ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ПОХАЛЕНКОВ Олег Евгеньевич

МОТИВНЫЕ КОМПЛЕКСЫ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ РОМАНОВ «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ» В КОНТЕКСТЕ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук, профессор
Юрий Леонидович Цветков

Смоленск
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……5–27

Глава 1. Мотивные комплексы и повествовательные стратегии в компаративистике……..….28

1.1. История развития сравнительного литературоведения в теоретическом аспекте……28–55

1.2. Потенциал изучения мотивных комплексов и повествовательных стратегий при анализе разноязычных произведений и разных уровней текста……55–79

Выводы……...79

Глава 2. Генезис военной прозы и роль Первой мировой войны в ее актуализации ……80

2.1. Динамика развития военной прозы в истории мировой литературы……80–93

2.2. Современные компаративистские исследования военной прозы……..……..…….…93–106

Выводы…….106

Глава 3. Мотивный комплекс «Инициация» как основа повествовательных стратегий военных романов «потерянного поколения»…….107

3.1. Особенности реализации первого этапа мотивного комплекса «Инициация» в сравнительном аспекте…….107–116

3.2. Вариации второго этапа мотивного комплекса «Инициация» в зарубежной прозе……..……..117–139

3.3. Финальный этап модели мотивного комплекса «Инициация» как ядро повествовательной стратегии военных романов «потерянного поколения»……..139–156

Выводы……156–157

Глава 4. Компаративисткий анализ послевоенных романов «потерянного поколения»: мотивный комплекс «Социальная адаптация» и повествовательные стратегии……...……158
4.1. Специфика историко-литературного контекста послевоенной прозы…….158–159
4.2. Реализация мотивного комплекса «Социальная адаптация» в английской послевоенной литературе……160–172
4.3. Особенности «возвращения» героев войны в немецкой послевоенной прозе…….…….172–189
4.4. Организующее значение мотивного комплекса «Социальная адаптация» в американском послевоенном романе……..……189–197
Выводы…….197–198
Глава 5. Взаимодействие зарубежной и русской литературных традиций в военной прозе……..199
1.1. Русская литература о Первой мировой войне…….199–217
1.2. Повествовательная стратегия романов «потерянного поколения» в свете контактных связей и типологических схождений зарубежной и отечественной военной прозы……217–221
1.2.1. Мотивный комплекс «Инициация» в отечественной военной прозе…….222–235
1.2.2. Особенности мотивного комплекса «Социальная адаптация» в отечественной послевоенной художественной прозе …….235–249
1.3. Проблема интерпретации романа «потерянного поколения» в современной отечественной военной прозе……249–264
Выводы……..264–265
Глава 6. Современная зарубежная военная проза и традиция романов «потерянного поколения»……..266–268
6.1. Категория вины и ее осмысление в немецкой послевоенной литературе……..268–283

6.2. Отражение мифа о Великой войне в англоязычной послевоенной литературе……..283–312
Выводы……..312–313
Заключение……..…..314–325
Библиография……326–369

ВВЕДЕНИЕ

Понятие литературы «потерянного поколения» возникло в 1920–1940-е годы, когда широкое признание получила проза писателей, прошедших ужасы Первой мировой войны и воссоздавших духовную и моральную травму людей, которые в юные годы оказались на передовой, научились убивать и выживать в условиях войны. В этом значении литературоведческий термин «потерянное поколение» объединяет Э.М. Ремарка, Р.Олдингтона, Ф.С. Фицджеральда, Э. Хемингуэя, Д. Дос Пассоса, У. Фолкнера, Ш. Андерсона и других писателей разных стран. Отличительными чертами литературы «потерянного поколения» В.А. Луков справедливо считает «выбор героев, прошедших огонь Первой мировой войны и не могущих вписаться в мирную жизнь; выражение сомнения в любых высоких словах, обесцененных войной; одиночество героев, их тягу к дружбе и любви, к веселящейся толпе; стоицизм героев» [Луков 2008: 423].

Следует отметить, что авторы, которые традиционно причислялись к «потерянному поколению», не составляли определенной литературной группы или школы, отмеченной единством художественного метода и стиля. Однако их объединяла общая тема – тема духовного надлома, который за несколько лет на фронте превратил вчерашних школьников, полных романтических мечтаний и патриотических идей, в ожесточенных людей, пытающихся по возвращении найти свое место в новых жизненных условиях. Таким образом, можно отметить возникновение, существование и развитие целого пласта разнонациональной литературы, объединенного номинацией «потерянное поколение».

Несмотря на читательский успех и несомненную общественную популярность, которая сопровождала жизнь и творчество писателей «потерянного поколения», исследований, посвященных проблеме интерпретации эпической прозы «потерянного поколения» как единого целого и выявлению специфики его поэтики в разных странах, пока не проводилось. Зарубежные и отече-

ственные литературоведческие научные работы, посвященные сравнительному анализу военной прозы, немногочисленны [Arnold 1999: 5–17; Bachteler 1979: 9–39; Klein 1993: 7–17; Rutherford 1989]. На наш взгляд, главным объяснением этого является особое место мировых войн в культурной памяти переживших их народов. Исследователи, которые выбирают произведения о Первой или Второй мировых войнах в качестве материала изучения, предпочитают анализировать исключительно национальную специфику или особенности авторской интерпретации. Внимание немецких, французских или английских компаративистов ограничено кругом европейских литератур и, соответственно, творчеством отдельных, наиболее значительных писателей какой-либо страны, которое исследуется, как правило, монографически [1]. К проблемам поэтики, историко-литературного контекста появления отдельных произведений Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и Э.Хемингуэя обращались многие западные исследователи (см. подр.: [Fussell 1975], [Vondung 1980], [Onions 1990], [Field 1991], [Murdoch 2011], [Renard 2013] и др.)[2].

Следует, однако, отметить, что работ, посвященных сравнительно-типологическому рассмотрению творчества представителей «потерянного поколения» и представителей русской военной прозы, в западном литературоведении практически нет. Лишь в нескольких исследованиях предприняты попытки анализа критической советской прессы. Например, в монографии М. Пырвановой «Восприятие Ремарка коммунистической критикой Советского Союза и Болгарии» рассматривается рецепция творчества Ремарка в болгарской и советской критике. Однако акцент делается на работах болгарских критиков, а обращение к советским носит лишь фрагментарный характер. Подобный подход к сравнительному анализу реализован Ф. Бачтелер

[1] Подобная ситуация свойственна исследованиям не только западных литератур. В.К. Волков во вступительной статье к коллективной монографии о Первой мировой войне в литературах и культурах южных и западных славян отмечает: «Преимущественная сосредоточенность авторов на западно- и южнославянском регионе, т.е. своего рода ограничение материала, отнюдь не означает его изоляции от более широкого контекста, которого требует сам масштаб военной катастрофы» [Волков 2004].

[2] Подробный анализ стпени изученности проблемы в зарубежных и отечественных критических исследованиях представлен в параграфе 2 Главы 2.

[Bachteler 1979]. В отличие от предыдущего исследователя, Бачтелер выделила группу авторов и попыталась провести анализ, однако ограничилась известными мотивами товарищества, дружбы и др.

В отечественном литературоведении, несмотря на огромную популярность писателей «потерянного поколения» и наличие переводов, количество критических работ и исследований невелико (например: [Балонова 2002], [Борозняк 2008], [Бергельсон 1991], [Головатенко 2004], [Головань 2003], [Девекин 1965], [Затонский 1988], [Зверев 1982] и др.). К сожалениию, все они, и советские, и современные, отличаются определенной заданностью в оценках творчества и отсутствием внимания к поэтике романов[1].

Обобщающих работ, предлагающих всеобъемлющий сравнительно-сопоставительный анализ произведений, нам не встретилось. Преобладают исследования, посвященные отдельным проблемам. Например, критика писателями современной действительности воспринималась как антибуржуазная позиция; выбор в качестве героя произведений на военные темы простого солдата категорически отвергался западным и советским истеблишментом[2]. В автобиографичности текстов видели лишь неспособность их авторов преодолеть успех своих первых романов («На Западном фронте без перемен» Ремарка, «Смерть героя» Олдингтона и др.) и расстаться со своими первыми героями.

Тема Первой мировой войны в русской литературе не попадала в поле зрения отечественных компаративистов, которые предпочитают говорить о последовавших за ней революции и Гражданской войне. Работ, посвященных сравнительному анализу поэтики прозы о прошедших войнах и охватывающих несколько национальных литератур, нам не встречалось. При этом появляются исследования, в которых говорится о возможности и насущной необ-

[1] Несомненным исключением является исследование А.С. Поршневой «Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов», в котором представлен детальный анализ пространства эмиграции в романах указанного периода. См. подробнее: [Поршнева 2014].

[2] В дальнейшем в адрес Ремарка и Олдингтона не раз раздавались обвинения в узости «мировоззрения», идейной и творческой ограниченности.

ходимости подобных изысканий. Одна из таких работ – «Литературные стратегии войны, стратегии литературной войны» Дж. Книбба была опубликована в 1989 году по итогам конференции «Литература, революция и война», прошедшей в университете Окланда. Книбб пишет, что в трансформации образов и мотивов в литературе о Второй мировой войне отразилась преемственность традиций изображения военных событий: «Мы отметили у авторов двух войн, что, в то время как они отвергали тексты о прошедшей войне, считая их слишком “художественными”, после того, как они начали писать о Второй войне, у них появилась потребность в таких текстах, которые бы отражали новое для них изображение этой войны» [Knibb 1990: 21].

Автор статьи затрагивает важную проблему места литературы «потерянного поколения» в «военной прозе». В отечественных и зарубежных источниках понятие «военной прозы» не имеет четкого определения и интерпретируется неоднозначно. Например, в «Словаре литературоведческих терминов» [Словарь литературоведческих терминов 2006: 27] корпус текстов военной прозы ограничивается тематическими рамками Второй мировой войны. В некоторых изданиях (например, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001] и авторитетных англоязычных (см. подробнее: [Klein 1985: 1–47; Why not War Writers? a Manifesto 1941: 236–239]) словарях под редакцией Р. Фаулера [The Routledge Dictionary of Literary Terms 2006] и М. Абрамса [A Glossary of Literary Terms 1999]) это определение вовсе отсутствует.

Наиболее широкую трактовку понятия предлагает немецкий словарь литературных терминов. Определение, которое в нем представлено, объединяет литературу Первой и Второй мировых войн: «Военная литература – это литературные произведения, война в которых является основным событием сюжета и темой» [Kriegsliteratur 1995: 153]. В словарной статье обозначены дифференциальные признаки военной прозы, которые объясняют включение нами того или иного романа «потерянного поколения» в проводимый анализ: в первую очередь, это наличие темы войны (описание воспоминаний о пере-

житых сражениях); далее – это западноевропейская и американская литература о Первой мировой войне, а в этом контексте и русская советская военная проза о Первой и Второй мировых войнах. Одна группа писателей воспроизводила в той или иной степени лишь боевые события: «Военные романы описывали ужасы войны (Л. Ренн, Э.М. Ремарк, Э. Кеппен) и давала развернутую картину эпохи (А. Цвейг). Другие сочинения оправдывали военный дух (Э. Юнгер, В. Боймельбург) или приписывали войне воспитывающую роль и направляющее (решающее) назначение (В. Флекс, Р.Г. Биндунг). <…> в Англии авторами были З. Сассун, В. Оуэн, Р. Брук». Третья группа создателей военной прозы ставила проблему личной травмы участника войны и ее последствий: «Обида и разочарование звучали в военных романах англичанина Р. Олдингтона и американцев Дж. Дос Пассоса, Э. Хемингуэя» [Kriegsliteratur 1995: 153]. В нашем исследовании под *литературой «потерянного поколения»* понимается прозаическое творчество писателей, в романах которых главной темой выступает осмысление фронтового опыта Первой мировой войны и невозможности приспособления к послевоенной мирной жизни[1].

