Руслану, - людям, созданным для войны, живущим ею, не совершающим военные подвиги. Но даже они, люди, живущие войной, как будто созданные воевать, изображаются «путём привнесения комического эффекта единственной деталью при описании внешности персонажа» [Хасанова, 2009: 58].

Это следование советской державной традиции (изображение людей, созданных для войны) совместно с антивоенной линией (образ «прирождённого воина» дополняется комической чертой в его облике), по утверждению Г. Ф. Хасановой, было заложено писателями XX века в 50-80-е годы. Например, Маканин изображает серьёзного Василька, «играющего голосом» [Маканин, 2010: 34], специально басившего по телефону. Проводник Хворь в противовес своей фамилии никогда не болел, но именно сейчас, когда происходит действие романа, в подтверждение своей фамилии, «захворал».

К современным, новым для державной традиции чертам «прирождённых воинов» стоит отнести умение Асана - майора Жилина заниматься бизнесом на войне.

О том, что Жилин – это «прирождённый воин», говорит и его прозвище Асан (здесь заложено сравнение с Александром Македонским), и его удачи на этой войне: встречи с нужными людьми, знакомство с генералом Дудаевым, разговоры с генералом Базановым, дружба с Васильком, Русланом и другими «нужными» Жилину людьми. Сходство с великим полководцем и нужные связи снижают образ «человека боя», но делают его новаторски-

современным. Жилин – настоящий воин чеченской войны, когда главным оружием стали деньги, а основным навыком солдата - умение разговаривать с нужными людьми и производить впечатление серьёзного дельца. В былые времена «Асан хотел крови», а в наше время «Асан хочет денег» [Маканин, 2010: 153]. Таким образом, мы можем говорить о том, что в романе «Асан» заявляет о себе такая стратегия, как дегероизация прецедентного образа.

Маканин показывает читателю современного прирождённого воина, смелого и бескомпромиссного. «Человек боя» претерпел некоторые изменения, и маканинский «прирождённый воин» превратился в дельца. Писатель дополнил и тем самым подчеркнул конфликт антивоенной и державной линии в современной военной литературе, привнеся в образ прирождённого бойца черты современного делового человека – желание и талант зарабатывать деньги.

В научных исследованиях начала XXI в. тщательному филологическому анализу подвергаются такие аспекты современной батальной прозы, как «вечный» конфликт русских и кавказцев в художественной интерпретации русской литературы. Отмечается, в частности, что война на Кавказе является не только историческим фактом, но и культурно-литературным феноменом.

По наблюдению В. И. Шульженко, «уже в «Повести временных лет», где впервые летописцами осмысливалось место и роль молодого христианского государства, упоминаются хазары, проживавшие в предкавказских степях» [Шульженко, 2001: 5].

О кавказских военных конфликтах писали М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой, А. Серафимович, И. Бабель, Б. Пильняк, А. И. Приставкин и другие значительные писатели прошлых веков. Кавказские войны в русской истории так же, как и тема кавказского конфликта в литературе, уже стали вечными. Однако герой этой войны претерпел значительные изменения.

Новаторство В. С. Маканина как преемника державной традиции заключается в дополнении образа человека боя чертами современного

человека, умеющего зарабатывать деньги и тем самым оказывающим влияние на ход военных действий. Безусловно, это дополнение привносит эффект комичности в образ литературного героя. Кроме того, эта новая черта человека боя ещё больше отдаляет «прирождённого бойца» от образа «труженика боя», так как последний характеризуется авторами – баталистами как человек не умеющий зарабатывать деньги. Образ «труженика войны» представляется в современной «военной» литературе чаще по канонам антивоенной традиции, в то время как «прирождённый боец» – это дань и продолжение державной традиции.

Державная традиция, бытующая в русской литературе со времён создания первых литературных произведений о битвах на Русской земле, не отождествляет образ природённого воина с образом профессионального военного. Кадровый военный может быть как «тружеником боя», так и «прирождённым воином». В новейшей «военной» литературе, созданной «поколением тридцатилетних» (А. Бабченко, З. Прилепин, А. Карасёв и др.) образ человека в военной форме не окрашивается романтически, в то время как мужественными и патриотически настроенными героями А. А. Проханова и Г. Н. Владимова поддерживается культ кадрового российского военного. Яркими образцами профессиональных «тружеников боя» служат отец и сын Пушкивы из «Идущих в ночи».

Привыкший к боям полковник Пушкив, узнав о смерти сына, не знает, как и для чего жить дальше. Боль утраты опытного воина – главное впечатление, которое остаётся у читателя от этого образа после прочтения романа. Уходит на задний план эффектная операция по уничтожению боевиков, отступает тема предательства Клычкова и верности Звонарёва. Подчеркнём, что полковник Пушкив является профессиональным военным, и, на первый взгляд может показаться, что этот образ – яркий образец природённого воина, человека, не видящего себя вне хронотопа войны. Первое впечатление ошибочно, и отец и сын Пушкивы, отдавая свои жизни за Родину, тем не менее, являются тружениками боя, тем самым давая

развитие и освоение этому образу в современной литературе, поддерживающей державные традиции.

Сослуживцы видят постаревшего, кажущегося «каменным истуканом» Пушкина: «Полковник выглядел чёрным, словно кожа его, как железнодорожная шпала, была пропитана креозотом. Глаза его костяными надбровными дугами казались провалившимися и огромными» [Проханов, 2002: 56].

Тщетно окружающие пытаются разглядеть в нём безволие, желание скрыться от всех, от войны. Полковник как никогда ранее мечтает о яростной схватке с врагом, просит у начальства разрешить самому провести операцию: «Мне нужно идти на контакт. Кроме меня некому. Из меня они правду не вырежут» [Проханов, 2002: 56].

Генерал восхищается Пушкиным и верит ему, потому что «у него нет жил, которые можно вытягивать. Нет крови, которую можно сливать в эмалированный таз. Есть только дрожащие чёрным кристаллическим блеском глаза, глядящие из глубины грубо отёсанного камня» [Проханов, 2002: 56].

Вступая в борьбу, полковник избавляется от печальных мыслей, и на их место приходит мечта об отмщении. Заметив твёрдую решимость Пушкина, командование доверяет ему ведение операции. Придя на встречу с боевиками, полковник пытается скрыть своё горе, и это ему также удаётся.

Опытный боевик Адам (яркий представитель прирождённого воина из вражеского лагеря), ещё издали увидев русского вояку-предателя, почувствовал в нём «необъяснимую тяжесть, словно тот был отлит из чугуна». Первое впечатление настораживает чеченца и он снова и снова делает попытки заглянуть в душу Пушкина.

Адам отмечает силу, сидящего перед ним человека. Пушкин силен как внешне («ветхий стул едва удерживал его вес», «веки были отлиты из тяжёлого металла и человек, чтобы их приподнять, напряг бицепсы, мышцы живота и плеч»), так и внутренне («человек казался непроницаемым,

как железная дверь, сшитая из металлических листов, с заклёпками, примитивными засовами и замками «Тюрьма»; «внутренность камеры оставалась невидимой») [Проханов, 2002: 59-61].

Каким бы опытным ни был Адам, ему не удаётся разгадать тайну Пушкова. Никто из боевиков так и не догадался, что операция по взрыву грозненского музея унесла жизнь сына именно этого человека. Полковник не просто опытен и мудр, он черпает силу в горе, он живёт желанием отомстить.

Следуя державным традициям «военной» литературы, Владимов представляет нам спорный образ генерала по званию и генерала по поступкам Фотия Ивановича Кобрисова. По сути же своей Кобрисов – «труженик боя». Ему, как и полковнику Пушкову в «Идущих в ночи», свойственны «солдатская непосредственность» [Владимов, 2005: 34]. Презрение к громким победам, добытым ценой человеческих жизней. В каждом из этих романов показаны сцены знакомства с будущими жёнами, прощание генерала и полковника с супругами, что делает этих героев близкими читателю и простому солдату. Оба героя, военные в высоком звании, являются яркими примерами настоящих «тружеников войны».

Необоснованными являются заявления некоторых критиков о романе «Генерал и его армия» как о романе «генеральском», созданном в противовес «лейтенантской» прозе. «Будто книги пишутся о разных войнах, совпадающих лишь орудийными раскатами, самозабвенными подвигами и финальным триумфом» [Кардин, 1994: 2]. - писали о романе, показывающем жизнь военачальника во время Великой Отечественной войны, сравнивая его с «окопной» прозой.

Главные герои у Владимова чураются «прирождённого воина» майора Светлоокова, осуждают приказы заслуженных генералов и «с одной стороны, разделены сословными перегородками, с другой – делают вместе одну военную работу» [Иванова, 1994: 186]. Так Владимов, «человек другого поколения, не воевавший, войну переживший подростком, курсант Суворовского училища, создаёт роман все сословного притяжения»

[Иванова, 1994: 186]. Внутри круга людей одного звания, Кобрисов стоит особняком, выглядит «чужаком, как и всякий, чем-либо непохожий на остальных» [Кардин, 1994: 201].

Сравнение некоторых критиков генерала Кобрисова с генералом Власовым кажется нам необоснованным, так как Кобрисов является типичным «тружеником войны», прочно занявшим своё место в русской батальной литературе. Власов же задуман автором как герой-страдалец, ждущий предзнаменования свыше.

Более привычным «тружеником боя» является ординарец Кобрисова Шестериков. Стремления Шестерикова не так примитивны, как стремления водителя Сиротина (просто хочет выжить), но и не так «высоки», как у адъютанта Донского (мечтает продвинуться по служебной лестнице): «Мечтает ординарец Шестериков о даче в Апрелевке, где в послевоенное время хотел бы продолжить службу у своего генерала, и посещают его мысли о том, честно ли он служит сегодня» [Рамзаева. Электронный ресурс].

Шестериков «привык вознаграждать человека за труды» [Владимов, 2005: 69] и делает это; не колеблясь, спасает генерала и воюет за родину, потому что так его предки делали, и ему так завещано. Алтарь победы на фашизмом требовал не меньших жертв, чем война с половцами, татарами и французами, и в любой из войн главными жертвами были «труженики боя» – полководцы и рядовые. Культ таких жертвенных участников войны воспевался ещё в Древней Руси, позже был подхвачен поэтами XVIII века, актуален и настоящее время.

Герой Владимирова, Шестериков – развитый образ русского самородка, воспетого имперско-державной традицией. М. В. Ломоносов, А. Д. Кантемир, М. М. Херасков, Р. Г. Державин и другие поэты XVIII века воспевали героев, «тружеников боя», деля их на героев коронованных, обличённых властью, и героев – выходцев из рядов простого люда. Как культурный феномен образ последнего продолжает развиваться на протяжении уже нескольких столетий. Во все времена при описании в

художественной литературе народных героев, защищающих родину, актуализировалась связь с фольклором.

Шестериков у Владимова – помощник и заступник, который «в огне не горит, а в воде не тонет». Русский до глубины души, он, как герой из сказки, по дороге в Перемерки близко знакомится с Кобрисовым (сказочный мотив дороги), а на мосту защищает его от смерти (мост из сказки как место встречи со своей судьбой). Дорога, мост, выбор пути («налево пойдёшь – коня потеряешь, направо пойдёшь – сам мёртвым будешь и т.д.) – всё это пришло в русскую героину из народных сказок и былин и, как видим, переосмыслено писателями XX века.

Судьбоносное число «три» и смертельно опасное «сорок», вера в спасение России русским богатырём – всё это проникновение в современную русскую литературу о войне имперско-державной традиции, тесно связанную с фольклором.

Таким образом, державная традиция заявляет о себе в системе идеологем, реализация которых строится с на основе использования современными авторами батальной прозы стратегий, предполагающих апелляцию к прецедентным образам. Прежде всего это образы идеальных русских князей, совмещавших в своей личности идею служения православию и государственности, и полководцев из произведений древнерусской литературы.

Необходимо отметить, что данная разновидность авторских стратегий используется и в процессе создания романтизированного образа врага (Басаев из романа....), который должен укрепить читателя в том, что идеалы державности как сильной власти незаслуженно игнорируются «своими» и настойчиво внедряются в сознание «чужих». Стратегии апелляции к прецедентным литературным образам предполагают соответствие существующим в литературе типам.

К ним мы относим тип «прирождённого воина» и тип «воина-труженика». Оба литературных типа востребованы в художественной

практике авторов военной прозы в контексте репрезентации идеи державности.

Особо следует отметить, что в художественной практике В. С. Маканина заявляет о себе стратегия дегероизации прецедентного образа, призванная показать читателю невозможность существования положительных оценок, присущих образам «прирождённого воина» и «воина-труженика» в современном мире.