Роман «потерянного поколения» о Первой мировой войне занимает в военной прозе особое место. В европейской историографии (в отличие от отечественной) за Первой мировой войной закрепилось название «Великая война». Подобная трактовка не случайна. Многие факторы сделали эту войну *Великой* для европейцев: количество стран-участниц, трагические сражения на разных участках фронта, пространственно-временные отрезки битв, новые виды вооружения (приведшие к увеличению количества убитых и раненых), а главное – вовлечение простого населения в боевые действия. В августе 1914 года Г. Дж. Уэллс записал в своем дневнике: «Это величайшая из всех войн, это не просто война – это последняя война» [Wells 1914: 2–3]. Англий-

[1] Следует отметить, что, несмотря на популярность понятия «потерянное поколение», единого, общепринятого литературоведческого определения до сих пор нет. См. подробнее: [Гиленсон 1968: 914–915; Aldridge 1951].

ские литературоведы (П. Фассел[1], например) считают ее Великой по причине влияния на разные слои населения (интеллигенты и гражданские, ставшие солдатами и офицерами), что в дальнейшем нашло отражение в массиве посвященной ей литературы. Травму войны переживали не только солдаты и офицеры: «Она имела глубокие последствия для тех, кто не был ее активным участником» [Johnstone 1968: 529].

К первым образцам литературы «потерянного поколения» можно отнести отклики и впечатления, которые появились синхронно – в то время, когда еще шли боевые действия. Как правило, это были жанры малой прозы и поэзия. Например, Ю. Баб писал короткие очерки о военной поэзии[2] для берлинского «Литературного эха» («Das literarische Echo»), которые в дальнейшем были изданы отдельной публикацией [Bab 1920]. Имели место и достаточно пространные работы, состоявшие преимущественно из путеводителей по военной лирике, коротких рассказов и писем с фронта (см., например: [Sturge 1914; Wittkopp 1928]).

Следует отметить, что публикационная активность «военных сочинений» в европейских странах была разной: в Британии вначале наблюдался спад, а во Франции и Германии – наоборот, подъем продаж (см., например: [Blunden 1935]). Ситуация кардинально изменилась с появлением в 1920–1930-е годы произведений, которые стали самыми читаемыми книгами о прошедшей войне: «Огонь» А. Барбюса, «Спор об унтере Грише» А. Цвейга, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, «Смерть героя» Р. Олдингтона и «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка. Это объясняется тем, что рассказанная в них правда о войне затрагивала проблему памяти и интерпретации нового опыта для нации[3]. П. Бувье, объясняя их популярность, отмечал, что

[1] П. Фассел является автором широко известной монографии об английской литературе о Первой мировой войне. См. подробнее: [Fussell 1975].

[2] Т. Андрюшкина, анализируя немецкую поэзию о Первой мировой войне, предлагает в качестве временных рамок два стихотворения: «Конец света» (1913) Я. фон Ходдиса и «Конец войны» (1920) Г. Штеера [Andrejuschkina 2015: 9].

[3] Профессор Х. Кляйн считает, что «сама война, в конце концов, разразилась из-за национальных чувств и интересов, которые были увековечены в дальнейшем в

«они (писатели. – *О.П.*) не хотели делать литературу из войны» [Bouvier 1930: 92]. Эти произведения рассматривались как романы «потерянного поколения» в своих странах и анализировались преимущественно в зарубежном [Aldridge 1959; Bergonzi 1964: 126–134; Bergonzi 1965; Hoffman 1962; Cooperman 1967], но не в отечественном литературоведении[1].

В 1930-е годы главной темой литературы «потерянного поколения»[2] становится возвращение солдата, прошедшего войну, к мирной жизни. Она получает особенно острое звучание у Р. Олдингтона в романе «Все люди – враги», а также в романах Э.М. Ремарка «Возвращение» и «Три товарища» и Э. Хемингуэя «Фиеста. И восходит солнце».

Несмотря на бытовавшее долгое время мнение о том, что Э.М. Ремарк, Р. Олдингтон и даже, с точки зрения некоторых исследователей, Э. Хемингуэй являются авторами «одного успешного романа», нельзя сводить прозу Э.М. Ремарка, например, только к роману «На Западном фронте без перемен», а Р. Олдингтона – к «Смерти героя». Изучение успеха первых произведений авторов может стать предметом скорее социологических исследований. Нас интересует проблема взаимосвязи дебютных произведений авторов и их последующих романов с точки зрения особенностей их поэтики, поскольку они стали откликами на так называемое «возвращение» солдат домой и привыкание к мирной жизни.

На тяжелый процесс адаптации к военным будням и послевоенной жизни разных героев писателей «потерянного поколения» указывали как за-

---

литературном наследии, которое, в свою очередь, рассматривается как национальное достояние» [The First world war in fiction 1976: 3].

[1] В русской советской критике много говорилось о «потерянном поколении» в 50–60-х годах; часто было можно слышать упреки в адрес «лейтенантской прозы» за «ремаркизм» или следование Хемингуэю. Критических работ в этот период издавалось много, и их перечислять нет необходимости. Что же касается исследований поэтики самих произведений Э.М. Ремарка, Э. Хемингуэя или Р. Олдингтона, то они немногочисленны и будут названы в соответствующих главах.

[2] По окончании Второй мировой войны некоторые темы литературы «потерянного поколения» нашли отклики в творчестве так называемого «разбитого поколения» (США), «рассерженных молодых людей» (Англия), «поколения вернувшихся» (ФРГ).

рубежные, так и отечественные исследователи[1]. Тем не менее, сравнительного поэтологического анализа мотивных комплексов и повествовательных стратегий в прозе представителей «потерянного поколения» не было проведено. Это определило *материал исследования.* В диссертационной работе для компаративистского анализа были выбраны следующие романы: «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» Э.М. Ремарка; «Смерть героя» и «Все люди – враги» Р. Олдингтона; «Прощай, оружие!» и «Фиеста. И восходит солнце» Э. Хемингуэя. Кроме того, для исследования взаимодействия традиции романов «потерянного поколения» с русской военной прозой выбраны два произведения отечественного автора В. Некрасова – «В окопах Сталинграда» и «В родном городе». Выбор для сравнительного анализа именно обозначенных текстов правомерен, поскольку В. Некрасов не раз говорил о следовании традициям писателей «потерянного поколения»[2].

В сравнительном литературоведении говорят о контактных связях в том случае, если они подтверждаются свидетельствами самого автора. Например, В. Некрасов сам признавал, что «слыхом не слыхал, что такое социалистический реализм, боготворил Хемингуэя и Ремарка, а не Фадеева с Островским» [Некрасов 1990]. Проблема разграничения генетических связей

[1] Из зарубежных исследований наиболее близка нам по методологии следующая работа: [Astrid 2003: 254–277]. Из российских см. подробнее: [Фадеева 2002; Раевская 2010; Головань 2003].

[2] Следует также оговорить использование термина «романы “потерянного поколения”» применительно к произведениям В. Некрасова, которые находятся в фокусе нашего исследования. Отбор произведений определялся в первую очередь наличием контактных связей, а главное – мотивных комплексов, структурирующих повествовательные стратегии военной прозы XX века в целом. Мы также считаем, что романы «потерянного поколения» могут типологически соотноситься с советской «окопной» послевоенной прозой (и военной прозой В. Некрасова в частности), так как в них рассматривается творчество писателей, в произведениях которых был по-новому осмыслен фронтовой, «окопный» опыт двух таких катастрофических событий XX века, как Первая и Вторая мировые войны. На возможности подобных типологических сравнений между литературой «потерянного поколения» и представителями советской «окопной» («лейтенантской») прозы указывали многие исследователи. Например, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, рассуждая о фронтовой лирической повести, отмечают: «Действительно, романы Ремарка, впервые изданные в СССР, в годы “оттепели”, пользовались большой популярностью, но фронтовая лирическая повесть связана с ними не столько генетически, столько типологически» [Лейдерман 2001: 113].

и типологических схождений, как отметил известный словацкий компаративист Д. Дюришин, «на практике вовсе не так проста, как может показаться на первый взгляд, потому что исследователь на каждом шагу сталкивается с их взаимоперекрещиванием и взаимосвязанностью» [Дюришин 1975: 190].

Произведения В. Некрасова – пример такого взаимоперекрещивания и взаимосвязанности. На наш взгляд, можно было бы говорить об определенной заданности, если бы речь шла только об одном произведении «В окопах Сталинграда», но сам автор не отрицал литературного «влияния» и на свой второй роман «В родном городе»[1]. Таким образом, сравнение классических произведений писателей «потерянного поколения» с прозой В. Некрасова о Второй мировой войне и о жизни после войны позволяет говорить об определенной повествовательной стратегии, так как в ее основе находятся одни и те же структурирующие тексты мотивные комплексы. Первичное обращение к мотивному комплексу вполне закономерно, так как он является постоянным элементом повествовательной структуры текста. Могут меняться названия произведений или имена героев, но мотивный комплекс, составляющий фабулу произведения, будет оставаться неизменным.

Одним из первых, кто применил на практике метод мотивного анализа прозаического произведения (романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») в русле семиотики, был Б.М. Гаспаров[2]. В дальнейшем ученый развивал свою

---

[1] Критик Л. Лазарев, близко знавший В. Некрасова, вспоминал: «Повесть “В родном городе” сильно долбали на конференции. Тогда на повести Некрасова опробовалась увесистая идеологическая дубина – “ремаркизм”, которая через пять лет будет лупить направо и налево талантливую молодую прозу. Некрасов, выступив на конференции, дал бой: “Упреки в ремаркизме я слышал давно, еще по поводу первой моей книги. Слышу я их и сейчас. Но есть ли какие-либо основания для проведения параллелей между ”Возвращением” Ремарка и моей книгой? Кое-какие, пожалуй, есть. И тут и там война, и тут и там возвращение. Но война – вещь сложная. <…> И хотя война 1914 года не похожа на нашу Отечественную, а герои Ремарка – на наших солдат, что-то общее между ними, между их переживаниями, безусловно, есть”» [Лазарев 2005: 25].

[2] В ходе работы ученый приходит к следующему выводу: «В нашем восприятии романа возникает некоторая центральная смысловая область и наряду с этим окружающие ее периферийные области. Последние заполняются открытым множеством все менее очевидных, все более проблематичных ассоциаций, связей, параллелей, уходящих в бесконечность. Но если каждая из этих периферийных ассоциаций в отдельности может быть поставлена под сомнение с точки зрения правомерности ее выведения из текста

теорию, рассматривая в качестве материала «Слово о полку Игореве». Автор пришел к понятию *мотивного комплекса* как единицы анализа. В этом случае в центре исследования оказывается поэтика художественного текста, обнаруживающая внутри текста мифологические корни мотивики в достаточно устойчивых формах. При подобном анализе не только учитываются мотивы, но и сам принцип мотивной организации становится источником художественной информации, что особенно важно в типологически ориентированных исследованиях при работе с разноязычными текстами и авторами, принадлежащими к разным культурам, так как актуализация какого-либо мотива или мотивного комплекса в сравнительном аспекте отсылает к текстам определенного образца[1].

Доминантой рассматриваемых в диссертации произведений является реализация мотивного комплекса «Инициация» (после него – «Социальная адаптация»). При этом «Инициация» и «Социальная адаптация» обусловливают романные повествовательные стратегии. Обращение к мотивному комплексу для определения повествовательной стратегии романа «потерянного поколения» в контексте современной военной прозы имеет ряд причин. В первую очередь это объясняется тем, что событие, реализующее мотив, является центральной категорией нарративной стратегии. Отметим, что, несмотря на то, что термин «повествовательная стратегия» широко распространен в современном литературоведении, единого подхода к его интерпретации до сих пор не выработано. В.И. Тюпа, например, рассматривает повествовательную стратегию в качестве центрального понятия «компаративной нарратологии» [Тюпа 2011: 9]. Принимая во внимание тот факт, что в нашей работе используется понятийный аппарат когнитивной лингвистики, и тот факт, что в

романа, то все они в совокупности образуют незамкнутое поле, придающее смыслу романа черты открытости и бесконечности, что составляет неотъемлемую особенность мифологической структуры» [Гаспаров 1988: 98–99].

[1] Несмотря на несомненный интерес со стороны исследователей, специальных работ, теоретически разрабатывающих и обобщающих проблемы эволюции принципов мотивной организации, нам не встречалось. Исключением является диссертационная работа О.Н. Русановой [Русанова 2006], которая выполнена на материале эпической драмы, а не прозы.

центре нашего исследования находится мотивный уровень текста, мы будем также опираться на определение К.А. Андреевой, которая подразумевает под стратегией «совокупность повествовательных процедур или средств, используемых для достижения ожидаемой цели при репрезентации нарратива» [Андреева 2005: 179–184].

Таким образом, в нашей работе мы будем концентрироваться не на анализе уже выделенных В.И. Тюпой сегментов и не на риторическом оформлении текста, а на мотивном уровне анализируемых текстов и понимать под *повествовательной стратегией* систему универсальных мотивных комплексов, структурирующих повествовательный уровень текста.

Для того чтобы показать типологические схождения текстов разных авторов и национальных литератур, мы обратились к *теории мотива*[1] *и полевой структуре*. На возможность включения в литературоведческий анализ элементов понятийного аппарата когнитивной лингвистики указывает сам процесс анализа, поскольку как в литературоведении, так и в лингвистике он предполагает исследование движения компонентов структуры от ядерной зоны к периферийной. Концептуальный анализ рассматривает различные способы представления информации в художественном произведении (через особенности композиции, сюжетостроения, группировку образов и др.). Один из способов исследования также предполагает анализ разных уровней текста (тематического, сюжетно-композиционного, мотивно-образного). Наложение полевой системы на мотивный уровень позволяет рассмотреть совокупность мотивов в целом, то есть в статике, и выяснить, каким образом у разных авторов, принадлежащих разным культурам и создающих произведения на разных языках, один и тот же набор фабульных мотивов трансформируется в сюжет, так как направление движения мотива из ядерной зоны на периферию показывает идейно-смысловой уровень текста и позволяет в полной мере использовать возможности концептного анализа для решения собственно литературоведческой задачи – интерпретации художественного тек-

[1] См. подробнее в Главе 1.

ста и выявления в ходе этого процесса неочевидных на первый взгляд смыслов.

Введение полевой структуры в мотивный анализ было предложено профессором Р. Петчем [Petsch 1940: 129–150]. Однако в отечественном литературоведении учеными Нижегородской школы уже давно обстоятельно исследуется художественный концепт и его полевая структура [Тарасова 2010: 742–745; Зусман 2001; Зусман 2003: 3–29; Васильева 2012: 51-54]. Опираясь на труды отечественных и зарубежных ученых о мотивистике[1] и включении полевой структуры в анализ мотивной структуры произведения, мы будем рассматривать *мотивный уровень* следующим образом. Ядро мотивной модели анализируемой нами военной прозы – это набор имманентных фабульных мотивов, которые уже определены самой теорией инициации (основные этапы: уход на войну, военные будни, возрождение в образе героя войны). Периферия – это другие мотивы, рассматриваемые в произведении типологически и образующие в совокупности с ядерными полевую структуру. О выдвижении периферического мотива в ядро можно судить на основе исследовательской оценки, базирующейся на рефлексии героя. Процесс закрепления в ядре дает периферийному мотиву статус сюжетообразующего. *Инвариантный мотив* – это вариант мотива в каждом произведении (у Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и др.). В литературе «потерянного поколения» он приобрел статус сюжетообразующего, так как благодаря его реализации создается сюжет целого ряда произведений.

В ходе анализа мотивных комплексов было обнаружено, что особенности реализации мотивного комплекса «Инициация» (в отличие от традиционной мифологической инициации) проявляются на третьей стадии – возрождения в образе героя войны. Именно здесь реализуется новая повествовательная стратегия, так как не происходит триумфального возвращения в родной город, привычного для эпических героев: Пауль Боймер умирает, не до-

[1] Подробный анализ стпени изученности проблемы в зарубежных и отечественных научных исследованиях представлен в параграфе 2 Главы 1.

жив совсем немного до объявления мира, Джордж Уинтерборн совершает самоубийство, судьба Фредерика Генри и инженера Керженцева неизвестна. Итогом инициации на образном уровне становится появление образа неизвестного солдата (вместо образа героя, увенчанного славой), что является результатом реализации мотивного комплекса. Таким образом, особенностью прозы о Первой мировой войне стало разрушение традиционного канона построения произведения о войне: вместо образа героя в текстах романов авторов «потерянного поколения» формируется образ неизвестного солдата[1], который «возвращается» домой и пытается «социально адаптироваться» (мотивный комплекс «Социальная адаптация»).

Актуальность исследования обусловлена изучением литературы «потерянного поколения» в сравнительном и типологическом аспектах, в частности исследованием мотивных комплексов и повествовательных стратегий, определяющих своеобразие поэтики этих произведений. Кроме того, сравнительное изучение трагического наследия прошлого века (военная и послевоенная проза «потерянного поколения») становится актуальным в связи с обострением европейских и общемировых национальных конфликтов, так как затрагивает вопросы интерпретации национальной памяти народов.

Цель исследования – выявить и обосновать особенности повествовательных стратегий европейских и американских романов «потерянного поколения», основанные на реконструкции мотивных комплексов, определить их своеобразие, а также проследить сформировавшиеся традиции романов «потерянного поколения» в современной зарубежной и отечественной военной прозе.

[1] На сходные темы и мотивы указывает, например, Л.Н. Будагова: «Представители разных национальных литератур дружно развивают сходные темы и мотивы, что подчеркивает сходство мировосприятия противоборствующих народов. Обращает, например, внимание обилие произведений о неизвестном солдате. О нем писали И. Ольбрахт (рассказ “Неизвестный солдат”, 1918), Б. Брехт (“Легенда о мертвом солдате”, 1918), А. Барбюс (рассказ “Могила неизвестного”, 1927), Ф. Галас (стихотворение “Неизвестный солдат”, 1927)» [Первая мировая война 2004: 14].

Основная **гипотеза**, подтвердившаяся в результате предпринятого исследования, состоит в том, что объединяющими структурообразующими элементами текстов романов «потерянного поколения» в национальных литературах являются мотивные комплексы, определяющие магистральные повествовательные стратегии романов «потерянного поколения» и позволяющие объединить военные романы о Первой и Второй мировой войнах в единую группу на тематическом, поэтологическом и нарратологическом уровнях текста.

Достижению поставленной цели и подтверждению выдвинутой гипотезы способствует решение следующих **задач:**

– использовать потенциал компаративистского изучения разных национальных литератур для выявления повествовательных стратегий в произведениях сходных тематических групп;

– опробовать возможность включения элементов художественного концепта (полевой структуры) в методику мотивного анализа;

– сформировать репрезентативный корпус романов «потерянного поколения» на разных языках и выявить их идейно-художественное своеобразие;

–историю возникновения и функционирования мотивного комплекса «Инициация» в ходе развития зарубежной военной прозы;

– показать способы функционирования мотивного комплекса «Инициация» в произведениях представителей литературы «потерянного поколения»;

– установить особенности функционирования мотивного комплекса «Социальная адаптация» в послевоенной прозе анализируемых писателей;

– проследить взаимодействие традиции романов «потерянного поколения» с русской военной прозой;

– выявить и охарактеризовать идейно-художественные различия между повествовательными стратегиями литературы «потерянного поколения» в современной зарубежной и русской литературе.

Объект исследования – поэтика романов «потерянного поколения», ее контактные связи и типологические схождения в текстах зарубежной и отечественной военной прозы.

В качестве **предмета исследования** выступает реализация мотивных комплексов «Инициация» и «Социальная адаптация», являющихся ключевыми для выявления повествовательных стратегий анализируемых произведений.

Отметим, что в работе не ставится задача провести детальный анализ всего корпуса романов «потерянного поколения» или отечественной военной прозы. Отбор текстов для анализа осуществлялся на основании наличия в них мотивных комплексов и повествовательных стратегий, выявляющих контактные связи и типологические схождения между национальными литературами.

Материалом исследования послужили романы «потерянного поколения» и военная проза европейских, американских и отечественных авторов: «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» Э.М. Ремарка; «Смерть героя» и «Все люди – враги» Р. Олдингтона; «Прощай, оружие!» и «Фиеста. И восходит солнце» Э. Хемингуэя; «Отечество без отцов» А. Зурмински; «Возрождение» П. Баркер; «Тяжелый дивизион» А. Лебеденко; «На империалистической войне» М. Горецкого; «В окопах Сталинграда» и «В родном городе» В. Некрасова; «Знак зверя» О. Ермакова[1].

Рассмотрение процесса инициации именно на материале военной прозы наиболее значительных авторов мировой литературы обусловлено тем, что полно и ярко повествовательные стратегии проявляются в произведениях больших творческих индивидуальностей. Как показывают примеры из истории мировой литературы, в большинстве своем авторы военной прозы, ско-

[1] Для анализа также привлекались произведения классиков зарубежной и отечественной литературы о войне, что позволило создать широкий контекст для реализации вышеназванных мотивных комплексов и повествовательных стратегий при анализе текстов как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте. Полный список см. в разделе Библиография.

рее, подсознательно, реализовывали комплекс мотивов «Инициация». Произведения Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и Э. Хемингуэя считаются лучшими примерами прозы о Первой мировой войне и ее последствиях, поэтому, на наш взгляд, они могут дать общую картину бытования литературы «потерянного поколения».