2. 2. Стратегии мифологизации и демифологизации образов

Стратегия изображения образов, составляющих оппозицию «свой» - «чужой» в анализируемых произведениях использует построение хорошо узнаваемых читателем экспрессивно-эмоциональных метафор и сравнений, закреплённых в древнерусской традиции. На уровне реализации этих стратегий происходит мифологизация образов, отвечающих концепции утверждения державной идеи.

О процессах мифологизации литературных образов в военной прозе обозначенного периода впервые заявил в своём диссертационном исследовании Д. В. Аристов, который рассматривал поэтику мифологизации на примере творчества Г. Садулаева [Аристов, 2013].

В нашем исследовании мы будем опираться на классическое определение Р. Барта, который утверждал, что «современный миф дискретен: он высказывается не в больших повествовательных формах, а лишь в виде "дискурсов"; это не более чем *фразеология*, набор фраз, стереотипов; миф как таковой исчезает, зато остается еще более коварное *мифическое*» [Барт, 2014: 73].

Понятие мифа имеет огромное значение для поэтики современной литературы. И. С. Приходько, характеризуя символизм, в одной из своих работ пишет: «Важной отличительной особенностью этого течения в литературе начала века становится тотальная мифологизация явлений

исторической, общественной и личной жизни, людей прошлого и современников, мира природы и мира вещей» [Приходько, 1994: 69].

Аналогичные процессы происходят и в новейшей литературе, которая в силу своей интертекстуальности стремится оперировать известными фольклорно-мифологическими темами, мотивами и образами, заимствуют различные образы, созданные ранее религией, философией, литературой. Это явление было обозначено З. Г. Минц как «неомифологизм» [Минц, 1999: 45].

По словам Е. П. Скороспеловой, «стремление обнаружить универсальные начала в конкретно-исторической ситуации, открыть «символические соответствия» в искусстве и реальности, обнажить соположенность разных культурных эпох породило такой способ универсализации как неомифологизм» [Скороспелова, 1987:52].

В. Руднев в «Словаре культуры XX века» определяет неомифологическое сознание как одно из главных направлений культурной ментальности XX в., начиная с символизма и кончая постмодернизмом [Руднев, 1999: 118].

Важно указать, что многие исследователи делали особый акцент на том, что неомиф развивает реалистическую традицию. Так, М. Мещерякова утверждает: « настоящее произведение неомифологизма всегда тесно связано с реальностью, внешне несколько измененной фантастическим допущением» [Мещерякова. Электронный ресурс].

Мифологизация образов в военной прозе является стратегически важной задачей в контексте создания авторских неомифов о войне. Неомифы, являющиеся плодом творчества каждого отдельного автора, заявляют общие тенденции.

Прежде всего новый миф создаётся в поэтическом образе. В современной батальной прозе традиционная для военной литературы оппозиция «свой» – «чужой» выстраивается в том числе с учётом неомифологических характеристик героев.

Чрезвычайно важно, что формирование неомифов в литературе именно в фольклоре миф преобразуется в вербальное и невербальное искусство, жанры народного творчества. В поэтической традиции происходило, по Е.М. Мелетинскому, «взаимодействие традиции собственно мифологического повествования и всякого рода быличек» [Мелетинский, 1976: 267].

Актуализируя терминологическое понятие неомифологизм в контексте изучения особенностей современной военной прозы, необходимо также сослаться на Я. В. Погребную, которая систематизировала признаки неомифологических процессов, происходящих в современной массовой литературе: «Исторический процесс XX века обнаружил действенность и актуальность мифологических моделей при создании политических мифов и стереотипов общественного поведения, причем, не в аспекте их обращенности к архаике, а именно в аспекте мифологизации их современных бытовых составляющих» [Погребная, 2011: 267].

М. Н. Эпштейн подчеркивал принципиальную разницу между мифопорождающей ситуацией в XX веке и в архаическую эпоху, поскольку новая мифология зарождается «в недрах общественного и технического прогресса» [Эпштейн, 1988: 273] и мифологизирует события повседневной жизни: «Собрание в ЖЭКе; дежурство народной дружины; опускание избирательного бюллетеня... – все это элементы современной мистерии, по существу вполне ритуальные, потому что лишены практического смысла и тем не менее необходимые обществу, чтобы сохранять контроль над индивидом, и необходимые индивиду, чтобы чувствовать себя вполне полноправным членом общества» [Эпштейн, 1988: 373–374].

Державная идея, на наш взгляд, относится к политическим неомифам, созданным по модели традиционного мифа при посредничестве текстов народной культуры.

Под мифологизацией образов в художественном произведении мы будем понимать авторскую стратегию обращения к художественным принципам народного творчества, собственно мифологическим сюжетам и

образам с целью придания метафизической глубины изображению исторических лиц и событий.

Главный террорист Чечни в романе В. Маканина «Асан» – это опытный вожак волчьей стаи. Ему присущ характер, повадки волка. Он умён, храбр и хитёр. Эти качества дополнены опытом и коварством. Это позволяет ему быть неоспоримым лидером – вожаком стаи. Иногда кажется, что он даже прислушивается к мнению других командиров. Это впечатление обманчиво: «Они говорили, каждый в меру своего ума и храбрости. Он выслушивал их с благосклонностью и вниманием. Думал при этом, какое направление выбрать для прорыва среди развалин и ржавых городских корпусов. Кто из них пойдёт в разведгруппе, исследуя проходы в минных полях. Кто двинет на флангах, отвлекая русских ложным маневром. Он принял решение и теперь незаметно и вкрадчиво навязывал его остальным. Хотел, чтобы им казалось, будто они сами делают выбор, а он, командующий, только выполняет их коллективную волю» [Маканин, 210: 66]. Так волк-вожак ведёт свою волчью стаю, уходя из кольца окружения. Многими придётся пожертвовать, но основная масса людей-волков будет спасена.

Волк, согласно «Мифологии Древней Руси» А.Н. Афанасьева, «по своему хищному, разбойничьему нраву получил в народных преданиях значение враждебного демона» [Афанасьев, 2005: 2225]. Вой волков считался предзнаменованием неких печальных событий, а в военное время расшифровывался как знак предстоящего поражения в битве либо канун лютой сечи.

В «Слове о полку Игореве» Игорь, подъехав с войском к Дону, услышал вой волков, предвещавших грозу, то есть тяжёлый бой. В «Сказании о Мамаевом побоище» воевода Дмитрий Волынец прислушивается к старой примете: «Хошу, государь, в ночь сию примету свою испытати» - и уже заря померкла. Ноци глубоце суци, Дмитрей же Волынец, поим с собою великого князя единаго и, выехав на поле Куликово и став посреди обоих плъков и обратився на плък татарский, слышит стук

велик и кличь, и вопль, аки тръги снимаются, аки град зиждуще и аки гром великий гремить; създи же плъку татарскаго волъци выють грозно велми...» [Сказание...1980: 272.]

Мифологизация образа врага происходит за счёт активного использования собственно мифологической поэтики уподобления его агрессивному и в то же время мощному животному, которому трудно противостоять, за счёт чего происходит усиление роли образа-антагониста.

Военная тема в литературе до сих пор предполагает обращение к эпосу, а образ волка в литературе исследуемого периода является самым востребованным. Писатели ассоциируют с волками вражеских лидеров: боевиков и полководцев.

А. Проханов является одним из тех немногочисленных писателей – баталистов, кто осмелился воссоздать не собирательный образ предводителя боевиков, а изобразил лидера реального, причём сделал это ярко и образно. Ещё один реально существующий отрицательный персонаж, предводитель чеченской оппозиции и один из зачинщиков войны в Чечне, генерал Дудаев, удостоивается внимания признанного автора современной русской прозы В. С. Маканина в романе «Асан».

Ещё раньше, в 1994 году, в журнале «Знамя» были опубликованы отдельные главы романа Владимова «Генерал и его армия», где автор детально прорисовывает образ Гейнца Гудериана. Талант этих писателей неоспорим, как и лидерство, воплощённых ими на страницах книг военачальников.

По-жизненному правдиво помогает писателям создавать такие образы обращение к фольклорно-мифологической поэтике. Символика многих сравнений стала в «военной» литературе традиционной. В. С. Маканин, создавая образ Басаева, не останавливается на сравнении его с матёрым волком. Автор сравнивает боевика с волком, коршуном и пауком, что позволяет сделать героя многогранной цельной натурой, детально прорисовать отрицательного героя так хорошо знакомого читателю по

сводкам новостей: «Басаев, как коршун на столбе, ухватив когтями окровавленную добычу, вытянув вперёд маленькую голову с грязным отточенным клювом, решает, продолжить ли бить и драть тёплую сочную плоть. Или тяжело махнуть крыльями, сорваться со столба и шумными взмахами, растопырив ржавые маховые перья, лететь к далёкому лесу. И нужно лишь малое усилие, негромкий звук, резкий жест, чтобы подтолкнуть коршуна к взлёту» [Маканин, 2010: 54].

Коршун как птица зловещая, символ человеческого горя появился в литературе о Великой Отечественной войне в 50-80-х годах XX века (Е. Носов «Усвятские шлемоносцы»). Эта «птица ассоциируется не только с бедой, но и с вражеским началом» [Хасанова, 2009: 44]

«Его позывной «Джихад» редко появлялся в эфире. Но его оплетало, к нему стекало, окружало его множество линий связи, обозначающих главный штаб обороны. Так паутина, развешенная по ветвям, своим концентрическим узором, ведущими к центру линиями указывает местоположение паука, притаившегося в сердцевине узора» [Маканин, 2010: 35].

Обращение державной военной литературы к символическим образам стало традиционным, и это можно проследить по современной батальной литературе. Например, профессия военного сравнивается в «Идущих в ночи» и «Асане» со службой верных собак, охраняющих родной дом. В описаниях полковника Пушкова, его сына и майора Жилина чувствуется уважение авторов к профессии военных, подчёркивается преемственность поколений в выборе одной и той же профессии. Пушковы, отец и сын, выбирают путь военного по повелению души, видят себя защитниками России и родного дома. Оба не мечтают о подвигах, а хотят принести пользу многострадальной Родине.

Обращение Проханова и Маканина к образу собаки – одна из самых ярких характеристик участников войны, выдержанная в традициях советской державной литературы.

Первое же описание действий русской армии в «Идущих в ночи» наводит на мысль о том, что А. А. Проханов сравнивает солдат со стаей собак: «группа спецназа, рыскающая по чеченским тылам, напоролась в развалинах на засаду и теперь, огрызаясь, пробивалась обратно, к своим» [Проханов, 2002: 18].

Не зря оператор Литкин, имея при себе пропуск Шамиля Басаева, боится напороться на русскую разведку, потому что тогда он «станет пищей голодных псов» [Проханов, 2002: 45]. Сидя в заброшенном сарае, он чувствует себя дичью, прислушивается к каждому шороху. Вдруг он «услышал лёгкое похрустывание, какое бывает на зимних болотах, когда по ним пробирается чуткий зверь» [Проханов, 2002: 49].

Читатель воспринимает эту сцену как картину зимней русской охоты. Голодные собаки, озлобленные затянувшейся охотой и голодом, жаждут выйти на след и растерзать свою добычу. Так, русские солдаты, уставшие ещё в первой чеченской войне, боясь, что и во второй раз у них отберут заслуженную победу, уставшие от долгого сидения в казармах так же, как от затянувшихся безрезультатных боёв, вышли в зимний город в поисках языка.

Русские генералы, готовя боевикам засаду, пытаются выманить чеченцев из города. Эта операция в штабе получает название «Волчья яма».

Роман «Идущие в ночи» – это не просто повествование о войне русских войск и боевиков, это рассказ о жестокой охоте, где не будет пощады побеждённым. Это охота собак на волков. Как мы уже убедились, писатель сравнивает русских солдат с охотничьими псами, в то же время чеченцы напоминают ему волков. Стая очень близко подошла к человеческому жилью, нарушила его покой и привычный уклад жизни. Собаки хотят загнать её обратно в лес или просто уничтожить. Так русские солдаты, воюя далеко от дома, озлобленные взрывами жилых домов в мирных городах России, подлостью и коварством чеченцев в Грозном, как в лесу, пытаются уничтожить боевиков, как животную стаю.

Противоборствующие стороны часто сталкиваются в боях. А. А. Проханов, считая солдат и их оружие неким неделимым целым, описывает их бои так: «Орудия разных калибров, пушки танков, скорострельные миномёты лязгали, лаяли, огрызались друг на друга...» [Проханов, 2002: 55].

Чеченцы сами называют себя волками, об этом свидетельствует и их флаг с волком, оскалившим зубы. Если лейтенант Пушкив, ведя свой взвод в бой, кричит: «Ну, с Богом, звери, пошли!..» [Там же: 51], то Басаев, обращаясь к воюющим чеченским подросткам, спрашивает: «Ну что, волки, рвём глотки русским собакам? Не сточили клыки?» [Там же: 59].

В доказательство готовности к бою Басаев увидел «на измождённом детском лице этот влажный живой оскал». «Блестящий оскал зубов» [Там же: 57] упоминается в романе довольно часто. Боевики «скалят зубы», улыбаясь, злясь, готовясь к бою, на отдыхе, причём делают это, как видим, не только закалённые в боях опытные воины, но и воюющие подростки («скалил зубы, изображая молодого волчонка» [Там же: 61]).

Басаев, как старый опытный волк, является для них вожаком. Все остальные боевики – его стая. Они шли «следом гибко, бесшумно, не опережая его, выстилая лестницу, как лёгкая стая» [Проханов, 2002: 60], «Стая ещё рыскала, обнюхивала тропы, вслушивалась в посвисты ветра. Но уже была обманута, уловлена, обречена на расстрел» [Там же: 30].

Как полководцы в романе явно противопоставлены Басаев и полковник Пушкив. «Звериной хитрости горцев, их неутомимому рысканью, инстинктам погони он, полковник русской разведки, противопоставил свою угрюмую волю, древнее терпенье ловца, навыки охотника, добывавшего зверя в горах и равнинах, на русских реках и в песках азиатских пустынь, среди европейских дубрав и на кромках ледового моря» – таково главное оружие полковника Пушкива в бою с боевиками. Это основа всей операции «Волчья яма».

Пушкив сравнивается в романе с охотником, указывающем своре собак след целой стаи волков. Он долго думает о плане операции, старается учесть

все малейшие детали, но главное, что он никогда не упускает из вида – это «звериная хитрость» [Проханов, 2002: 65] Басаева.

Проханов несколько раз подчёркивает, что Пушкин воюет лично с Шамилем Басаевым. Здесь снова просматривается сравнение войны с охотой. Ведь если мечта Пушкина о смерти Басаева во время операции «Волчья яма» сбудется, то вся волчья стая (боевики) разбежится. Поодиночке боевики, как волки, не так опасны, и их будет легче настичь и уничтожить.

Русские относятся к Басаеву, как к злобному хищнику, волку: «Басаев – чуткий и осторожный зверь. Он-то и есть настоящий волчара!.. Он, как волк, учует железо капкана и не наступит!.. Его надо усыпить, обмануть, отвлечь!.. Он – заговорённый, зверюга!.. Надо досконально знать все его повадки, все норы, все звериные тропы!.. Надо знать, как он рвёт горло жертве!.. Как слизывает кровь с губ!.. Где закапывает кость!.. Я его, волчару, добуду!.. Я с него шкуру сдеру...» [Проханов, 2002: 62].

В предводителе боевиков не осталось ничего человеческого. Его поступки, манеры и внешность говорят о том же. Басаев – обладатель «звериной интуиции» [Проханов, 2002: 63] и «звериной прозорливости» (№1, стр. 49). Как волка из леса, Басаева «выманивают» [Там же: 32] из города: «Он «выдавливался штурмовыми группами. Вытеснялся артралётами и бомбардировками. Тонко высвистывался манками ложных радиообменов и агентурных донесений» [Там же:32].

Уподобление воюющих сторон животным существам не случайно. Волк и собака с древних времён играли в жизни человека важную роль. Собака и волк – образы, часто встречающиеся в русском фольклоре. Оба животных внешне похожи, но издревле считаются лютыми врагами.

Собака стоит на страже человеческого добра в то время как волк, животное воинственное и недоброе, считает человека своим врагом, крадёт и убивает его скот. Преданность собаки, её способность принести себя в жертву ради хозяина, дар видеть нечистую силу и охранять от неё людей иллюстрируется русскими сказками и пословицами.

Образ волка связан с символикой войны и до сих пор наделяется отрицательными качествами, считается олицетворением хищности и злобы. Волки некогда считались священными животными бога богатства и плодородия Велеса. Однако эти языческие поверья постепенно вытеснились христианским настроенным отношением к животному. Волк стал существом двуединым.

Обращение А. А. Проханова к славянской мифологии обусловлено позицией автора по отношению к защитникам и врагам России.

Писатели нередко наделяют своих героев чертами защитников прошлых веков, чертами богатырей и героев древнерусской литературы. Образы тех, кто ждёт героев дома, в современной «военной» литературе также несут в себе фольклорную составляющую, нередко их сравнивают с Ярославной из «Слова о полку Игореве», ожидавшей любимого мужа дома.

Современная проза о войне небогата женскими образами. Матери и жёны не ждут своих родных воинов с победой – они их просто ждут, зная о нелепости и ненужности современных войн. Образ матери, ждущей сына дома, плач о погибшем на войне муже или ребёнке свойственен для военной державной литературы. Мать по державной литературной традиции духовно близка сыну, пытается его понять и в итоге понимает и принимает его решение.

В. Кондратьев в «Отпуске по ранению» так описал радость сына от того, что его возвращение на фронт поддержано матерью: «И покой, особенно ощутимый после разлада и разброда последних дней, сошёл на него: он возвращается «на круги своя», на свой, выбранный им самим путь, путь, по которому идёт его народ, и ему остаётся только одно – пройти этот путь достойно, без тех ошибок и недогадок, которые допустил по неопытности и по мальчишеству...» [Кондратьев, 2005: 260.].

Антонина Звонарёва (А. А. Проханов «Идущие в ночи»), проводив сына в армию, как будто пребывает во сне, во сне же и понимает, что сын погиб: «Ей хочется зайти в церковь, но она не знает, в какую. Проходит

мимо дверей, пропуская церковь за церковью. Увидела золотой полукруглый вход, вошла. Нет народа, в пустом, озарённом пространстве стоит священник, к ней спиной. Священник в золотом облачении читает книгу. Она не видит его лица, только светлы вьющиеся волосы, спадающие на плечи. Ждёт, когда он обернётся и её исповедует. Он медленно оборачивается, свет заливают его лицо, и она узнаёт сына, в парчовой, шитой золотом ризе, золотой епитрахили, со священной книгой в руках» [Проханов, 2002: 67]. Плач о сыне Антонины Звонарёвой – яркий образец обращения к образу Ярославны, ставшему традиционным в военной литературе.

Женские образы, написанные А.А. Прохановым, – редкие образцы традиционной женской жертвенности в современной «военной» литературе. Современные героини изображаются как личности пассивные, их мирная жизнь часто противопоставляется быту военному. Будни и праздники «на гражданке» кажутся нереальными тем, кто сидит в окопах. В современной литературе речь о сыновьях-защитниках звучит приглушённо, как будто по привычке, оставшейся с тех времён, когда дети уходили защищать родной клочок земли, а не метр нефтепровода на чужой земле. Таковы, например, образы жены майора Жилина (В. С. Маканин «Асан»), жены Артёма (А. Бабченко «Алхан-Юрт»),

Трансформация женского образа, подвластность порокам общества показывает Г. Н. Владимов в романе «Генерал и его армия». Народность жены Кобрисова подчёркивается её именем – Мария, а её переход в ряды генеральш ознаменован сменой её имени на Майю. Со сменой имени Кобрисова лишается своей прежней народной глубины, становится неспособной к таким поступкам, на какие была способна в молодости (например, подстроенное знакомство с молодым Фотием Кобрисовым).

Майя Афанасьевна даже не ходит в госпиталь к раненому мужу, опасаясь больничных запахов. Её больше беспокоит подаренная государством дача в Апрелевке и статус семьи. Её связь с народом постепенно утрачивается, что нельзя сказать о Фотии Кобрисове. Войну

Майя Афанасьевна воспринимает как работу мужа, а не народное бедствие, что ещё раз подтверждает отрыв образа от фольклорного начала.

Подобные женские образы заявляют тенденцию демифологизации как стратегии снижения образов, созданных в классической русской литературной традиции: женщин - хранительниц нравственно-этических ценностей, любящих и верных своему долгу. Мифологизированный женский образ в отечественной классике восходит к образу Ярославны, впервые заявившей качества высокой любви и патриотического чувства.

В процессе демифологизации происходит десакрализация не только самого образа, но и репрезентированной в нём системы идеологием. Стратегия демифологизации способствует формированию критического взгляда на державную идею.

В «Четырёх апокрифах чеченской войны» Г. Садулаева реализована стратегия демифологизации идеи национальной исключительности чеченцев.

Сочетая традицию изображения «прирождённого воина» с традицией обращения к мифам и символам в военной литературе, писатели часто сравнивают «прирождённых воинов» с орлами, птицами, прочно занявшими почётное место в «военной» литературе.

Орёл является одной из наиболее мифологизированных птиц. Согласно «Мифологическому словарю», «орёл отличается необыкновенным долголетием и обладает способностью омолаживаться – искупавшись в озере с живой водой, которое находится где-то в тридесятом царстве, он снова обретает молодость. В русских сказках орёл описывается как великан-богатырь, разящий наповал своих врагов и способный зараз съесть целого быка, три печи хлеба и выпить залпом целую бочку мёда» [Мифологический словарь, 2000: 279-280].

Эта воинственная птица была «тесно связана с небесными стихиями» [Шапарова, 2003: 390], может управлять ветром, грозой, солнцем. Орёл виделся людям птицей, приближенной к богу Перуну.

К примеру, в романе В. С. Маканина «Асан» «орлов» в услужении майора Жилина много: Хворостинин, Василёк, Руслан, Гусарцев. Жилин называет их друзьями, используя каждого в своём бизнесе: «Можно и так дружить. Оставаясь на равных... Он раз за разом меня выручал, а я?.. А я – ничего. Я ему – ноль. Настоящая дружба! [Маканин, 2010: 72], «я эту издалёкую дружбу ел, что называется, большой ложкой» [Там же: 70].

Жилин гордится своими орлами и мирится со многими их недостатками. Может показаться, что Жилин прощает им недочёты в работе или слабые стороны в характере по дружбе, как родным людям, но на самом деле Жилин вынужден мириться с их слабостями, так как заменить их в «деле» крайне сложно, может быть невыгодно для бизнеса: «Он только и умел спасти колонну в ущелье. Только и всего», «Только и умеет – провести колонну» [Маканин, 2010: 183].

Сравнение «друзей» Жилина с орлами характеризует их как гордых, смелых, сильных людей: «Орёл видит ровень. Орёл видит горы. ... разумеется, всякий не прочь побыть орлом в этой жизни. И я тоже не прочь» [Маканин, 2010: 71].

Маканин сознательно обращается к фольклору, раскрывая тем самым ещё больше противоречий в характере главного героя. Описывая «орлов» Жилина, Маканин прибегает к современной державной традиции обращения к мифологическим существам, зарождённой Ю. Бондаревым («Батальоны просят огня»), А. Злобиным («Самый далёкий берег») и другими писателями 50-80-х годов XX века.

Позже, уже в начале XXI века, описывая события Второй Чеченской войны, В. С. Маканин уподобит главного героя романа «Асан» мифологическому герою мирового масштаба – Александру Македонскому, чем подтвердит наблюдение академика Б. А. Рыбакова о народных представлениях об Александре Великом как о сверхгерое, состоящем в тесной взаимосвязи с образами Иисуса Христа и Дажьбога.

Обозначенная авторская стратегия предполагает обращение к истории, легендам и преданиям, предоставлявшим авторам материал как собственно исторического характера, так и систему символов и наименований, востребованных с целью мифологизации образов.

Не случайно Г. Владимов указывал на то, что вне знания приёмов построения неомифа о человеке на войне, не может быть объективного прочтения его романа: «А что делать с критикой, которая производит (...) фамилию Шестериков от «шестёрки» или «шестерить»? Неужто забыт нами – «шестерик»? Загляните в словарь – это куль весом в 6 пудов, это запряжка лошадей в 3 пары цугом, которую мы можем увидеть при выездах королевы Елизаветы II, а в прошлом воины так возили тяжёлые орудия. Если поискать символику, так она скорее в шестижилности персонажа, в способности к разного вида трудам, к перенесению тягот» [Владимов. Электронный ресурс].

В ординарце генерала заключены все самые лучшие качества русского народа: житейская мудрость, трудолюбие, способность принести себя в жертву ради ближнего, умение достойно жить в самых трудных житейских условиях, оставаясь Человеком. «В полном соответствии с народными – отразившимися в фольклоре – представлениями о том, кто из персонажей способен на подвиг, его совершает (спасая генерала, а затем выдерживая в смертельно опасной схватке со «смершевцем» Светлооковым) именно этот младший по своему воинскому званию, человек» [Чистяков, 1995: 15-16].

Разрабатывая образы «прирождённого воина» и «труженика боя», писатели, как мы могли уже убедиться, неоднократно обращаются к мифологическим и фольклорным символам. Символика многих образов и сюжетов легко узнаваема, стала традиционной в 50-80-х гг. XX века: образ чёрного ворона (Г. Я. Бакланов «Южнее главного удара», К. Д. Воробьёв «Убиты под Москвой», «Крик»), образ коршуна (Е. Носов «Усвятские шлемоносцы»), сравнение боя с охотой (В. П. Астафьев «Пастух и пастушка»).