В представленной работе показана возможность компаративистского изучения указанных мотивных комплексов в ранее не анализировавшемся аспекте путем сравнения произведений представителей отечественной военной прозы о Первой мировой войне («Тяжелый дивизион» А. Лебеденко и «На империалистической войне» М. Горецкого), а также о современных войнах: Афганской войне в «Знаке зверя» О. Ермакова, Чеченской войне в «На Южном фронте без перемен» П. Яковенко; Первой и Второй мировых войнах глазами современных европейских авторов – «Отечество без отцов» А. Зурмински и «Возрождение» П. Баркер. Подобный ретроспективный (М. Горецкий и А. Лебеденко) и проспективный (А. Зурмински, П. Баркер, О. Ермаков, П. Яковенко) взгляд, безусловно, позволяет подтвердить не только повторяемость мотивных комплексов и повествовательных стратегий в литературе о прошедших войнах, но и их устойчивость в современных произведениях о войне (независимо от изображаемого исторического первоисточника и времени написания). Таким образом, весь исследованный нами корпус романов «потерянного поколения» дает возможность не только рассмотреть реализацию мотивных комплексов с учетом ее вариативност в разных литературах, но и выделить, а главное – выстроить типологически сходную систему повествовательных стратегий вне зависимости от национальной и языковой принадлежности автора[1].

[1] Произведения на иностранных языках анализируются в первоисточниках, но со ссылками на русский перевод для адекватного понимания. Цитаты из работ критиков и литературоведов, а также статьи из словарей и энциклопедий даются в нашем переводе на русский язык.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

1) впервые рассмотрена проблема комплексного сравнительного изучения разноязычных романов «потерянного поколения» в контексте их исторического развития с помощью выделения повествовательных стратегий на основе разработанного метода изучения мотивных комплексов, сочетающего приемы сравнительного литературоведения и когнитивной лингвистики[1];

2) выявлены общие черты в романах «потерянного поколения» о войне авторов разных стран на уровне повествовательных стратегий – выявлен универсальный для всех текстов инвариантный мотивный комплекс «Инициация»;

3) в повествовательных стратегиях романов не только о Первой, но и о Второй мировой войне впервые выделены смысло- и сюжетообразующие мотивные комплексы «Инициация» и «Социальная адаптация», которые объясняют возникновение такого явления в литературе XX века, как «потерянное поколение»;

4) в научный оборот введен ряд новых фактов, материалов, касающихся творчества авторов «потерянного поколения» и их текстов, а также включены произведения, которые ранее не становились объектом исследования в компаративистском аспекте.

Метод исследования. Широкий спектр привлекаемого многоязычного материала из истории и культурологии потребовал применения историко-культурного и биографического методов. Кроме того, цель исследования определила использование сравнительно-типологического метода (применительно к поэтике текста), а обращение к полевой структуре – принципов ис-

[1] Так как представленное исследование носит междисциплинарный характер и находится на границе двух наук – литературоведения и когнитивной лингвистики, мы посчитали необходимым использование некоторых терминов когнитивной лингвистики. При анализе полевой структуры использовался термин *сценарий (фрейм-сценарий)*, так как в художественном произведении фреймы-сценарии представляют собой комплекс повествовательных мотивов. Для анализа же повествовательной стратегии произведения использовался термин *мотив*. Таким образом, традиционные термины нарратологии (фабула, сюжет, мотив и др.) рассматриваются в синтагматике, а сценарий, полевая структура – в парадигматике.

следования (сочетание лингвистики и литературоведения). Подобный подход, на наш взгляд, соответствует современной тенденции сравнительного литературоведения – стремлению к междисциплинарности, но в то же время предостерегает от распространенной ошибки, когда поэтика текста уступает место социологическому, психологическому и другим видам гуманитарного анализа.

Теоретико-методологической основой послужили исследования отечественных и зарубежных литературоведов, посвященные теоретико-методологическим вопросам диссертации:

по теории сравнительного литературоведения работы М.П. Алексеева, А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, И.Г. Неупокоевой, Н.В. Пахсарьян, Ю.Н. Тынянова, И.О. Шайтанова; Б. Бергонци (B. Bergonzi), Р. Барта (R. Barthes), Д. Дюришина (D. Durishin), А. Димы (A. Dima), У. Бройча (U. Broich), Х. Кляйна (H. Klein), Дж. Книбба (J. Knibb), Б. Мёрдока (B. Murdoch), А. Разерфорда (A. Rutherford), Ф. Штанцеля (F. Stanzel), П. Фассела (P. Fussell), Т.Ф. Шнайдера (T.F. Schneider), М.Г. Варда (Mark G.Ward);

по теории литературы и культуры работы К.А. Андреевой, М.М. Бахтина, В.Г. Зусмана, Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачева, Е.М. Мелетинского, В.Я. Проппа, И.В. Силантьева, Н.Д. Тамарченко, Б.В. Томашевского, В.И. Тюпы, О.М. Фрейденберг, В.Б. Шкловского, В.Е. Хализева, М. Элиаде; А. ван Геннепа (A. van Gennep), Р. Петча (R. Petsch), Э. Френцель (E. Frenzel), Г. Шпербера (H. Sperber). В. Шмида (W. Schmid).

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что в нем разработан новый подход к анализу разноязычных прозаических текстов, сочетающий приемы сравнительного литературоведения и когнитивной лингвистики (полевая структура). Указанный подход позволил выявить доминантные мотивные комплексы, типологические схождения на мотивном уровне, а также проследить их взаимосвязь в синхронии и диахро-

нии, выстроить инвариантные мотивные комплексы повествовательных стратегий для корпуса рассматриваемых произведений, что дало возможность по-новому рассмотреть проблему взаимодействия национальных литератур на разных уровнях текста.

Предложенные в работе теоретические решения и полученные выводы вносят вклад в развитие истории зарубежной и русской литературы, сравнительного литературоведения, теории литературы и культурологии.

Практическая значимость. Представленные в работе выводы и обобщения могут использоваться в курсах «История зарубежной литературы», «История русской литературы», «Теория литературы», а также при проведении семинаров и спецкурсов в рамках изучения зарубежной литературы: «Первая мировая война в литературе зарубежных стран», «Традиции романа “потерянного поколения” и современная военная проза», «Взаимодействия и взаимосвязи национальных литератур (на примере военной прозы)». Результаты исследования также могут быть востребованы при разработке учебных пособий, в комментариях к рассматриваемым текстам и творчеству отдельных авторов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Разработанный подход к анализу разноязычных прозаических текстов, сочетающий приемы сравнительного литературоведения и когнитивной лингвистики, выявил особую форму повествовательной стратегии романов «потерянного поколения». Она представляет собой систему универсальных мотивных комплексов «Инициация» и «Социальная адаптация», структурирующих повествовательный уровень текста.

2. Структура мотивного уровня романов «потерянного поколения» во многом определяется мотивным комплексом «Инициация». Мотивы, связанные с инициацией, имеют моделирующий потенциал, так как взаимодействуют с элементами содержания художественного произведения (темой, проблемой, идеей и т. д.) и со структурными элементами его формы (сюжетом, композицией и т. д.).

3. Типологические схождения, обнаруживающиеся в результате рассмотрения корпуса романов «потерянного поколения», структурируются посредством выявления мотивных комплексов «Инициация» и «Социальная адаптация». В романах делается акцент на переломных моментах в судьбе героя: прохождении этапов инициации (уход на войну, военные будни, возрождение в образе героя войны) и невозможности социально адаптироваться к послевоенной жизни.

4. Структура мотивного комплекса «Инициация» раскрывается в диалоге текстов, принадлежащих разноязычным представителям литературы «потерянного поколения». Актуализация содержания этого мотивного комплекса обусловлена реализацией мотива отказа от героического подвига, который стал сюжетообразующим во всех рассмотренных произведениях и обусловил превращение образа простого солдата в образ одного из неизвестных солдат войны XX века.

5. Специфика послевоенного времени определила самый значимый мотивный комплекс «вторых» произведений писателей «потерянного поколения» – «Социальная адаптация». Типологические схождения обнаруживаются в текстах всех рассматриваемых авторов при реализации ядерно-периферийной модели мотивного комплекса; различия в реализации мотивного комплекса продиктованы биографией писателей и историко-литературным контекстом эпохи создания произведений.

6. Типологические схождения рассмотренного корпуса текстов, способствующие более четкому определению формы повествовательной стратегии романа «потерянного поколения», обнаруживаются и на пространственно-временном уровне. Смысловым ядром романов «потерянного поколения» становится момент отказа героя от героического подвига, который характеризуется обязательным пересечением границ: герой возвращается домой, и это возвращение характеризуется его внутренними изменениями, которые проявляются в том числе на пространственно-временном уровне – в отрица-

нии героем «своего» пространства (дома, родного города) и причислении себя к «чужому» пространству (фронт).

7. Повествовательная стратегия литературы «потерянного поколения» нашла отражение в произведениях современных отечественных и зарубежных военных прозаиков. Типологические схождения обнаруживаются в наличии мотивного комплекса «Инициация», его актуализации посредством прохождения героями этапов инициации и реализации отдельных мотивов комплекса «Инициация». Определенные отличия от предыдущей традиции присутствуют в современной немецкой, англоязычной и отечественной военной прозе, что продиктовано как спецификой изображаемой войны, так и национальной литературной традицией.

Объективность и достоверность основных положений, результатов и выводов исследования основывается на разработанном в качестве основополагающего подходе к анализу разноязычных прозаических текстов, сочетающем приемы сравнительного литературоведения и когнитивной лингвистики (полевая структура). Его применение выявило особую форму повествовательной стратегии романов «потерянного поколения». Обнаруженная форма представляет собой систему универсальных мотивных комплексов «Инициация» и «Социальная адаптация», структурирующих повествовательный уровень текста. Мотивы, связанные с инициацией и социальной адаптацией, имеют моделирующий потенциал, так как взаимодействуют с элементами содержания художественного произведения (темой, проблемой, идеей и т. д.) и со структурными элементами его формы (сюжетом, композицией и т. д.).