«Прирождённый воин» по-прежнему остаётся в военной литературе наиболее востребованным образом. Имперско-державная традиция его изображения развивается до сих пор: исход битвы всецело ставится автором в зависимость от его усилий. Современный образ «труженика боя» дополняется глубоким чувством веры в Бога и, что особенно важно, вера укрепляет дух героя, помогает выстоять и не упасть духом на войне. Религиозные чувства не были основой для принятия решений для героев литературы советского периода, хотя являются традиционными для русской литературы со времён древнерусской книжности.

Образ верующего героя свидетельствует об обращении сразу к нескольким православно-державным традициям военной литературы. Во-первых, война, как и в прежние века, воспринимается как кара за прежние грехи человека и страны в целом. Война – это тяжкий труд, который приведёт к свету того, кто не предаст ближнего, Родину и Веру. Во-вторых, писатели подчёркивают приоритет общественного над личным для «труженика боя».

Особо стоит заметить целенаправленный обход современными авторами традиций возвеличивания православия, приоритет этой религии над всеми остальными. Авторы в своих произведениях неоднократно подчёркивают лояльность своих «тружеников боя» к представителям других конфессий. Войны в современных произведениях идут не за веру, а за достаток или ради славы отдельных людей (генералов министров, олигархов, боевиков). Для рядовых участников боёв религиозная подоплёка отсутствует, и, по меткому выражению А. А. Проханова, все воюющие являются «идущими в ночи».

Через противопоставление «прирождённого воина» «труженику боя» современные авторы показывают двоякость образа последнего, продолжая тем самым современную державную традицию. Современный «прирождённый воин» успешно занимается бизнесом на войне, ещё раз подтверждая славу литературную героя, умеющего приспособиться к любым

жизненным обстоятельствам. Это новое умение «прирождённого воина» ещё больше придаёт образу комичности.

«Прирождённый воин» в новейших произведениях о войне нередко совершает завуалированное, но от этого не менее болезненное для сослуживцев предательство (занимается поиском и выкупом пленных, тем самым лично зарабатывая; служит в СМЕРШе, разоблачая «врагов народа» и, тем самым, «делает карьеру»).

Профессия военного воспевается современными авторами, если военный является «тружеником боя»; военный изображается дельцом и приспособленцем, если для него характерны черты «прирождённого воина».

Образы героев раскрываются писателями через мифологические и фольклорные символы, которые стали традиционными для русской литературы ещё в середине XX века при описании событий Великой Отечественной войны. В современной батальной прозе формируются неомифологические представления о историческом событии (войнах), мифологизируется пространство, в котором разворачиваются военные действия. Стратегии формирования неомифологических художественных текстов требуют от авторов апелляции к «сакральным» литературным традициям, в частности к древнерусской литературной традиции.

2. 3. Тексты народной культуры в системе авторских стратегий: Г. Садулаев, В. С. Маканин

Актуализация творческого интереса современных авторов батальной прозы к народной традиции обусловлена их стремлением подняться до уровня философского осмысления происходящего в контексте народной культуры, реализовать приёмы иносказательности в системе интертекстуальных отсылок к соответствующему претексту.

Опыты художественного освоения текстов народной культуры неизбежны в ситуации, когда автор осваивает инокультурные явления, противостоящие его ментальности, а также заявляет идеи идентификации и самоидентификации. Об этих процессах, характерных для отечественной военной прозы последних десятилетий писал, в частности, Д. В. Аристов: «Экзистенциальная направленность современной батальной прозы определяется контекстом национальной идентичности. Писатели сосредоточены не только на описании войны, но и на проблемах идентичности – национальной, гендерной, исторической и культурной» [Аристов, 2013: 22].

По наблюдениям Г. Л. Нефагиной, отечественная проза конца XX в. имеет устойчивую тенденцию функционирования в нескольких направлениях, одно из которых обозначено ею как «условно-метафорическое» [Нефагина, 2003: 89]. Условно-метафорическая проза использует мифологический тип условности и выражается в том числе в «воссоздании глубинных мифосинкретических структур мышления» [Аверинцев, Эпштейн, 1987: 224-225.]. Условно-метафорическая проза предполагает включение в ткань художественного повествования «самобытных пластов национального сознания, сохраняющего мифологические элементы» [Нефагина, 2003: 99].

Называя свою повесть «Четыре апокрифа чеченской войны», Г. Садулаев указывает на связь своего повествования с апокрифической традицией, а в более широком смысле - с разнородными по своему генезису сюжетно-композиционными структурами притчевого и легендарного характера.

Для нашего исследования принципиально значимым являются работа Б. Н. Путилова, который, говоря о фольклоре как об особом явлении народной культуры, отмечал, что фольклорные произведения несут в себе «отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспекте» [Путилов, 2003: 73].

Необходимо указать также на то, что произведения народной апокрифической культуры генетически связаны с мифами. Полифункциональность мифов, по определению Б. Малиновского, заключается в следующем: «Миф выражает, усиливает и кодифицирует верование; он охраняет и придаёт силу основам морали, он подтверждает и поручается за действенность ритуала и содержит практические правила руководства человеком» [Малиновский, 1998: 157].

Факты обращения современных авторов батальной прозы к текстам народной культуры являются осмысленной авторской стратегией, что зафиксировано в названии произведения Г. Садулаева «Апокрифы чеченской войны». Таким образом, формальная организация произведения и система его лейтмотивов, как указано в названии, напрямую соотносятся с народной традицией.

В диссертационном исследовании Л. В. Серебряковой «Роман-апокриф как литературный феномен» заявлено следующее определение: «В современном литературоведении художественное повествование с евангельским сюжетом получило несколько жанровых определений, выявляющих в качестве доминанты фабулу, почерпнутую из евангелий и апокрифов, или подразумевающих взаимодействие двух составляющих – евангельской фабулы и романного сюжета. Наиболее распространенным для произведений такого типа остается определение «апокриф». Заявленное авторами в подзаголовках («Евангелие от Иуды» Г. Панаса – «апокриф»; «Там, где престол сатаны» А. Нежного – «современный апокриф»; «Се человек» Э. Бутина – роман-апокриф), оно выявляет природу нового жанрового образования, превращающего новозаветный или апокрифический текст в «стилизированный (литературный) апокриф» (А. Татаринцев) или в «апокрифический апокриф» (С. Ершов). С этой точки зрения, вся художественная литература, тематически связанная с библейской историей, является апокрифической (А. Мень)» [Серебрякова, 2012: 12].

«Четыре апокрифа чеченской войны» Г. Садулаева трудно отнести к какой-либо из перечисленных жанровых разновидностей в силу того, что авторский сюжет не предполагает обращения к библейским и евангельским текстам, но построен в системе апелляции к именно к текстам народной культуры: собственно апокрифам (сакрально-профанным текстам с религиозным содержанием, в которых представлен народный взгляд на религиозные ценности), апокрифическим рассказам с мифологическими сюжетами, известным мифологическим сюжетам, как они бытуют в массовой культуре, легендам и притчам. Художественная концепция автора заключается в создании апокрифического повествования о страданиях, смерти и возрождении человека на современной автору войне.

Стратегия использования текстов народной культуры используется автором на уровне художественно-творческого переосмысления апокрифических и мифологических сюжетов, уже усвоенных и трансформированных народной культурой, в контексте авторских рассуждений. В повести Садулаева наблюдается совмещение двух повествовательных пластов: условно-метафорического и бытового (война и её трагические последствия), которые пересекаются в тех точках повествования, когда автор осмысливает катастрофические парадоксы военного времени.

Так, апокрифические представления чеченского народа содержатся в воспоминаниях автора-повествователя о трагических последствиях чеченской войны: «Соседи, дальние родственники, просто знакомые: убиты, ранены, покалечены. Но говорилось об этом спокойно. И каждый рассказ заканчивался национальным заклинанием, благословением покойным: «Да позаботится о них Всевышний». Имя Всевышнего в заклинании было не арабским, не мусульманским, а местным, оставшимся от язычества. И смысл фразы был близок к пожеланию усопшим быть препровожденными в поля счастливой охоты или в страну вечной весны» [Садулаев. Электронный

ресурс]. Апокрифическое Мышление носителей народной мудрости спасает их от разрушающей душу скорби, позволяет смириться с утратами.

Автору важно продемонстрировать мысль о том, что мифологически-апокрифическое сознание разных народов выражает внерелигиозные представления о мире и его ценностях. И в этом контексте можно утверждать идею существования единой для всех народов картины мира: «Я узнал, что туземцы Малайзии считают старшим того из близнецов, кто появился вторым: они говорят, что старший посылает младшего первым — проверить, как там, снаружи. Из древних индийских сказаний я узнал об Ашвинах, двух божественных близнецах, один из которых олицетворяет утреннюю, а второй вечернюю зарю. В египетской Книге Мертвых говорилось, что у каждого человека есть его двойник, Ка; когда придет время, он возьмет своего брата за руку и будет его проводником в загробном мире. Упанишады поведали о двух птицах, сидящих на одной ветке волшебного дерева: одна из них ест плоды и радуется, если попадаетея сладкий плод, а если плод оказывается горьким — скорбит, другая птица просто наблюдает за ней. Но стоит первой оторваться от вкушения радости и скорби и обратить свой взор ко второй, как все иллюзии рассеются и птица познает истину. И в древних славянских росписях я видел этот сюжет: две птицы на одной ветке, одна с чем-то в клюве, другая смотрит. И был миф о сотворении мира, в котором говорилось о потопе, сокрывшем земную твердь, но птица нырнула на самое дно океана и вынесла комочек глины на свет» [Садулаев. Электронный ресурс].

Национальная самоидентификация людей, религиозные различия представляются автору неизбежным злом, которые разрушают гармоничный мир народных верований, приводят к неизбежным и жестоким конфликтам как в сознании личности, так и вовне: «У дикарей обычаи и ограничения распространяются только на соплеменников, а инородец всегда вне закона. С ним можно поступать как угодно. Это и есть дикость, варварство. И те чеченцы, которые считают, что должны быть нравственными только в своем кругу, а с чужими можно быть распущенными и жестокими, — они

лицемеры, подонки, они не понимают законов гор, обычаев своего народа. И те русские, которые презрительно именуют иноплеменников “чурками” или еще как-нибудь, которые считают, что чеченцы — вне закона по определению и их можно и нужно убивать, истязать, как вздумается — самые худшие из первобытных дикарей, настоящие чурки» [Садулаев. Электронный ресурс].

Г. Садулаев демонстрирует столкновение двух типов цивилизации и развенчивает исторический и культурный миф о Кавказе, который представлен в восприятии чеченцев и русских. Оба этих мифа функционируют в национальном сознании на уровне апокрифических представлений о национальном типе личности и особенностях национальной культуры. Развенчание указанных мифов способствует демифологизации державной идеи.

Отказ автора укреплять идеологемы национального превосходства, национальной исключительности, даже если они основаны на народной мудрости, отвечает художественной задаче показать равновеликие страдания русских и чеченцев, вынужденных противостоять друг другу в войне. Необходимо отметить, что подобную, «внеаходимую», позицию автор-повествователь занимает в процессе самоидентификации: он определяет собственную национальную принадлежность как русский по матери, чеченец по отцу.

Апелляция к традиции мифологически-апокрифического повествования придаёт прозе Садулаева философское звучание, стилистическую оригинальность, способствует проявлению лирического «Я» автора. Объединяя известные мифологические мотивы, закреплённые в народной культуре, Садулаев создаёт собственно авторские сюжеты с отчётливо выраженной мифологической составляющей: «Прошло триста лет, кочевники перебили друг друга и рассеялись в степях, и осели облака пыли, поднятой копытами конницы. Тогда я вернулся. Я помню, как тронул сохой твою грудь, впалую, утрамбованную копытами военных станов. И она была

суха, безмлечна. Я упал на землю, я обнимал тебя и плакал, мама. Потом мы проводили обряды. В летний месяц мы отлавливали змей и вывешивали их на деревьях. Мы разоряли вороньи гнезда. Мы вспахали русло пересохшей реки, в ту и в другую сторону. И смотрели на горы. И ты вернулась к нам, мама. Другой весной ты стыдливо обнажила плечо, перевернулся пласт чернозема, и для нас снова потекло молоко» [Садулаев. Электронный ресурс].

Мифологема «мать - родная земля» получает в авторском осмыслении дальнейшее развитие в повести «Одна ласточка не ещё делает весны». В этой повести ещё более активно реализуется стратегия апелляции к текстам народной традиции и создания стилизованных в соответствии с её требованиями собственно авторских сюжетов.