Об адекватности и достоверности полученных результатов свидетельствует опора на категориальный аппарат современного литературоведения, лингвистики и культурологии, а также обращение к анализу центральных романов «потерянного поколения» Германии, Великобритании, США и отечественной прозы, направленное на выявление их культурно-исторической обусловленности и художественного своеобразия.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования. Основные положения и научные результаты исследования прошли апробацию на следующих научных конференциях и мероприятиях, состоявшихся в России и за рубежом: международных научных конференциях «Современные пути изучения литературы» в Смоленском государственном университете (Смоленск, 2013–2018); международной научной конференции «Интермедиальность» в Ивановском государственном университете (Иваново, 2016); научно-практической конференции с международным участием «“Горячий снег” фронтовых дорог: вторая мировая война в литературе и искусстве» в Калужском государственном университете (Калуга, 2016); научно-практической конференции с международным участием «Художественное слово в пространстве культуры: зарубежная литература: взгляд из XXI века» в Ивановском государственном университете (Иваново, 2016); международной научно-практической конференции «Вопросы современной филологии и проблемы методики обучения языкам» в Брянском государственном инженерно-технологическом университете (Брянск, 2016); всероссийской научной конференции «Сюжетология / сюжетография» в Институте филологии (сектор литературоведения) Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, 2017); всероссийской научной конференции «Зарубежная филология: истоки, развитие, перспективы» в Ивановском государственном университете (Иваново, 2018); международной научной конференции «Грехнёвские чтения» в Нижегородском государственном университете имени Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, 2018); международной научной конференции «Сравнительные исследования языка и культуры: традиция и инновация» в Университете имени Адама Мицкевича (Польша, 2015); международной научно-практической конференции «Русистика в современном мире» в Великотырновском университете Святых Кирилла и Мефодия (Болгария, 2018); международных научных чтениях «Миф и мистификация» в Калужском государственном университете (Калуга, 2018); научно-исследовательском семинаре «Филологический семинар» при кафедре лите-

ратуры и журналистики в Смоленском государственном университете (Смоленск, 2014); научных чтениях «Юбилейное заседание кафедры зарубежной литературы, посвященное ее сорокалетию» (Иваново, 2016).

Материалы диссертационного исследования включены в программу курса «Зарубежная литература (Литература Англии и Америки)», который преподается студентам филологического факультета Смоленского государственного университета. Кроме того, выработанный алгоритм синхронного и диахронного анализа и полученные результаты могут быть использованы при дальнейшем исследовании взаимосвязей и взаимовлияний военной прозы в других национальных литературах.

Основные положения диссертации отражены в 29 статьях, 18 из которых опубликованы в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК РФ, и монографии «Мотивные комплексы и повествовательные стратегии романов «потерянного поколения» автора общим объемом 23,8 п.л.

Диссертационное исследование было поддержано грантами:

– ДААД (Германия) и Министерства образования и науки РФ (2014 г.) «Сравнительно-типологический анализ образа героя в творчестве Эриха Марии Ремарка и Виктора Некрасова» в Центре изучения творчества Эриха Марии Ремарка при Оснабрюкском университете (Германия);

– ДААД (Германия) и Министерства образования и науки РФ (2017 г.) «Эрих Мария Ремарк и современная русская и немецкая проза о войне (проблема контактных связей и типологических схождений)» в Центре изучения творчества Эриха Марии Ремарка при Оснабрюкском университете (Германия).

Поставленные цели и задачи определили структуру и объем диссертации, состоящей из введения, шести глав, заключения.

ГЛАВА 1
МОТИВНЫЕ КОМПЛЕКСЫ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В КОМПАРАТИВИСТИКЕ

Несмотря на то, что в целом наша работа выполнена в рамках сравнительного литературоведения, одной из особенностей применяемой в ней методики является включение в анализ элементов когнитивной методики (прежде всего понятия ядерно-периферийной модели мотивного комплекса) при рассмотрении мотивного уровня романа «потерянного поколения». Данная глава посвящена обоснованию применения выбранной нами методики для осуществления поставленных в работе задач.

Сочетание компаративистского и когнитивного анализа соответствует современной тенденции в сравнительном литературоведении – стремлению к междисциплинарности. С другой стороны, оно предостерегает от распространенной ошибки, когда поэтика и эстетика текста уступают место другим видам гуманитарного анализа.

Уточним теоретические концепции, связанные с ключевыми категориями исследования – «компаративистский» анализ, «мотив», «мотивный комплекс» и «повествовательная стратегия».

1.1. История развития сравнительного литературцроведения в теоретическом аспекте

Для компаративных исследований важно найти значимую категорию, которая могла бы быть представлена в романах писателей разного исторического и культурного контекста: от «потерянного поколения» Первой мировой войны до литературы о Второй мировой войне, литературы об Афганской войне и современной военной прозы. Такой категорией представляется *мотив инициации*, который ранее не исследовался в контексте сравнительного литературоведения.

На первоначальных этапах становления сравнительного литературоведения мотив не выделялся в отдельную категорию. Интерес к античности, свойственный эпохе Возрождения, оказался благоприятным условием для возникновения сравнительных исследований. Стали появляться работы, посвященные сопоставлению творчества греческих и латинских художественных текстов. Несмотря на то, что в таких трудах подчеркивалось превосходство греческих авторов, ставших образцами для латинских, оригинальность произведений последних не отрицалась (предметом изучения было, например, отношение Вергилия к эстетическому наследию Гомера, связь Петрарки и Данте).

Несмотря на тяготение к античной культуре, в национальных литературах в этот период все больше внимания стало уделяться оригинальности создаваемых текстов в сравнении с различными литературными образцами, многие из которых ориентировались на Средневековье или непосредственно предшествовавший ему период (например, «Сид» П. Корнеля, 1636). XVIII век способствовал усилению интереса к инонациональным литературам: разрабатывались обобщающие труды по истории европейской литературы (Вольтер и его «Философские письма», 1733). Эпоха Просвещения с ее духом рационализма не благоприятствовала созданию компаративистских трудов. Лишь к концу XVIII века появились исследования Гердера, внесшего значительный вклад в обоснование исторической концепции культуры и, следовательно, немало сделавшего для расширения перспектив сравнительных исследований на основе мотивики.

Интерес к зарубежным литературам все возрастал. Обозначились две разнонаправленные линии поиска:

1) в духе просветительских концепций XVIII века подчеркивалась общность национальных литератур и сходных фольклорных мотивов;

2) уделялось внимание различиям между национальными литературами (этому способствовал романтизм как литературное направление с его ориентацией на национальный фольклор).

Следуя первому направлению, братья Шлегели выступили за создание истории всемирной литературы, составляющими которой должны были стать античные и современные произведения. Широкую панораму всемирной литературы одини из братьев, Фридрих, изобразил в своих лекциях, прочитанных в Венском университете. Август Вильгельм Шлегель анализировал испанскую и итальянскую поэзию и творчество Шекспира (таким образом он закладывал теоретические основы немецкой школы компаративистики).

С другой стороны, в этот же период Ж. де Сталь пыталась выявить специфические мотивы немецкой литературы: индивидуализм, дух самостоятельности и метафизичность. Писательница познакомила французскую общественность с ранее почти неизвестной ей культурой Германии эпохи «бури и натиска», классицизма и романтизма. Франции были представлены видные деятели немецкой словесности: Г.Э. Лессинг, И.В. Гете и Ф. Шиллер.

Тогда же возникли и благоприятные условия для становления *компаративистики* как науки. Публиковались исторические труды Ф. Гизо («Жизнь Шекспира», 1821–1822) и О. Тьерри («История завоевания Англии норманнами», 1868). А.Ф. Вильмен, знаменитый историк Сорбонны, выступил с посвященными истории античной и зарубежной литературы лекциями. В них не только расширялись пределы знаний о французской литературе, но и, главное, все активнее применялся мотивный метод сопоставления. Позднее Ж.-Ж. Ампер, Э. Кине также провели исследования сравнительного характера. Именно в их работах впервые прозвучал сам термин «сравнительное литературоведение». Например, Ф. Шаль опубликовал свои труды в двадцати томах, объединенных общим заглавием «Исследования по сравнительному литературоведению».

Развитие сравнительного литературоведения стало особенно интенсивным во второй половине XIX века. Появилось разнообразие направлений сравнительных исследований и возник вопрос становления сравнительного литературоведения как самостоятельной науки. Значительное число работ было создано фразцузскими учеными, поскольку они могли опираться на

традицию, существовавшую в стране с конца XVIII века. Изучались прежде всего романо-германские литературные связи: литературные взаимоотношения между Англией, Германией, Италией и Францией; распространение творений Данте и У. Шекспира в Германии. Некоторые изыскания были посвящены также проблемам *преемственности*, особенно в связи с творчеством И.В. Гете, Дж. Г. Байрона, А. Мицкевича. Этот факт указывает уже на более глубокое проникновение исследователей в область мотивики. Опубликовано и первое обобщающее исследование – «Главные течения в европейской литературе XIX века» Г. Брандоса, одного из видных предшественников сравнительного литературоведения. Работа интересна тем, что в ней описаны основные европейские течения и создана картина специфических мотивов скандинавской и датской культур.

Приблизительно в это же время дисциплина начала осмысливать саму себя – появились первые литературоведческие статьи с элементами теоретического обобщения. А официальное признание в качестве самостоятельной науки сравнительное литературоведение стало обретать после 1885 года. В 1886 году вышла базирующаяся на изучении мировой литературы книга Х. Познетта «Сравнительное литературоведение». Исследователь установил аналогии литературных явлений, стремился понять, какими законами объясняется возникновение литературных жанров и мотивов в сходных социальных условиях.

В Женеве в этот же период читались первые курсы лекций по сравнительной истории литературы. В 1886 году в Германии М. Кохом начал издаваться выходивший впоследствии до 1910 года «Журнал сравнительной истории литературы». Это первое в своем роде периодическое издание, которое вскоре превратилось в координирующий центр компаративистских исследований мотивики, что свидетельствует о его несомненном веладе вклад в научное становление дисциплины.

Среди значимых теоретиков сравнительного литературоведения следует упомянуть Ф. Брюнетьера, который известен лекциями в Высшей педаго-

гической школе, в которых обосновывал необходимость широкого охвата исследователми явлений мировой литературы. Брюнетьер был уверен, что эволюцию европейских литератур можно определить только так, не ограничиваясь национальными рамками.

Идеи Ф. Брюнетьера развивали его ученики, особенно Ж. Текст, автор первого в истории сравнительного литературоведения крупного теоретического исследования «Ж.-Ж. Руссо и истоки литературного космополитизма» (1895). Кроме того, Ж. Текст был первым штатным профессором кафедры сравнительного литературоведения во Франции (г. Лион). Определенный вклад в научную разработку дисциплины внес и Л.П. Бец – составитель методической библиографии дисциплины. Его работу продолжил Ф. Бальдансперже – автор исследования «Гете во Франции» (1904). В вышеупомянутых работах были заложены основы новой дисциплины.

Дальнейшее развитие сравнительного литературоведения шло во многом благодаря обновлению методов историко-литературных исследований и трудам видного французского ученого Г. Лансона. В его работах было по-новому осмыслено наследие и Ш. Сент-Бева и И. Тэна, и, с другой стороны, Ф. Брюнетьера. Кроме того, Лансон впервые в истории европейских литератур применил важные методологические принципы и подходы, среди которых рассмотрение произведений на историко-культурном фоне эпохи; тесное увязывание текстов с социальной жизнью; отбор материала и информации, ее основательность и разнообразие; сущностный анализ, основанный на учете всех известных документов и убедительности системы мотивов.

Известным пропагандистом идей европейского сравнительного литературоведения стал Ф. Бальдансперже. Он является автором теоретических (например, «Сравнительное литературоведение: название и предмет», 1921) и практических (например, «Исследование по истории литератур», 1907–1939) работ. Кроме того, в 1921 году совместно с П. Азаром он начал издавать «Revue de littérature comparée» – журнал, который выходит до сих пор. Сам

П. Азар также известен своими работами по компаративистике («Французское влияние в Италии в XVIII веке»).

В пределах этой же школы следует назвать П. ван Тигема – видного профессора Сорбонны. В сфере деятельности П. ван Тигема были как теоретические, так и практические проблемы сравнительного литературоведения. Среди его работе следует отметить «Синтез в истории сравнительного литературоведения» (1906), «Сравнительное литературоведение и всеобщая литература» (1920), «История литературы Европы и Америки от эпохи Возрождения до наших дней» (1940). Последнее из перечисленных исследований занимает особое место, так как в нем даются срезы великих течений, прослеживается одновременное развитие сходных мотивов в нескольких европейских странах.

При всех несомненных заслугах французской школы перед сравнительным литературоведением нельзя не сказать об основных проблемах, с которыми она сталкивалась и над решением которых работает в настоящее время. Так, долгое время представителей этой школы обвиняли в отсутствии четкой методологии. Именно П. ван Тигем стал проводить различие между так называемыми «general literature» (это исследования, в которых проводится поиск общих закономерностей, таких как типологические схождения, жанровые признаки, сходные мотивы) и «comparative literature» (изучение двух источников: двух писателей, двух литератур и др.).

Кроме того, во французской школе до сих пор ведется дискуссия о природе таких явлений, как «borrowings» (заимствование), «imitation» (имитация) и «reception» (рецепция). Как сам П. ван Тигем, так и другие французские компаративисты сходятся во мнении, что изучение *«влияния»* автора на инонациональную литературу нельзя рассматривать в отрыве – *«рецепции»* произведений писателя за пределами ареала его происхождения. Поэтому, совершенно справедливо утверждение о невозможности в некоторых случаях разграничить эти понятия. Дж.М. Карре также настаивает на том, что понятие «влияние» подразумевает анализ рецепции творчества иностранного ав-

тора в «национальной» стране [Enani 2005: 210]. Хенс, например, вообще предлагает в таких случаях употреблять термины «рецепция» и «влияние» как синонимические [Ibid.]. Вопрос о разграничении «рецепции» и «заимствования» / «влияния» остается для представителей этой школы открытым. Указанные понятия, конечно, взаимосвязаны, так как никакое влияние иностранного автора не может осуществляться без внеположенной рецепции его произведений за границей.

Один из основоположников либреттологии, известный компаративист У. Вайсштайн считает, что, хотя понятия «влияние», «заимствование» и «имитация» взаимосвязаны, необходимо их четко различать. «Влияние» выходит за рамки процесса «рецепции» некоторых аспектов произведения иностранного автора и может проявиться в «имитации» писателем этого произведения таким образом, что оно в конечном итоге будет соответствовать вкусу его соотечественников и доказывать его собственные творческие способности. В этом случае, как считает У. Вайсштайн, «не стоит говорить о “заимствовании” или перестройке конкретных форм или тем – это уже создание новых концепций и содержания, имеющее зарубежное происхождение» [Weisstein 1973: 26].

Процесс же заимствования, в том числе и мотивов, во французской школе понимается иначе. Ее представители считают, что «заимствование» является следствием «подражания» в широком смысле этого слова. Оно может варьироваться от «переделки» лучших частей иностранного произведения таким образом, чтобы оно соответствовало национальной литературе, на которую происходит ориентация.

Тем не менее французские компаративисты не ограничили область исследования исключительно проблемой разграничения «заимствований», «рецепций» и «имитаций». Для них первостепенное значение имел анализ «происхождения» популярности писателя (или группы писателей) и его последующего влияния на зарубежных авторов. П. ван Тигем называл это «дексологией» (от греческого «слава») (см. подробнее: [Van Tieghem 1951; Fambrough

1973]). Многочисленные исследования были посвящены вкладу французских авторов (Ф. Рабле, П. Ронсара, М. Монтеня, Ж.Б. Мольера, Н. Буало, Г. Флобера, Ш. Бодлера, Г. де Мопассана, Э. Золя и др.) в развитие европейских литератур. Кроме того, поднимался вопрос и об обратном влиянии (например, С. Ричардсона, Дж. Г. Байрона, И.В. Гете, Ф. Шиллера, Данте, Т. Тассо, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др.).

В Германии благодаря усилиям братьев Шлегелей, М. Коха и других исследователей интерес к компаративистике не угасал. Среди послевоенных работ особенно выделяются исследование Е.Р. Курциуса о европейской литературе и латинском Средневековье (1948) и «Мимесис» Э. Ауэрбаха (1946). Заслугой Е.Р. Курциуса можно считать анализ французской культуры и литературы от Античности до Средних веков. В исследовании Э. Ауэрбаха привлекает внимание детальный стилистический анализ развития западноевропейской литературы от Средневековья до середины XX века. Автор выделяет две области – идеи и чувства и, соответственно, два стиля, которые их выражали, – высокий и тривиальный.

Значительную роль в развитии немецкого сравнительного литературоведения сыграл профессор Тюбингенского университета К. Вайс. В своих исследованиях он неоднократно обращался к сравнительному анализу западноевропейской эпики и «Песни о Нибелунгах».

Развитие сравнительного литературоведения в США берет свое начало с лекций профессора Колумбийского и Гарвардского университетов И. Бэббита. Заметное влияние на становление дисциплины оказала французская школа: в период между двумя войнами Ф. Бальденсперже читал лекции вместе с В.П. Фридрихом. Кроме Гарвардского университета следует упомянуть и Йельский, где в то время преподавал Р. Уэллек. Изначально в поле зрения американских компаративистов попадало творчество американских писателей, однако с приездом в Америку Р. Якобсона, Л. Шпицера и др. укрепилась теоретическая база литературоведения и изменилась направленность исследований. Стоит отметить, что в знаменитой «Теории литературы»

(1949) Р. Уэллека и О. Уоррена целая глава посвящена сравнительному литературоведению.

Отец-основатель американской школы компаративистики Г. Ремарк (автор знаменитого эссе «Сравнительное литературоведение: его определение и функция» [Remark 1961: 3–16]) считал, что «сравнительное литературоведение следует рассматривать не как самостоятельную дисциплину, а как связующее звено между предметами и “предметными областями”. Таким образом, сравнение может производиться между двумя и более литературами и между литературой и другими областями познания (музыка, живопись, скульптура, архитектура, философия, социология, психология, религия, химия, математика, физика и т.д.)» [Ibid.].

Как видно из определения, главное отличие американской школы от французской – ее «деполитизация». Возможно, это объясняется тем, что американцы в силу национальных особенностей изначально считают, что, несмотря на различия в языке и культуре, все народы имеют общие черты. Поэтому, как резюмирует С. Басснет, «американская точка зрения на сравнительное литературоведение с самого начала базировалась на идеях междисциплинарности и универсализма» [Bassnett 1993/1995: 33]. Х. Поснетт связал предмет сравнительного литературоведения с «социальной эволюцией, индивидуальной эволюцией и влиянием окружающей среды на социальную и индивидуальную жизнь человека» [Posnett 1901: 885–872]. Таким образом, взаимовлияние национальных литератур отходит на второй план, а особое внимание уделяется *междисциплинарным связям*. Это мнение противоречит идеям французской школы, которая настаивала на изучении именно литературы (не выходя за рамки одной дисциплины).

Основными вопросами американской школы являются «параллелизм» и «интертекстуальность». Остановимся на них подробнее. Теория «параллельного» развития литератур была поддержана многими известными амери-

канскими компаративистами[1]. Она происходит от идеи сходства в социально-исторической эволюции человечества, что, в свою очередь, указывает на *«параллельный» процесс развития*. Любое исследование параллелизма свидетельствует, что существует близость между литературами разных народов, социальная эволюция которых схожа, независимо от того, есть ли между ними какое-либо взаимное влияние или контактная связь.

Следует отметить, что американская школа компаративистики имеет много последователей [2]. Однако, на наш взгляд, остается до сих пор не решенным вопрос о границах собственно сравнительного литературоведения и других дисциплин, так как междисциплинарные исследования имеют слишком объемный предмет изучения. Кроме того, не избежала эта школа и определенной склонности к чувству собственного превосходства, основанного в первую очередь на успехах американского сравнительного литературоведения [3].

Русская компаративистика имеет свою школу, теоретические основы которой восходят в первую очередь к трудам А.Н. Веселовского. Обращение к сравнительному изучению литератур не было для А.Н. Веселовского случайностью. По окончании Московского государственного университета он был оставлен для подготовки к получению звания профессора.

---

[1] Следует отметить, что она нашла поддержку и в Восточной Европе.

[2] В этом контексте нельзя не упомянуть развитие сравнительного литературоведения в Англии. В то время как определенный вес все больше приобретала французская школа компаративистики, англичане приняли американский подход. Однако нельзя сказать, что в своих исследованиях они полностью ему следуют. Зигберт Проер определил данный метод как «side by side». См. подробнее: [Prawer 1973: 102].

[3] Б.П. Маслов считает, что расцвет американской дисциплины «Comparative Literature» обусловлен в первую очередь тем, что ей случилось стать центром ассимиляции западноевропейских – прежде всего французских – структуралистских и постструктуралистских веяний. Он полагает, что на кафедрах философии США традиционно доминирует аналитическая традиция, антагонистическая по отношению к «континентальной философии». Таким образом, центрами чтения и почитания таких фигур, как Деррида, Делез и Фуко, стали именно кафедры сравнительного литературоведения, на которых наибольший вес имеют специалисты по французской и немецкой литературам. Возникла американская дисциплина «Comparative Literature» в послевоенные годы; основателем первой кафедры, в Университете штата Индиана, был Хорст Френц, немецкий эмигрант, защищавшийся в Геттингене. См.: [Маслов 2012: 71–94].

А.Н. Веселовский всегда хотел специализироваться в области изучения западноевропейских литератур. Возможность расширить собственный кругозор и увидеть мир представилась ученому при поступлении гувернером к детям князя Голицына. Позднее А.Н. Веселовский, получив государственную стипендию, слушал лекции в Берлине, жил в Италии. В дальнейшем основы сравнительно-исторического метода были изложены им в лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870) при вступлении в должность профессора Петербургского университета.

Особое значение для А.Н. Веселовского об обусловленности литературных явлений, которая в дальнейшем реализовалась в теории о «встречных течениях», отражающей его мнение об одной из центральных проблем компаративистики – проблеме «всеобщей литературы».

Впоследствии А.Н. Веселовский отмечал, что культурно-историческая школа не учитывает повторяемость явлений, тем самым исключая рассмотрение дальнейших рядов культуры. «Если рассматривать только ближайшие ряды культуры, то повторение может быть вариативным, содержать сдвиг, различие смежных членов. Более явственным может быть сходство “на более отдаленных степенях рядов”» [Веселовский 1989: 37]. Придавая повторяемости признак закономерности, А.Н. Веселовский тем самым ставит под сомнение «европоцентричное» понимание культуры. По его мнению, каждая культурная область имеет свою специфику развития и, соответственно, нельзя говорить об «отставании» или «застойности» литератур неевропейских народов. Именно в этом взгляде состоит преимущество «всемирно-исторической школы» А.Н. Веселовского перед культурно-исторической [Гумилев 1997: 188]. А.Н. Веселовский на широком литературном материале сопоставлял «параллельные ряды сходных фактов» и таким образом находил типологические соответствия в культурах разных «рас» и эпох.