Стратегия использования текстов народной культуры в повести Г. Садулаева реализована в обращении к народным приметам, наблюдениям и связанными с ними предсказаниям, ограничениям и разрешениям, регламентирующим бытовую и нравственную жизнь народа: «И вот они здесь, но это еще не все. Первый день ласточки стаями кружат вдоль домов, над замершими в ожидании улицами. Ласточки выбирают места для гнезд. И с тайной завистью смотрят соседи на тех, под чьей крышей уже щебечут птицы, и снова каждый думает: неужели в этом году над моим порогом ласточки не будут вить свое гнездо и выводить птенцов? Неужели мой дом проклят? И, наконец, с облегчением увидят, рано утром, выйдя из дома: они тут, уже суеются, прилаживают кусочки глины и соломы, лепят гнездо к стене. Ласточка — это тотем, священная птица, убить ласточку большой грех. Никто не убивает ласточек» [Садулаев. Электронный ресурс].

Предания, связанные с ключевым образом-символом повести, сориентированы на утверждение идеи продолжения жизни: «Ласточки — это души предков. Моя мама никогда не умрет, она станет ласточкой, она прилетит ко мне из далекой страны, через моря и горы, она будет ангелом, следящим за мной с небес, но близких, очень близких, высотой не более

стрехи над моим порогом. Что видят ангелы, когда они так далеко, за облаками?». Однако в названии произведения автор недвусмысленно указывает на то, что катастрофическое по своей сути существование нации в условиях войны разрушает естественный ход событий, прерывает связь времён, лишает веры в народную мудрость, внушающую оптимизм бытия.

Апелляция к народным текстам позволяет автору-повествователю заявить самоиронию. Осуждая себя за отказ жить в традициях предков, он объясняет это стремлением к «лучшей» жизни: «Говорят, что осёл, побывавший в тени, уже не станет работать на солнцепеке» [Садулаев. Электронный ресурс].

Социально-нравственная атмосфера военного безвременья, маркированная узнаваемыми событиями, явлениями и настроениями, изображена на фоне условно-метафорического повествования, отсылающего читателя к преданиям о происхождении чеченской нации, о предках чеченского народа, о загробной жизни, о причинах противостояния русских и чеченцев.

В анализируемой повести автор-повествователь самоидентифицируется как представитель чеченской нации. Отсюда - принципиально другие подходы к идее державности. Если в «Четырёх апокрифах чеченской войны» Садулаев разрушает оппозицию «свой - чужой» и утверждает гуманистическую мысль о том, что война - это равновеликое для воюющих страдание, то в повести «Одна ласточка ещё не делает войны» автор даёт обоснование этой оппозиции, отсылая читателя к текстам народной культуры. В данном случае народные предания, легенды выполняют миссию авторитетного суждения, подтверждения авторской позиции.

В повести происходит утверждение мифологических представлений о чеченском народе как о чрезвычайно древней нации, сплоченной этически-нравственными кодексами, обязательными к исполнению для всех мужчин чеченцев. Идея национального превосходства стратегически осваивается

автором посредством художественного осмысления текстов народной культуры, в особенности легенд и преданий.

Садулаев «сталкивает» мифы и легенды с классическими сюжетами, принадлежащим разным культурам и обнаруживает в них бесспорные для него свидетельства древности и исключительности чеченцев: «Самую необычную версию происхождения чеченцев я откопал в древних индийских пуранах, эпических повествованиях. Там говорится, что сословие кшатриев, воинов, стало слишком многочисленным, их постоянные войны опустошали землю. Тогда богиня Земли, Бхуми, в виде коровы пришла к Верховному Богу Вишну и попросила у Него защиты. Вишну воплотился в образе брахмана, жреца, который, отступив от дхармы, положенного жрецу рода занятий, начал сражения и девять раз уничтожал поколения кшатриев. Остатки гонимой волей Бога воинственной касты покинули Индию и укрылись от гнева Господа в Египте, где основали Древнее Царство, и в горах Кавказа» [Садулаев. Электронный ресурс].

Само упоминание мифологических источников, их пересказ с сохранением лексической составляющей обязывает читателя доверять авторской позиции, которая базируется на бесспорно авторитетном свидетельстве мифологического происхождения.

Интересным и весьма показательным для поэтики Садулаева является пример художественной репрезентации мифа о Прометее как он закреплён в культурной памяти чеченского народа: «Когда Всевышний Господь, Дела, создал этот мир и вдохнул душу в людей, земля была холодна и темна, мы мерзли, даже закутываясь в звериные шкуры, и стены из глины не могли сохранить тепло в домах, а желудки — переварить сырую пищу. А в небе было много огня, и бог небес, Села, транжирил его, из удали и хвастовства метая молнии во время грозы. И был юноша, звали его Пармхат. По самой высокой горе он добрался до неба, и когда Села спал, Пармхат украл огонь и принес его людям. Люди зажгли очаги в своих домах, стали готовить пищу, люди познали свет и тепло. Но разгневался Села за то, что Пармхат сделал

людей почти равными богам. Тогда приковал он юношу к скале на Кавказе и повелел орлу целый день клевать его печень, а за ночь печень Пармхата отрастала снова. Так, вечной мукой наказал Села за неповиновение и гордость. Люди же по сию пору славят Пармхата на всех языках. Греки зовут его Прометей» [Садулаев. Электронный ресурс].

Стратегия утверждения древнего происхождения кавказских народов, людей, равных самому Прометею, неизбежно подтверждает мысль об исключительности этих народов, поддерживает миф о Кавказе, который автор оспаривал в повести «Четыре апокрифа чеченской войны».

Традиционная для военной прозы оппозиция «свой - чужой» выстраивается в анализируемой повести в соответствии с державной идеей, предполагающей возвеличивание, мифологизацию «своего» и уничижительно-пренебрежительное отношение к «чужому»: как к личности, так и к инокультуре.

Садулаев утверждает мысль о том, что чеченцы рождены для того, чтобы противостоять «северным племенам». Горы и вся природа Кавказа поэтизируются автором как знаки высшего предопределения судьбы чеченцев: горы - это граница, защита от недружественной нации, средоточие исторической и культурной памяти, место, где захоронены предки: «Горы охраняют нас с южной стороны. Горы ждут нас, поэтому мы живем на равнине, мы не закапываемся под землю, как хорьки, и не улетаем в небо, как ласточки, мы живем вдоль пологих берегов мутной речки. Ведь если придет беда, мы всегда можем уйти в горы. Там у каждого рода есть своя скала, на скале стоит башня, она высокая, неприступная, в ней бойницы, широкие изнутри и сужающиеся к внешней стене, чтобы было удобно стоять лучнику, а рядом с башней стоит склеп, в нем живут наши предки, мы не закапываем их в землю, нет, мы кладем их на каменные плиты в склепе, и они всегда рядом с нами, вечером мы приходим к ним, чтобы поговорить о делах и выслушать их безмолвные советы, а когда появляется враг и каждый воин рода на счету, они тоже встают к бойницам, когда идет бой, ни один воин не

будет лишним. Если придет беда, мы можем уйти в горы» [Садулаев. Электронный ресурс].

Для автора-повествователя нет сомнения в том, что «беда всегда приходит с севера». Ключевая для понимания смысла высказывания лексема «всегда», погружение читателя в атмосферу мифологического повествования убеждают в том, что противостояние будет длиться вечно.

Отталкиваясь от преданий, мифов, легендарно-апокрифического материала, Г. Садулаев формирует философскую позицию автора-повествователя, которая предельно близка его собственной. Он рассматривает исторически неизбежное противостояние «людям севера» как толчок к национальному объединению, формированию державных представлений о нации: «Вплоть до новейших времен чеченцы были лишь конгломератом разношерстных племен, которые никогда не были способны объединиться до конца, создать собственную государственность и сформировать единую нацию. Если “война до последнего чеченца” не будет завершена, если чеченцы выживут и станут народом, благодарить за это они должны будут Россию, которая лучше всяких солнечных аномалий зажгла в них пассионарность, заставила встать плечом к плечу и внушила каждому: арию, хурриту, хазару — ты чеченец. Русские — наша последняя надежда. Они не позволят нам оставаться женщинами. Они заставят нас быть чеченцами и мужчинами, потому что каждый чеченец — боевик, каждый чеченец — враг» [Садулаев. Электронный ресурс].

Идея державности как полярная по отношению к идее неприятия любой войны выражена в словах: «И остается только: победить или умереть» [Садулаев. Электронный ресурс].

В повести «Одна ласточка ещё не делает весны» Г. Садулаев обращается к такому феномену народной культуры, как устный рассказ. Устный рассказ понимается в нашей работе как произведение несказочной прозы, сюжет которого связан с семейно-бытовой жизнью народа. содержит

в себе определённую систему оценок действий героев в общенациональной нравственно-эстетической парадигме.

Художественная практика обращения к этой разновидности текстов народной культуры связана прежде всего с традицией Ф. Искандера. Мирозрение автора - повествователя зафиксировано в прозе Ф. Искандера в многочисленных сюжетах из народной жизни, которые автор маркирует как «рассказы дяди Сандро». Именно в этих рассказах представлены универсалии бытия абхазского народа, репрезентованы различные аспекты национальной картины мира.

Особой тематической разновидностью устных народных рассказов являются народные рассказы о сумасшедших, слабоумных, убогих людях. Жанр устного рассказа соотносим с «деревенскими» мифами, в которых мифологизируются качества местности и её исторического прошлого, местных жителей.

Герои - сумасшедшие — это герои сакрального типа. Они являются носителями исключительных нравственных качеств: доброта, незлобивость, готовность прийти на помощь, детски трогательная любовь к престарелым родителям и т. д. Поведение этих героев глубоко символично для окружающих: они способны предсказывать будущее, «наказать» за неправильные поступки, «сглазить» или, наоборот, поспособствовать удаче. Именно этим объясняется особое отношение к сельским «дурачкам», которых оберегают, не позволяют их унижать, в то же время держатся от них на достаточном расстоянии, чтобы не вызвать немотивированной, с точки зрения обычного человека, агрессии.

В повести Садулаева три таких героя: Ибрашка, Солнечный Даньги и Дунька, о которых автор сообщает читателю средствами народного рассказа: «В нашей округе жил Ибрашка. Полное имя его было Ибрагим, моя мама назвала его Ибрашка, Ибрашка-дурашка, так его стали звать и все остальные. Ибрашка был самым обыкновенным сельским дурачком. Он был очень силен и вынослив, даже красив. Целыми днями работал: носил воду, запасал дрова,

что-то строил, сам пас и доил коров. Он был, наверное, самым лучшим сыном для своей матери, которую нежно любил и не давал ей делать ничего тяжелого во дворе и в доме» [Садулаев. Электронный ресурс].

Судьбы Ибрашки, Данги и Дуньки заканчиваются гибелью, «когда в Самашки пришли русские» []. Жизненный финал персонажей художественно осмысливается автором по-разному. Акцент делается на немотивированной жестокости русских, которые не щадят даже убогих, видя в каждом чеченце врага: «Солдаты сказали, что Данги — боевик, что он притворяется ненормальным. Они били Данги, а он кричал “Аллах Акбар”, велик Аллах! Данги впадал в транс, как на зикре. Солдаты разъярялись все больше и больше. Они замучили Данги до смерти и выкинули его труп на дорогу. Люди из Урус-Мартана забрали тело Солнечного Данги и похоронили. Много людей пришло на похороны, тысячи. Ведь все уже знали, что будут похороны Данги, он сам об этом рассказал» [Там же].

Утверждая гуманистическую мысль о бесчеловечности войны, Садулаев тем не менее видит причину её жестокости в русских: «В Самашки пришли русские. Они убивали всех: мужчин, женщин, стариков, детей. Забрасывали дома гранатами... За один день больше двухсот могил появилось на самашкинском кладбище» [Там же].

Показательно, что жертвой войны становится бывшая сельская учительница Дунька, русская по национальности. В своё время её изнасиловал чеченец. После рождения мёртвого ребёнка Дунька сошла с ума и так и осталось жить в селе, жители которого старались, как могли, искупить вину своего земляка. Дунька погибает под обстрелом русской артиллерии.

Встроенность этого сюжета в общую логику повествования очевидна. Автор не отрицает, что и чеченцы могут быть безнравственны и жестоки, но это единичные случаи, за которые расплачивается целый народ, тогда как русские не способны увидеть человека в человеке, пусть даже и в своём соплеменнике.

Таким образом, повести Садулаева содержат общие авторские стратегии апелляции к текстам народной культуры. Однако автор по-разному использует мифо-поэтический потенциал устных народных рассказов, апокрифов, преданий и легенд. Садулаев заявляет два диаметрально противоположных подхода к оценке войны, её причин и последствий. Если в повести «Четыре апокрифа чеченской войны» автор игнорирует идею державности и утверждает мысль о войне как равновеликой трагедии для противостоящих друг другу сторон, то в повести «Одна ласточка ещё не делает весны» идея державности получила своё художественное и идейное воплощение.

Стратегия использования текстов народной культуры (прежде всего легендарного материала, устных народных рассказов) как приёма бесспорной аргументации позволяет автору выстроить рассуждения о превосходстве одной нации над другой. Так ужесточается противостояние в системе оппозиций «свой» - «чужой», утверждается право чеченского народа на справедливую войну.

Согласно философии постмодернизма, автор создаёт в своих художественных текстах неомифологию как универсальную концепцию, претендующую на доминирование в культуре, легитимирующую определённый образ мышления. Положенная в основу неомифологии о чеченской нации идея державности является для Г. Садулаева стратегией организации, как её определил М. Н. Дарвин, «целостности ценностного обобщённого взгляда на мир» [Дарвин, 2002: 74].

Исследуя «притчевую» природу художественного стиля В. Маканина, Т. Ю. Климова отмечает, что апелляция к притче стала проявлением общелитературной тенденции к созданию неомифа: «Творчество В.Маканина наглядно выражает общую потребность в обретении целостности. Кризисный дух традиционно устремляется к центрирующим конструкциям. В 50-е - 60-е гг. в мировом литературном процессе таким центром стал миф. 70-е гг. отличаются подчеркнутым интересом к притче.

Вместе с тем литературоведческое состояние притчеведения не позволяет осознать причины тотальной «тяги» к этой жанровой форме и заставляет выйти за рамки прежнего понимания притчи как «дидактико-аллегорического жанра литературы» (С. Аверинцев)» [Климова, 2000: 5].

Исследовательница указывает также на то обстоятельство, что в основе художественного неомифа В. Маканина лежат и другие тексты народной культуры: легенды, сказания, рассказы.

В.Маканин, создавая систему образов романа «Асан», взял за основу мифы и легенды Кавказа, что объясняется двойственным отношением писателя к чеченской войне. Как написал Е. Молданов в статье «Великая охота А. Карасёва», «Маканин замахнулся на другое – коррупцию в армии в период военных действий» [Молданов, 2009: 13].

Критики не раз упрекали Маканина в нереалистичности «Асана». С. Беляков в статье «Асан: pro et contra» заметил, что «Маканин... никогда не писал сугубо реалистическую прозу, а скорее притчевую, каждый раз моделируя свою картину мира» [Беляков, 2009: 267]. «Асан» выстроен на двух притчах, а его герой майор Жилин реален и иносказателен одновременно.

По легенде об идоле «Асан», созданной горцами для защиты от Александра Македонского, Жилин защищает чеченцев и русских друг от друга. Его оружие – деньги. Современный человек мечтает о деньгах и их же боится, а на современной кавказской войне не хотят победы – хотят денег. Создавая образ героя-легенды, Асана-Жилина, Маканин противопоставляет державные и антивоенные традиции. Жилин – «прирождённый воин», влияющий (или делающий вид, что влияет) на ситуацию в горах. В то же самое время он обладает коммерческим даром, ведёт торговлю бензином, которая только затягивает войну. Война для мифического Асана – «интересное дело» и «справедливая вещь. Иногда» [Маканин, 2010: 273].

Реальный майор Жилин носит фамилию толстовского героя повести «Кавказский пленник», а имя и отчество Пушкина. Этим сочетанием

Маканин добивается ощущения постоянного пребывания майора на Кавказе. Имя древнего и вечного идола горцев дополняет этот эффект опытности. Жилину на кавказской войне всё понятно, «это дважды два».

Нереальный Жилин – Асан живёт на Кавказской войне со времён Александра Македонского, жил во времена Пушкина и Толстого, продолжает жить и сейчас. Связь с толстовским Жилиным заставляет его выкупать пленных русских, памятуя о своей тяжёлой доле в прошлую кавказскую войну.

Реальный Жилин думает о строительстве дома «у большой русской реки» и о звонке домой. Именно в этот момент майор – это настоящий человек, более того, наш современник, поглощённый страстями и слабостями нашего времени. «Трезво оценивая собственные силы, Жилин отказался торговать оружием. Не по этическим или патриотическим соображениям. Просто не такого он полёта птица. Идеал Жилина – дом на берегу реки – идеал многих жителей России...»[Молданов, 2009: 13]

Вторая чеченская притча, рассказанная Дудаевым Жилину, напоминает нам о двух любимых символах кавказской мифологии: волке и коне. Современная военная проза о чеченской войне нередко обращается к образу волка. Волками у чеченцев называют людей смелых, отличившихся в бою. Образ и характер волка хорошо раскрыт в чеченской легенде о сотворении Земли.

По легенде, во время конца света только волчица встала на защиту своих детей, пока все остальные земные существа спасали самих себя, забыв о ближних: «Всевышний поразился её стойкости и мужеству. Он утихомирил стихию и изрёк: «Я увидел, что на этой грешной Земле всё же есть достойное существо, и ради него Я дарую вам жизнь, но не прощаю». И отвернулся от Земли. А раненую Волчицу люди убили, так как не могли пережить свой страх и позор. С тех пор люди преследуют и убивают волков, желая тем самым уничтожить напоминание своей вины перед Всевышним. А волки с тех пор непрестанно жалобно воют, глядя на отрёкшиеся небеса, призывая

Всевышнего, чтобы он повернулся к Земле...» [«Сказки и мифы ингушей и чеченцев» // www.chechenasso.ru]. Притча о волке и буланом коне – это история о дружбе и предательстве. Рассказанная Дудаевым, притча готовит Жилина к новой для него войне, где он находит свою нишу, не оставаясь пассивным участником кровавой бойни. Его «ноу-хау – это концепция стабилизации процесса, его упорядочения с помощью рынка» [Амусин, 2009: 13].

«Я просто волк. Я не был твоим другом» - говорит волк человеку, и Жилин окружает себя нужными людьми, готовя каждого последующего на место предыдущего. «Они приехали убивать. Убивать и быть убитыми... Война.» [Маканин, 2010: 26].

Жилин боится предательства, а, по легенде, предать может только друг. Жилин оберегает себя от друзей, но становится случайной жертвой контуженного солдата: «После контузии у солдата возникает навязчивая мания стрелять в людей, производящих манипуляции с купюрами.

Финал вполне предсказуем – зеркальное повторение той же сцены: уже сам майор Жилин, приложив немало усилий для возвращения солдат в родную воинскую часть, по пути останавливает машину, чтобы забрать бензиновый долг. Наблюдая сцену сделки, контуженный в состоянии аффекта даёт автоматную очередь, одновременно прошивающую и чеченского боевика, и русского офицера...» [Щербинина, 2009: 193].

Притча оправдывает солдата: Алик не был другом майора Жилина, значит, не был предателем. На вопрос, кто в него стрелял, как бы относя всех людей, которых не считал своими друзьями, к одной общей безликой массе, Жилин отвечает: «Какая разница» [Маканин, 2010: 473].

Обращаясь к притче о дружбе, Маканин не оставляет места этому чувству в романе. Жилин постоянно говорит о дружбе, многих называет друзьями. Но дружбе, воспетой в произведениях о Великой Отечественной войне, в романе о войне чеченской места не находится. Впрочем, из войны

«выпарены все признаки героики, рыцарственности, служения идеалам, идеям ли хотя бы авторитетным инстанциям» [Амусин, 2009: 13].

В романе остаётся лишь легенда о дружбе и герое полузабытого времени – Александре Македонском. Традиция обращения к мифу, столь популярная в военной литературе о Великой Отечественной войне, в романе В.С.Маканина «Асан» приобретает новое звучание. Маканинская притчевая проза обращает такое чувство как дружба и способность человека к героическому поступку в миф. Автор обращается к двум легендам, чтобы упрекнуть современное общество в неспособности к дружбе и героическому поступку.

Таким образом, апелляция В. Маканина к легендарному материалу, инокультурному мифу позволяет автору утвердить мысль о том, что державная традиция демифологизируется, разрушается в столкновении с суровой реальностью чеченской войны. Автор репрезентует традицию державности не только как систему взглядов участника военного конфликта, но и как художественный миф. Прецедентный герой, носящий фамилию Жилин и имя Александр Сергеевич, строит свои отношения с действительностью вне классических представлений русской литературы о нравственно-этических качествах человека на войне. Образ Жилина разрушает такие идеологемы «державности», как служение патриотической идее, война во имя победы, героическое поведение как единственно возможное на войне и т. д.

Подводя итоги данной части исследования, возможно сформулировать следующие выводы:

1. Державная традиция является прецедентной для ряда авторов современной батальной прозы, которые репрезентуют её в художественных текстах как неомифологическую. Традиция державности рассматривается анализируемыми авторами как универсальная национальная идея;

2. Художественные стратегии репрезентации державной идеи построены на основе художественных апелляций авторов к традициям

народного творчества, текстам народной культуры и древнерусской литературы.

3. Выбор авторами прецедентных образов, включение новых героев в типологическую систему литературных образов позволяет писателям облегчить восприятие характеров, сделать их узнаваемыми в контексте державной идеи. Как прецедентные герои этими писателями воспринимаются прежде всего идеальные русские князья;

4. Стратегия апелляции к прецедентному образу предполагает стремление автора использовать существующие литературные типы. К таким типам мы относим типы «прирождённого воина» и «воина-труженика»;

5. Стратегия апелляции к прецедентному образу используется для создания романтизированного образа врага, который должен укрепить читателя в том, что идеалы державности незаслуженно игнорируются «своими» и настойчиво внедряются в сознание «чужих»;

6. Стратегия демифологации прецедентных образов, в частности женских, способствует формированию критического взгляда на державную традицию;

7. Авторы современной батальной прозы, осваивая идеологемы традиции державности, используют общие художественные стратегии, в том числе обращение к мифо-поэтический потенциал текстов народного творчества. Однако на уровне создания смыслов прослеживаются принципиальные различия. Так, в повести «Четыре апокрифа чеченской войны» Г. Садулаев игнорирует идею державности и утверждает мысль о войне как равновеликой трагедии для противостоящих друг другу сторон, а в повести «Одна ласточка ещё не делает весны» идея державности получила своё художественное и идейное воплощение;

8. Стратегия использования текстов народной культуры (прежде всего легендарного материала, устных народных рассказов) как приёма бесспорной аргументации позволяет авторам ужесточить противостояние в системе оппозиций «свой» - «чужой»;

9. Такие авторы, как В. С. Маканин, демонстрируют стратегию демифологизации традиции державности как системы идеологем и литературную традицию;

Заключение

В заключение возможно предложить следующую систему выводов:

1. Авторы современной батальной прозы используют в своих художественных текстах общие авторские стратегии. Прежде всего это сознательно продуманные интертекстуальные связи, в том числе на уровне апелляции к традициям классической литературной традиции в целом, а также к традиции художественно-публицистического освоения военной тематики.

2. Продуктивно-объективный анализ современных произведений о войне не возможен без выявления всех ассоциативных связей, заявленных в каждом отдельном произведении, которое, в свою очередь, может быть почитано читателем только в контексте современной массовой культуры

3. Интертекстуальность в современной батальной прозе проявляется прежде всего как отсылка в художественных текстах к глобальному историческому событию предшествующей эпохи, уже получившему оценку в произведении писателя-классика (Отечественная война 1812 года, Первая мировая война). Это позволяет писателям идентифицировать современные войны как исторические явления, выстроить процессы самоидентификации героев по отношению к войнам нашего времени. Само классическое произведение интерпретируется как прецедентный текст («Война и мир», «Рубка леса», «Севастопольские рассказы», рассказы Гаршина). Выбор цитат из художественных и публицистических текстов классической традиции также следует отнести к авторским стратегиям.

4. Нами были выявлены и проанализированы следующие авторские интенции в рамках общих интертекстуальных стратегий:

– репрезентация образа писателя - классика в восприятии врага с целью создать эффект освобождения сознания «чужого» от идеологического диктата; столкновение культуры и инокультуры в процессе осмысления антигероями исторической перспективы; постижение свойств национального характера в результате прочтения претекста («Войны и мира») и постижения его глубинных смыслов (Владимов «Генерал и его армия»)

– интертекстуальные связи военной прозы современных авторов и произведений Л. Н. Толстого о войне реализуются на композиционном текстовом уровне. Интертекстуальные композиционные приёмы играют принципиально значимую роль в построении и постижении художественной концепции произведения

– в военной прозе современных авторов антитеза выполняет важнейшую метатекстовую функцию, когда прочтение произведения и его интерпретация становятся возможными только при условии знакомства читателя с другими текстами, к которым данный текст отсылает. Сознательное усиление авторами обозначенного композиционного приёма на разных уровнях художественного целого свидетельствует о существовании интертекстуальных отношений с предшествующей традицией. Прежде всего речь идёт о системе противопоставлений в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». Стратегия авторской интерпретации прецедентной для военной прозы оппозиции «свой» - «чужой» даёт авторам возможность вступить в диалог с предшествующими текстами, наполнить заявленную оппозицию новыми смыслами.