Постепенно в работах А.Н. Веселовского начинают оформляться тема и проблема исторической поэтики («Из истории романа и повести», 1886; «Эпические повторения как хронологический момент», 1897; «Психологиче-

ский параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля», 1899). В исследованиях ученого прослеживается поиск определенных закономерностей. Уже на материале греческой античности А.Н. Веселовский приходит к выводу, что «при всей исторической последовательности развития литературы сходство мифических, эпических, наконец, сказочных схем не указывает необходимо на генетическую связь» [Веселовский 1939: 5].

Одной из задач, которые ставил в своей научной деятельности А.Н. Веселовский, была разработка классификации *сюжетов мировой литературы.* Однако с течением времени ученый приходит к выводу, что сопоставление произведений невозможно только при обнаружении родственных сюжетов, поскольку даже в сюжетах, которые очень похожи, есть свои ходы, обусловленные национальной и исторической спецификой текстов. Именно в это время у А.Н. Веселовского рождается мысль о том, что «*мотив* – это “неделимая единица сюжета”, ибо сходство объясняется не генезисом одного мотива из другого, а предположением общих мотивов, столь же обязательных для человеческого творчества, как схемы языка для выражения мысли» [Веселовский 1989: 506].

Тезис о «встречных течениях» – это предпосылка к теории межлитературных связей. Ученый считал, что «заимствование предполагает встречную среду с мотивами или сюжетами, сходными с теми, которые приносились со стороны» [Веселовский 1989: 506]. А.Н. Веселовский, как уже отмечалось, выступал против теории односторонних миграций, так как, по его мнению, она объясняла литературное явление генетической связью. Эта теория отрицала аналогичные «встречные течения» у принимающей стороны. Сам А.Н. Веселовский писал, что «заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии» [Веселовский 1939: 16].

Теория «встречных течений» послужила в дальнейшем основой для разделения межлитературных соответствий на *генетические и типологические схождения.* Мысль А.Н. Веселовского о «встречных течениях» явилась

предпосылкой для осуществления контактных связей, в сущности, предвосхитила тезис о взаимообусловленности явлений контактно-генетических и типологических[1].

Определенное значение для развития сравнительного литературоведения имел «формальный метод». Используя этот метод при изучении русской литературы, русские формалисты создавали работы об А.С. Пушкине, Н.В. Гоголе, Ф.И. Тютчеве и др. [Тынянов 1929б]. В них типологические совпадения объяснялись не влиянием, а особенностями функциональной стилизации. Формалисты, таким образом, подошли к определению одного из важнейших положений компаративистики, которое заключается в том, что в процессе восприятия доминирующую роль играет творческий акт пересоздания, акт активного отбора. Принцип пересоздания и отбора дал возможность формалистам ввести в теорию сравнительного литературоведения несколько важных положений, связанных с методикой сравнительного анализа литературных явлений. Например, Ю.Н. Тынянов обозначил функции элемента в новой структуре, изменение доминанты в зависимости от нового угла зрения и конкретных исторических условий.

По мере развития сопоставительных исследований и накопления опыта анализа в русской литературе появляется возможность углубления «формального метода» на межлитературном пространстве (Ю.Н. Тынянов о Ф.И. Тютчеве и Г. Гейне [Тынянов, 1929а], В. Виноградов о Н.В. Гоголе [Виноградов 1926], Б.М. Томашевский об А.С. Пушкине [Томашевский 1936: 115–133] и др.).

Значение вклада формалистов в теорию сравнительного литературоведения заключается, в первую очередь, в том, что исследователи, развивая внутрилитературные сопоставления в пределах одной национальной литера-

[1] Стоит отметить, что в настоящее время в западном сравнительном литературоведении наблюдается определенная тенденция к игнорированию трудов А.Н. Веселовского. Примером этому может служить отсутствие отсылок к трудам ученого в современной монографии профессора Принстонского университета, которую он позиционирует как «первое исследование, посвященное сопоставлению на межкультурной основе». См. подробнее: [Miner 1990: 3].

туры, не отказывались и от межлитературных сопоставлений. Трактовка межлитературных связей не получила полного освещения в работах теоретиков «формального метода», но определенные методические находки разрабатывались в дальнейшем. Особо следует отметить труды выдающегося отечественного исследователя М.П. Алексеева. Его научный кругозор охватывал огромный круг проблем. Он уделял внимание разным национальным литературам: русской, английской, французской, итальянской, немецкой, западнославянской и скандинавской. Он также изучал проблемы языкознания, фольклористики, истории и теории перевода.

М.П. Алексеев представлял литературный процесс как единое целое и отмечал в одной из своих работ: «Все отчетливее выясняется, что вполне изолированных друг от друга национальных литератур не существует, что все они взаимосвязаны то общностью своего происхождения, то аналогиями своей эволюции, то наличием существующих между ними непосредственных отношений и взаимовлияний, то, наконец, двумя или тремя указанными условиями одновременно в их разнообразных возможных сочетаниях» [Алексеев 1946: 179].

Академик М.П. Алексеев – один из крупнейших специалистов в области изучения литературных связей. Однако сама трактовка им термина «литературная связь» неоднозначна: он выходит за пределы литературы и проводит параллели с другими областями культурной жизни (см.: «Байрон и английская литература», 1938; «Монтескье и Кантемир», 1955; «“Кентерберийские рассказы” и “Декамерон”», 1941; «Пушкин и проблема “вечного мира”», 1958; «Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме», 1936; «Бетховен в русской литературе», 1927; «Вольтер и русская культура XVIII века», 1983) [Алексеев 1983: 198–240].

К концепции А.Н. Веселовского восходят и труды В.М. Жирмунского, который, наряду с М.П. Алексеевым, является основателем школы отечественной компаративистики. Поступив на романо-германское отделение Петербургского университета, он становится учеником В.М. Шишмарева,

С.А. Венгерова, Ф.А. Брауна, которые разрабатывали проблемы международных литературных связей и типологических соответствий в русле исторической поэтики. В дальнейшем В.М. Жирмунский начал развивать Это направление. Отметим, что в 1949 году он вместе с Г.А. Гуковским и Б.М. Эйхенбаумом был изгнан из университета, где преподавал и заведовал кафедрой, за космополитизм и «веселовщину». В дальнейшем его научная работа протекала в Институте сравнительного изучения литератур Запада и Востока, Институте языка и мышления, Пушкинском Доме. В.М. Жирмунскому было присуще представление о необходимости комплексного изучения литературы и исторической поэтики. Важнейшими исследованиями ученого в этой области являются «Байрон и Пушкин» (1927), «Пушкин и западные литературы» (1937), «Из истории сравнительного литературоведения» (1979) [Жирмунский 1967; 1979; 1978; 1981]. Кроме того, Жирмунскому принадлежит хрестоматийное утверждение о том, что «литература, как образное познание действительности, представляет значительные аналогии у разных народов на одинаковых ступенях развития» [Жирмунский 1979: 68].

Подобная мысль была высказана и другим известным компаративистом – востоковедом Н.И. Конрадом: «<…> при изучении взаимоотношений отдельных литератур следует принимать во внимание политические отношения между национальными государствами, уровни их культуры, сходства и различия в складах мышления, мировоззрения, верованиях, образе жизни, даже во вкусах отдельных народов. Необходимо постоянно учитывать классовые отношения в каждой стране, политическую и идейную борьбу» [Конрад 1972: 302]. Нельзя не отметить и мысль Конрада о «параллельности» в развитии литературы. Основой этой теории явилось изучение «однотипных» или «близких по характеру» явлений у разных народов. Примером может служить куртуазная поэзия в Японии IX–X веков и провансальская лирика XI–XII веков, «возрожденческие» или близкие к ним тенденции, возникающие в литературах разных народов, от Италии до Китая. «Подобные художественные явления представляют собой “синхронную общность”, не обяза-

тельно в чисто хронологическом, а в историко-типологическом смысле» [Там же: 15].

Как в прошлом, так и в настоящем среди теоретиков компаративистики ведутся споры о природе *литературного «влияния»*. Н.И. Кравцов отмечает, что «необходимо различать общее и сходное: <…> общее возникает в результате общего культурного наследия, полученного народами от прошлого. Оно свойственно литературам народов, этнически родственных и близких по языку и историческим судьбам; <…> сходное возникает в результате действия общих закономерностей литературного развития и обусловлено тем, что народы проходят сходные стадии в своем общественном и духовном развитии» [Кравцов 1973: 52].

Подобную мысль высказывал и Ю.Н. Тынянов, который считал, что «одно и то же явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же время быть развитием определенной традиции национальной литературы, чужой и даже враждебной этому образцу» [Тынянов 1929а: 387–388].

С этой точки зрения интерес представляет мысль Ю.С. Степанова о том, что «сравнительное литературоведение, основанное на теории диалога и представлении филологии как “круговорота общения”, исходит из равноценности статусов отправителя и получателя художественной информации» [Степанов 1997: 302]. Однако следует отметить, что в отечественном сравнительном литературоведении не принимали термин «влияние», отождествляя его с «буржуазными теориями старого компаративизма, представленного именами Л. Беца, Ф. Бальдансперже и др.» [Берков 1981: 57]. До сих пор этот термин вызывает многочисленные дискуссии.

В ходе дискуссии о проблеме употребления термина «влияние» в своей статье «Проблема влияния в историко-литературной науке» [Там же: 57–70] известный отечественный литературовед и историк литературы П.Н. Берков говорит о возможной его замене на «взаимодействия» и «взаимосвязи», однако отмечает, что «в одних случаях возможны односторонние “влияния”, в

других – “взаимодействия”, в третьих – простые, то менее, то более длительные “литературные контакты” и т.п.» [Там же: 58]. В этой же работе исследователь заостряет внимание на «проблеме национальной традиции “воспринимающей” литературы» [Там же: 59].

На наш взгляд, литературовед совершенно справедливо ставит этот вопрос. И.Г. Неупокоева, которая также не считала термин «влияние» удачным, предлагала заменить его на «литературные связи», указывая на диалогическую природу сравнительного литературоведения [Неупокоева 1976].

Проблема влияний затрагивает, на наш взгляд, другую проблему, которая также вызывала большое количество споров среди компаративистов, – это возможность рассматривать *мировую литературу* не как сумму литератур отдельных народов, а как сложное взаимообусловленное явление, формирующееся из подвижных «литературных единиц» меньшего порядка, развивающееся в системе мирового исторического процесса (см. подробнее: [История всемирной литературы 1983: 5]). Значительная роль в рассмотрении взаимосвязей между литературами принадлежит теоретику сравнительного изучения литератур – словацкому ученому Д. Дюришину. Он является автором серии работ по методологии сравнительного изучения литератур и теории межлитературного процесса, в том числе «Теории сравнительного изучения литератур» [Дюришин 1975: 96], в которой он разрабатывает новые принципы сравнительного литературоведения и демонстрирует их применение. Среди других работ Д. Дюришина следует назвать также «Систематику межлитературного процесса» [Дюришин 1988а], «Теорию межлитературного процесса» [Дюришин 1988б] и др. Главный вопрос, над решением которого работал ученый, – это вопрос о переходе от конкретного сравнения к установлению закономерностей мирового литературного процесса. Дюришин одним из первых аргументированно обосновал необходимость исследования национальных литератур «с точки зрения критериев высшего порядка» [Дюришин 1975: 5], с выходом «за пределы одной национальной литературы к высшим, межлитературным образованиям и в конечном счете в мировую

литературу», ибо «ни одна литература не живет в изоляции» [Там же]. При этом процесс взаимодействия литератур – межлитературный процесс, по терминологии Д. Дюришина, – «выявляет постоянство характеристик в самых удаленных друг от друга регионах мира. Это явление отчетливо наблюдается при рассмотрении особых межлитературных общностей, т.е. объединений, которым присуще тесное, непосредственное взаимодействие, обусловленное разнообразными обстоятельствами» [Дюришин 1988а: 31–32].