– психологизация повествования посредством использования прецедентной детали позволяет авторам батальной прозы создать психотип военного человека. Прецедентность психологических типов военных, выведенных в произведениях современных авторов, не является самоцелью, это необходимое условие формирования читательских представлений о непреходящем значении толстовской философии войны и мира, ложного и истинного патриотизма.

– стратегия использования прецедентного имени позволяет современным авторам реализовать оценочную функцию по отношению к значимым в смысловом отношении ситуациям и героям.

– отрицание авторитетного мнения как результат современного прочтения прецедентного художественного и публицистического текстов.

5. Герой современной батальной прозы – рефлексирующий участник исторических событий, вовлечённый в них не по собственной воле. Рефлексия героя имеет следующие характеристики: осознание собственной незначительности в контексте глобального военного события; поиски модели поведения в критической ситуации; построение собственной философии оправдания участия в войне; построение новой системы ценностей, актуальной в военное время; переоценка «довоенного» жизненного опыта.

6. Концептосфера «война» осмыслена современными авторами-баталистами в художественной логике В. М. Гаршина. В художественном сознании авторов и в сознании их героев эта концептосфера имеет своим ядром лексему «болезнь», которая, в свою очередь, реализуется следующих значениях: физическое увечье и вызванное им физическое и душевное страдание, эмоционально-нравственное потрясение, вызванное ужасами войны, душевная болезнь как следствие разрушения понятной герою картины мира.

7. Интертекстуальные связи с гаршинской традицией реализованы в художественных текстах современных авторов о войне в посредством следующих стратегий:

– стратегия репрезентации сна как проявления пограничного состояния души героев батальной прозы, способа трансляции предсказания, толкования смыслов и т. д., может быть обозначена как прецедентная в контексте формирования трагического мировосприятия героя.

– военные действия в батальной прозе разворачиваются в особом художественном пространстве, маркированном чуждыми культуре героя географическими названиями.

– стратегии конкретно-сценического и информационного повествования, характерные для творческой манеры В. М. Гаршина, актуализированы современными авторами прозаических произведений о войне как позволяющие передать внутреннюю трагедию героя – непосредственного участника событий. Его сознание воспринимает страшную действительность фрагментарно, воспроизводит с эффектами многочисленных «перебивов», отступлений, по типу кинематографических кадров.

– стратегия «крупных планов» в современной батальной прозе построена на заявленном в рассказах Гаршина о войне стремлении передать трагизм происходящего посредством фиксации внимания читателя на бесчеловечных картинах войны. Небезынтересно отметить, что в центр крупных планов у Гаршина и его преемников попадают не только люди, но и животные. Именно страдания безвинных живых существ призваны вызвать в воспринимающем сознании глубокое эмоциональное переживание.

8. «Державная традиция» является прецедентной для ряда авторов современной батальной прозы, которые репрезентуют её в художественных текстах как неомифологическую. Традиция державности рассматривается анализируемыми авторами как универсальная национальная идея; державная идея относится к политическим неомифам, репрезентованным в художественных текстах и построенным по моделям традиционного мифа;

9. Художественные стратегии репрезентации державной идеи связаны прежде всего с апелляцией к традициям народного творчества и древнерусской литературы. Выбор авторами прецедентных образов, включение новых героев в типологическую систему литературных образов позволяет писателям облегчить восприятие характеров, сделать их узнаваемыми именно в контексте державной идеи.

10. Стратегии апелляции к прецедентным литературным образам предполагают соответствие существующим в литературе типам.

К ним мы относим тип «прирождённого воина» и тип «воина-труженика». Оба литературных типа востребованы в художественной практике авторов военной прозы в контексте репрезентации идеи державности. Особо следует отметить, что в художественной практике В. С. Маканина заявляет о себе стратегия дегероизации прецедентного образа, призванная показать читателю невозможность существования положительных оценок, присущих образам «прирождённого воина» и «воина-труженика» в современной литературе; стратегия демифологации прецедентных образов, в частности женских, способствует формированию критического взгляда на державную традицию;

11. Факты обращения современных авторов батальной прозы к текстам народной культуры являются осмысленной авторской стратегией, что зафиксировано, например, в названии произведения Г. У. Садулаева «Апокрифы чеченской войны». Таким образом, формальная организация произведения и система его лейтмотивов, как указано в названии, напрямую соотносятся с народной традицией. Стратегия использования текстов народной культуры (прежде всего легендарного материала, устных народных рассказов) как приёма бесспорной аргументации позволяет автору выстроить рассуждения о процессах самоидентификации, ужесточить противостояние в системе оппозиций «свой» – «чужой»;

12. Стратегия апелляции к мифологическому, легендарному и устно-поэтическому тексту призвана облегчить автору процессы самоидентификации по отношению к военным событиям;

13. Стратегия апелляции к прецедентному образу используется для создания романтизированного образа врага, который должен укрепить читателя в том, что идеалы державности незаслуженно игнорируются «своими» и настойчиво внедряются в сознание «чужих»;

Список использованной литературы

1. Альфонсов В. Н., Васильев В. Е. Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы / под ред. С. И. Тиминой. СПб.: Logos, М.: Высшая школа, 2002. С. 238-257
2. Амузин М. «...Чем сердце успокоится» // Вопросы литературы, 2009. № 3. С. 13.
3. Антоничева М. Ю. Границы реальности в прозе В. Набокова: Авторские повествовательные стратегии: дис...канд. филол. наук. Саратов: Саратовский гос. ун-т, 2006. 23 с.
4. Аристов Д. В. Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации. Автореф. дисс...канд. филол. наук. Пермь: Пермский гос. гуманитарный педагогический университет, 2013. 53 с.
5. Аристотель. Поэтика. Л.: Академия, 1927. 120 с.
6. Арутюнов Л. Н. Национальный мир и человек. // Изображение человека. М.: Просвещение. 1972, С.166–209.
7. Архипов И. К вопросу о существовании собственно публицистического образа. // Вестник МГУ. Серия XI: Журналистика, 1974. № 5. С. 48 – 49.
8. Астафьев В. П. Где-то гремит война. Повести и рассказы. М.: Современник, 1975. 624с.
9. Афанасьев А. Н. Мифология Древней Руси. М.: Эксмо, 2005. 608 с.
10. Астафьев В. П. Избранное. Красноярск: Книжное Издательство, 1974. 758 с.
11. Бабченко А. А. Десять серий о войне // Октябрь, 2001. № 12. С. 4– 11.
12. Бабченко А. А. Алхан-Юрт // Новый мир, 2002. № 2. С. 8 – 45.

13. Бабченко А. А. Взлетка // Новый мир, 2005. № 6. С. 9– 18.
14. Бабченко А. А. Аргун // Новый мир, 2006. № 9. С. 78 - 91.
15. Бабченко А. А. Маленькая победоносная война // Новый мир, 2009. № 1 С. 112 - 120.
16. Бабченко А. А. «Оружие не возьму больше никогда...»: беседовала Альбина Харченко. [Электронный ресурс] URL: <http://news.jiport.com/?nid=228654&date=2008-04-07> (Дата обращения: 19. 06. 2012).
17. Бабченко А. А. Фентези о войне на тему «Чечня» [Электронный ресурс] URL: http://artofwar.ru/b/babchenko_a_a/text_0240.shtml. (Дата обращения: 19. 06. 2012).
18. Байкова С. А. Авторская стратегия Евг. Попова 1970-1990-ч гг.. Автореф дисс...канд наук. Нижний Новгород. Нижегородский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского, 2013. 33с.
19. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Прогресс, Универс, 1993. 453 с.
20. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс. Универс, 1994. 455 с.
21. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 351 с.
22. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 332с.
23. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
24. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
25. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М.: Просвещение, 1986. 389 с.
26. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424с.

27. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320с.
28. Бахтин М. М. Сатира // Собрание сочинений: В 7 т. М.: Просвещение, 1997. Т. 5. С.11– 38.
29. Бахтин М. М. Слово в поэзии и в прозе // Вопросы литературы, 1972. № 6. С. 23– 37.
30. Бахтин М.М. Слово в романе. // Вопросы литературы, 1965. № 8. С. 35– 44.
31. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
32. Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983. 141с.
33. Беляков С. «Асан»: pro et contra» // «Вопросы литературы», 2009. №5. С. 267–268.
34. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: ИРТЭК, 2000. 456 с.
35. Бердяев Н. А. Смысл творчества. М.: АСТ, Астрель, 2011. 672 с.
36. Бережная В. А. Духовно-эстетические основы литературы «потерянного поколения» и её влияние на отечественную «военную прозу» 50-80-х годов XX века. Дисс... канд. филол. наук. Майкоп: Адыгейский гос. ун-т, 2005. 177 с.
37. Библийская энциклопедия. В 2-х тт. М.: Репринт, 1991. 588 с.
38. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е гг. XX — нач. XXI вв.). СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2004. 712 с.
39. Бойко М. От объяснительной к рассказу. [Электронная версия]. URL: http://exlibris.ng.ru/person/2009-02-26/2_karasev.html. (Дата обращения 23. 04. 2011).
40. Богомоллов В. Срам имут и живые, и мёртвые, и Россия // Книжное обозрение, 1995. 9 мая. № 19. С. 13 – 20.

41. Большакова А. Ю. Теории автора в современном литературоведении // Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 1998. Т. 57. № 5. С. 15-24.
42. Борев Ю. Б. Системно-целостный анализ художественного произведения. (О природе и структуре литературоведческого метода) // Вопросы литературы, 1977. № 7. С.119– 142.
43. Борев Ю. Б. Эстетика. В 2-х т. М.: Политиздат. 1981. Т. 1. 459 с.
44. Борисенко А. В. Семиотика интертекстуальности. Дисс... канд. филол. наук. Тверь: ТвГУ, 2003. 134 с.
45. Валгина Н. С. Теория текста. М.: Логос, 2003. 250 с.
46. Васина С. Н. Поэтика прозы В. М. Гаршина: психологизм и повествование. Автореф. дисс...филолог. наук. М.: Московский городской пед. ун-т, 2011. 21 с.
47. Введение в литературоведение. Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 1999. 419 с.
48. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Едиториал УРСС, 2004. 438 с.
49. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 564 с.
50. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981. 349 с.
51. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. 376 с.
52. Владимов Г. Н. Генерал и его армия. М.: Олма-Пресс, 2005. 512 с
53. Владимов Г. Н. «Когда я массировал компетенцию...» Ответ В. Богомолу. [Электронный ресурс]. URL: <http://militera.lib.ru/prose/russian/vladimov/app3.html> (Дата обращения 12. 04. 2011).
54. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М.: Искусство. 1989.
55. Волкова В. Б. «Концепт «Плен» в «кавказской» прозе В. С. Маканина:

интертекстуальная парадигма» // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 6 (17) 2012. С.40—46.

56. Волкова В. Б. «Концептосфера современной военной прозы» Дисс... докт. филолог. наук. Екатеринбург. ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», 2014. 423 с.

57. Воробьев К. Д. Убиты под Москвой. М.: Лабиринт, 2010. 288 с.

58. Выговская Н. С. Молодая военная проза второй половины 1990 – начала 2000-х гг.: имена и тенденции: дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ. 2009. – 194 с.

59. Гаршин В. М. Четыре дня // Сочинения. М. – Л.: Государственное изд. Художественной Литературы, 1960. С. 27 – 34.

60. Гаршин В. М. Аясларское дело. // Сочинения. М. – Л.: Государственное изд. Художественной Литературы, 1960. С.98 – 123.

61. Гаршин В. М. Трус. М.: Эксмо, 2008. С.56 - 76.

62. Гасанова З. И. Кавказский горный менталитет в русской литературе XIXвека. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Махачкала: Дагестанский государственный университет, 2009. 21 с.

63. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. 289 с.

64. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования // Новое литературное обозрение, 1996. № 12. 198 с.

65. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988. 391 с.

66. Генис А. Беседа первая: Курган соцреализма // Звезда, 1997. № 2. С. 232-235

67. Геласимов А. В. Жажда. Авторский сборник. М.: Эксмо, 2009. 320 с.

68. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 222с.

69. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М.: Художественная литература, 1976. 448 с.

70. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М.: Высшая школа, 1991. 99 с.
71. Гончарова Е. А. Интерпретация текста. М.: Высшая школа, 2005. 368 с.
72. Граматчикова Н. Б. Новые стратегии в литературе Серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин). Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 2004. 23 с.
73. Гусейнов А. А. Л. Н.Толстой. Непротивление злу насилием. [Электронный ресурс]. URL: http://krotov.info/library/14_n/en/asilie_05.htm. (Дата обращения: 24.09. 2012).
74. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект. 2009. 342 с.
75. Дворцова Н. П. Стратегия авторизации текстов в современной прозе // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы науч. конф. М.: МГУ, 2002. С. 45-49.
76. Довлеткиреева Л. М. Современная чеченская «военная» проза: историко-культурный контекст, жанровый состав, поэтика (1990 – 2010 гг.): Дисс... канд. филол. наук: Махачкала: Дагестанский гос. пед. ун-т, 2010. 210 с.
77. Заградка М. Об изменчивости и устойчивости традиций русской литературы // Поэтика художественного произведения: Межвузовский научный сборник. Уфа: Башкирский гос ун-т, 1983. С. 123 – 128.
78. Зайцев В. А, Герасименко А. П. История русской литературы второй половины XX в. М.: Высшая школа, 2004. 437 с.
79. Ермаков О. Н. Жёлтая гора // Знамя, 1989. № 3.
80. Ермаков О. Н. Знак зверя // Знамя, 1992. № 6,7.
81. Ермаков О. Н. Возвращение в Кандагар // Новый мир, 2004. № 2. С 45–53.
82. Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2003.

83. Иванова Н. Б. Настоящее // [http:// infoart.kuzbass.ru / magazine / znania / set/ ivanova / ivanoOll.htm](http://infoart.kuzbass.ru/magazine/znania/set/ivanova/ivanoOll.htm) (25. 07. 2001).
84. Иванова Н. Б. Точка зрения: О прозе последних лет. М.: Советский писатель, 1988. 420с.
85. Иванова Н. Б. Дым отечества // Знамя, 1994. № 7. С. 186.
86. Карасёв А. В. Чеченские рассказы // Дружба народов, 2005. № 4. С. 54–66.
66. Карасёв А. В. Ильюшин и Невшупа // Нева, 2010. № 1. С. 109-114.
87. Кардин В. Страсти и пристрастия К спорам о романе Г. Владимова «Генерал и его армия» // Знамя, 1995. № 9. С. 200.
88. Кардин В. Страницы другой войны // Московские новости № 25. 19-26 июня 1994. С. 3.
89. Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: МГУ, 2002. 256 с.
90. Климова Т. Ю. Метанарративные стратегии прозы В. Маканина // Вестник Томского госуд. ун-та. № 340, 2010. С. 12-15.
91. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М: Просвещение, 1994. 335с.
92. Кожин В. В. Размышления о русской литературе. М.: Наука, 1991. 524 с.
93. Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М.: Наука, 1964. – С. 52-87.
94. Колядич Т. А. Русская проза XX – XXI веков: учеб. Пособие. М.: Флинта, Наука, 2011. 411 с.
95. Кондратьев В. Л. Отпуск по ранению: Повести и рассказы. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2005. 400 с.
96. Корман Б. О. Из наблюдений над терминологией М. М. Бахтина // Проблема автора в русской литературе XIX – XX вв. Ижевск, 1978. С. 188–189.
97. Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Известия

- АН СССР. Серия литературы и языка, 1977. №6. С. 45–56.
98. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М.: Искусство, 1971. С. 199–207.
99. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму. М.: Эксмо, 2000. 429 с.
100. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 4-ое. М.: Либроком, 2007. 270 с.
101. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 239 с.
102. Куркина Т. Н. Повесть «Хаджи-Мурат» в свете художественных исканий Л.Н. Толстого. Автореф. дисс. ... канд. филол наук. Воронеж: Воронежский госуд. ун-т, 2002. 23 с.
103. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 312 с.
104. Кучина Т. Г. Современный отечественный литературный процесс. М.: Дрофа, 2006. 219 с.
105. Лазарев Л. Пядь нашей земли // Литературная газета. 1959. 18 июня. С. 56–61.
106. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Между Хаосом и Космосом (рассказ в контексте времени) // Новый мир, 1991. №7. С. 241–260.
107. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1968 – 1990-е годы). В 2-х тт. Т. 2. М.: Академия, 2008. 379 с.
108. Лепехова О. С. Этическое пространство сверхтекста В. М. Гаршина. Дисс...канд. филол. наук. Северодвинск: Северодвинский филиал Поморского государственного университета имени М. В. Ломоносова. 2006. 135 с.
109. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 675 с.
110. Литературный энциклопедический словарь. Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 411 с.
111. Лихачёв Д. С. Движение русской литературы XI-XVII веков к

- реалистическому изображению действительности. М.: Просвещение. 1956. 251 с.
112. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и др. работы. СПб.: Алетейя, 2001. 676 с.
113. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 396 с.
114. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: МГУ, 1982. 196 с.
115. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 324 с.
116. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т.т. Таллинн: Александра, 1999. Т. 1. С. 382 – 474.
117. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 2001. 561 с.
118. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. 456 с.
119. Маканин В. С. Кавказский пленный. М.: Вагриус, 2004. 164 с.
120. Маканин В. С. Асан. М.: Эксмо, 2010. 480 с.
121. Малиновский Б. Н. Магия, наука и религия. М.: Реал-бук. 1998. 367 с.
122. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 399 с.
123. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Мир. Академический проект, 2012. 519 с.
124. Молданов Е. Великая охота А. Карасёва // Литературная Россия. 2009. № 25. С. 13 – 15.
125. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: Владос, 1999. 341 с.
126. Минц З. Г. «Поэтика Александра Блока». СПб.: Искусство-СПб, 1999. 345 с.
127. Небольсин С. А. Пушкин и европейская традиция : писатель-классик как фактор самоопределения национальной литературы. Автореф. дисс... доктора филолог. наук. М.: МГУ, 2002. 347 с.

128. Некрасов В. П. Собрание сочинений: В 7 т. т. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. 3216 с.
129. Немзер А. С. Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности // Новый мир, 1993. № 4. С. 226 – 238.
130. Немзер А. С. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-ых годов // Новый мир. 2000. № 1. С. 219.
131. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. Учебное пособие. М.: «Флинта», 2003. 288 с.
132. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. М.: Наука. 1988. 300 с.
133. Носов Е. И. Усвятские шлемоносцы. М. : Молодая гвардия, 1980. 240 с.
134. Папазова К. А. Персонаж, время, пространство в художественном мире прозы В. М. Гаршина. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Ставрополь : Южный федеральный университет, 2010. 24 с.
135. Плоткин Л. Н. Литература и война. Великая Отечественная война в русской советской прозе. М., Л.: Советский писатель, 1967. 341 с.
136. Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики. М.: Флинта, 2011. 567 с.
137. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М.: Наука, 1970. 342с.
138. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев: Наука, 1993. 190с.
139. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Наука, 1976. 278 с.
140. Потебня А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 488 с.
141. Прилепин З. Патологии. М.: АСТ: Астрель, 2011. 349 с.
142. Прилепин З. Именины сердца: диалоги о русской литературе. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=186072&p=13>. (Дата обращения: 12. 06. 2013).
143. Прилепин З. Российский выбор: доброта или жестокость? «Так жить нельзя!» А как можно? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/intervyu/zavtra.html>. (Дата обращения: 26.02. 2013).

144. Прилепин З. Я был и остаюсь омовцем, нацболом и русским писателем [Электронный ресурс]. URL: <http://gorodlondon.com/original/?p=69>. (Дата обращения: 29.02. 2013).
145. Прилепин З. Достало. (Как сильно я ненавижу либералов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rulife.ru/old/mode/article/794/>(Дата обращения: 29.02. 2013).
146. Приходько И. С. Мифопоэтика Блока. Владимир: ВлГУ, 1994. 129 с.
147. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2006. 459 с.
148. Проханов А. А. Формулы, гипотезы: монолог о времени и о себе // Литературная газета, 1985. 6 ноября. С. 29.
149. Проханов А. А. Идущие в ночи. М.: ИТРК, 2002. 400 с.
150. Проханов А. А. Слово к народу. Предисловие. М.: Институт русской цивилизации Родная страна. 2013. 187 с.
151. Проханов А., Кугушев С. Технологии пятой империи. М.: Яуза. Эксмо, 2007. 320 с.
152. Путилов Б. П. Фольклор и народная культура . Спб.: In memoriam, 2003. 464 с.
153. Рамзаева В. Роман Г.Владимова «Генерал и его армия» [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.1september.ru/2005/15/9.htm> (Дата обращения: 13. 09. 2012).
154. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. –М.: Аграф. 1999. 569 с.
155. Русская проза XX века. М.: Советская Россия, 1987. 242 с.
156. Садулаев Г. У. Одна ласточка ещё не делает весны. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.net/bd/?b=113145> (Дата обращения 22. 04 2013).
157. Садулаев Г. У. Шалинский рейс. [Электронный ресурс]. URL: Шалинский рейд <http://www.litres.ru/german-sadulaev/shalinskiy-reyd/chitat-online/> (Дата обращения 22. 04 2013).
158. Садулаев Г. У. Четыре апокрифа чеченской войны [Электронный

ресурс]. URL: <http://www.litmir.net/bd/?b=113145> (Дата обращения 22. 04 2013).

159. Саморуков И. И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара: Самарский гос. ун-т, 2006. 33 с.

160. Серебрякова Л. В Роман-апокриф как литературный феномен. Автореф. дисс...канд. филол. наук. Екатеринбург: Уральский госуд. пед ун-т, 2012. 26 с.

161. Слово о полку Игореве (в переводе Д. С. Лихачёва). М.: Просвещение, 1984. 123 с.

162. Сказание о Мамаевом побоище. М.: Советская Россия, 1980. 272 с.

163. Степанова Е. А. Кавказская фабула в русской литературе XIX - XX веков. Автореф. дисс...канд. филол. наук. Уфа: Башкирский госуд. ун-т, 2004. 26 с.

164. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: В 2-х т.т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 485 с.

165. Тамарченко Н. Д. Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 531 с.

166. Тимина С. И. Современная русская литература (1990 гг.- начало XXI в.): Учебное пособие. СПб.:Академия, 2011. 523 с.

167. Толстой Л. Н. Война и мир // Полное собрание сочинений. Юбилейное издание: В 90 т. Т. 41. М.: ГИХЛ, 1956. 488 с.

168. Толстой Л. Н. Не убий никого // Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 37. М.: ГИХЛ, 1956. С. 38–56.

169. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2001. 455 с.

170. Топер П. М. Ради жизни на земле: Литература и война: Традиции. Решения. Герои. – 3-е издание дополненное. М.: Советский писатель. 1985.

297 с.

171. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс, 1995. 366 с.

172. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с историческими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Structure of texts and semiotics of culture. Hague; Paris, 1973. 288 с.

173. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 376 с.

174. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 427 с.

175. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. 217 с.

176. Ученова В. В. Публицистика и политика. М.: Политиздат, 1979. 27 с.

177. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2011. 272 с.

178. Федюкова Н. Ф. Концепция человека в русской литературе XX века. Минск: БГУ, 1982. 237 с.

179. Фрейденберг О. Я. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 678 с.

180. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.

181. Хализев В. Е. Ценностные ориентиры русской классики. М.: Гнозис, 2005, 574 с.

182. Хасанова Г. Ф. Военная проза конца 1950-х –середины 1980-х гг. в контексте литературных традиций. Автореф. дисс..канд. филол. наук. Брянск: Брянский гос. ун-т, 2009. 23 с.

183. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: МГУ, 1982. 334 с.

184. Чернец Л. В. Художественная деталь: (Из цикла «Литературоведческий словарь») // Русская словесность, 1997. № 6. С. 77 – 79.

185. Чернец Л. В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа, Академия,

1999. 380 с.

186. Чернявская В. Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. СПб.: ГУЭИФ: Высшая школа, 1999. 189 с.

187. Чистяков А. В. Художественная проза Г. Владимова: творческая эволюция. Автореф. дисс... филолог. наук. М.: МГУ, 1995. 24 с.

188. Чудаков А. П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 251 – 291.

189. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 455 с.

190. Чудакова М. О. Заметки о языке современной прозы // Новый мир, 1972. № 1. С.212–245.

191. Чудакова М. О., Чудаков А. П. Искусство целого (заметки о современном рассказе) // Новый мир, 1963. №2. С. 239–253.

192. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М.: АСТ; Астрель; Русские словари». 2003. 624 с.

193. Шульженко В. И. Кавказ в русской прозе второй половины XX века: проблематика, типология персонажей, художественная образность: дисс... доктора филолог. наук. М.: МГУ, 2001. 461 с.

194. Щербинина Ю. Метафора войны: художественные прозрения или тупики? // Знамя, 2009. № 5. С. 193 – 195.

195. Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л.: Художественная литература. 1969. 504 с.

196. Эпштейн М. Н. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя, 1991. № 1. С. 217 – 230.

197. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX вв. М.: Советский писатель. 1988. 456 с.

198. Эткинд Е. Г.

«Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.123 с.

199. Burke K. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*.
Baton Rouge, 1941.