Теория исследователя не противоречит понятию «мировая литература», а, наоборот, наполняет его определенным содержанием и дает его научное обоснование. Можно сказать, что идеи Д. Дюришина опираются на теории В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада, И.Г. Неупокоевой. Новаторство Д. Дюришина проявляется, прежде всего, в том, что он настаивает на исторической обусловленности особых межлитературных общностей: «Они не являются образованиями раз и навсегда данными, а живыми и изменчивыми формациями, реагирующими в ходе развития на самые разнообразные исторические детерминанты» [Slavica Slovaca 1988: 169]. По теории, разработанной Д. Дюришиным, межлитературные связи могут быть обозначены «более или менее устоявшимися и точными терминами: генетические (или контактные) связи, с одной стороны, и типологические схождения – с другой» [Дюришин 1975: 96]. Как генетические связи исследователь квалифицирует «не только общности явлений, основой которых служит общее происхождение народов, но и любые связи литературного явления с предшествующей традицией» [Там же]. Исследователь предлагает сложную классификацию межлитературных связей, разделяя их на внешние и внутренние. Внешние бывают прямыми или опосредованными (публицистика, перевод, художественное произведение). Во внутренних доминирующее место отводится влиянию, активному и пассивному, существенному и частному (пародия, травести) и интегрирующему (реминисценция, импульс, совпадение). Таким образом, Д. Дюришин одним из первых предпринял попытку классификации литературных связей и схождений.

Один из ведущих отечественных литературоведов В.И. Кулешов считает: «<…> чтобы начать строго работу с материалом, важно разграничить две главные формы связей. Есть конкретные связи (перевод, подражание, влияние, заимствование и др.) и есть историко-типологические аналогии или схождения, возникающие независимо от контактов (то есть это уже не связи, а соотношения)» [Кулешов 1977: 7].

Проблемой разграничения литературных связей занимался румынский компаративист А. Дима – автор монографии «Принципы сравнительного литературоведения» [Дима, 1977]. Он предлодил типы международных литературных отношений:

1) «прямые отношения, или контакты между литературами;

2) параллелизмы, то есть типологические схождения, не предполагающие генетического родства;

3) отношения зависимости, которые устанавливаются при сопоставлении литератур с целью выявления оригинальных структур в каждой из них» [Там же: 33].

Ученый считает, что *прямые отношения* являются результатом воздействия следующих факторов: распространение культурных ценностей, периодических изданий и языков, налаживание литературных связей, проникновение иностранных языков. К прямым отношениям он относит также влияния и заимствования. *Типологические схождения* разделяются на две группы: одни из них совпадают по времени (например, в текстах барочных школ начала XVII века), другие не совпадают хронологически и расположены в определенной последовательности (литературные течения) [Там же].

Анализируя схождения и влияния румынский исследователь акцентирует внимание на том, что «при изучении литературных направлений наряду с рассмотрением всевозможных случаев влияний и заимствований следует учитывать и специфические особенности каждой литературы, выявление которых возможно, прежде всего, сравнительно-историческим методом» [Там же: 164].

Впоследствии дискуссии в области сравнительного литературоведения велись преимущественно по следующим вопросам.

1. Является ли сравнительный анализ сущностью компаративистики?

2. Что лежит в основе сопоставления: произведения авторов или произведения национальных литератур?

3. На что делается упор при сопоставлении – на историю литературы, теорию или непосредственно на сравнительный анализ?

Эти вопросы стали активно обсуждаться в научной среде в 1980–1990-е годы XX века, когда появились новые подходы к изучению произведения: феминистская критика, новый историзм, постструктурализм и др. Говоря о проблемах, которые сложились в сравнительном литературоведении, в своей известной статье «Сравнительное литературоведение: сегодня – и завтра!» [Вирк 2003: 168–197]. Т. Вирк отмечает, что «осознание кризиса и необходимости коренных преобразований в компаративистике в разных странах проявляется неодинаково и с географической точки зрения распределено неравномерно» [Там же: 169]. Ученый говорит о том, что в США, Канаде и частично в Великобритании появляются работы, в которых находят освещение методологические вопросы компаративистики, в то время как в Европе этому аспекту практически не уделяется внимание. В данном ключе стоит вспомнить знаменитые исследования К. Гильена и С. Бэсснет. В их работах выражено общее мнение о состоянии современного сравнительного литературоведения – констатируется его гибель («В настоящий момент сравнительное литературоведение в некотором роде мертво» (цит. по: [Вирк 2003: 170]). С. Бэсснет пишет о делении сравнительных исследований на переводческие и культурологические, что показывает современную тенденцию в этой области – интердисциплинарный подход к рассмотрению места произведения в литературе и культуре: «Мнение авторов сводилось к тому, что сравнительный анализ должен включать также (или даже прежде всего) сопоставление различных культур» [Там же: 171].

В нашумевшем в свое время докладе Т. Вирка «The Bernheimer report» четко обозначились две противоположные точки зрения на современное сравнительное литературоведение. С одной стороны, компаративистика должна отвечать вызовам времени и меняться, поэтому в нее необходимо включать исследования культурологического характера: «Бернхеймер обосновывает нежелание заниматься исследованиями художественности, ссылаясь на некоторые события из истории развития компаративистики» [Вирк 2003: 172]. События, о которых идет речь, – это прежде всего влияние русского формализма, европейского структурализма, «новой критики» и других течений, которые обращали первостепенное внимание на текст, т.е. на внутреннее содержание.

Другая точка зрения связана с противоположным направлением в теории литературы. Ее сторонники не видят компаративистику вне междисциплинарных исследований. Подобный подход сформировался, как в свое время предыдущий, под влиянием новых течений в теории литературы: нового историзма, эмпирического литературоведения, культурного материализма и др. Докладчик предпочитает второй подход и аргументирует приверженность выдвигаемым идеям так: «Наше утверждение о том, что литература представляет собой лишь один из видов дискурсивных практик, не означает покушения на ее специфику, но свидетельствует об историзме нашего подхода. Специфические особенности литературы, ее отличия от не-литературы невозможно выявить, опираясь на абсолютные стандарты» [Bernheimer 1993: 15]. М.Л. Пратт, сторонница второго подхода, считает, что переход «чистого» сравнительного литературоведения в область сравнительно-культурологических исследований неизбежен и проистекает из глобализации, деколонизации и др. [Pratt 1993: 59].

Без сомнения, мысль о «смерти сравнительного литературоведения» не могла остаться без внимания ведущих ученых. Многие из них (например, С. Тотоши) категорически возражают против основной линии «The Bernheimer report», сводящейся, по сути, к тому, что само произведение

перестает быть предметом изучения сравнительного литературоведения. Кроме того, ученые высказывают опасения, что подобная трансформация предмета исследования поставит под угрозу существование самой дисциплины и приведет к ее поглощению сравнительно-культурологическими исследованиями. Например, П. Брукс настаивает на том, что «в центре исследования должна находиться литература с ее специфическими особенностями» [Brooks 1996: 104].

Следует отметить, что в докладе Ч. Бернхеймера содержались замечания, которые обосновывают некоторые приемы анализа текста, применявшиеся ранее: «Наше предложение расширить поле исследований <…> не означает, что мы призываем сравнительное литературоведение отказаться от тщательного анализа риторических, просодических и других формальных особенностей; мы стремимся к тому, чтобы детальное прочтение художественного произведения учитывало также идеологический, культурный и институциональный контекст, в котором возникли его значения» [Bernheimer 1993: 43].

Высказанное замечание, на наш взгляд, не идет вразрез с существующей в компаративистике традицией анализа. Ранее исследователи то и дело обращались к контексту эпохи, проводили параллели с исторической обстановкой и с направлениями, господствовавшими не только в литературе, но и в искусстве в целом. Подобная практика вполне приемлема, однако нельзя забывать, что даже при обращении к философии или истории предметом анализа остается литературное произведение. Этого мнения придерживались многие поклонники традиционного сравнительного литературоведения. Например, С. Тотоши де Зепетнек – известный канадский компаративист. Он долгое время выступал с критикой по отношению к докладу Ч. Бернхеймера. Однако со временем смягчил категорическую риторику и признал многие положения доклада: «Основная моя идея состоит в том, что в современной ситуации следует серьезно подумать о таком подходе, который, будучи достаточно инновативным, давал бы такие результаты проводимых на его ос-

нове исследований, которые могли бы убедить налогоплательщика, политика, словом, самую широкую общественность, не говоря уже об университетской администрации, что изучение литературы является делом крайне важным, а сама литература представляет собой социально-конструктивную, необходимую в образовании живую силу» [Tötösy de Zepetenek 1998: 19]. В своих многочисленных исследованиях Тотоши сначала говорит о том, что культурологические исследования имеют дело с литературой как одним из многих видов культурной деятельности и культурной продукции, а далее фиксирует свое внимание на литературе. С течением времени он изменяет слово «литература» на «культура», и соответственно смещается акцент в проводимых им сравнительных исследованиях [Ibid.: 15]. Такое изменение может быть продиктовано в первую очередь политикой мультикультурализма, действующей в Канаде.

В современной компаративистике появился новый термин *«интертекст»*. Впервые он был введен Ю. Кристевой, по мнению которой «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности» [Кристева 2004: 167]. По Ю. Кристевой, «интертекст» означает изменение одной знаковой системы в другую (ее переход). Говоря о концепции Кристевой, нельзя не вспомнить Р. Барта, теорию которого продолжала развивать исследовательница. Сам Р. Барт утверждал, что эпоха авторской литературы прошла, после таких авторов, как Малларме, Пруст, сюрреалисты лицо литературы стало другим: «Удаление Автора – это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преображается весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех уровнях устраняется» [Барт 1994: 387]. Концепция Барта идет вразрез с современной теорией, в первую очередь в том, что исходной точкой в ней является не автор, а читатель: «Текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отноше-

ния диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, а читатель. Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все штрихи, что образует письменный текст» [Барт 1994: 390].

С этой точкой зрения полемизируют многие литературоведы. Например, известный отечественный исследователь И.О. Шайтанов в своей статье «Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур» [Шайтанов 2005: 134] (см. также: [Шайтанов 2007: 170–175]) уже в самом названии указывает на три проблемы, с которыми столкнулась дисциплина в настоящее время. На наш взгляд, И.О. Шайтанов совершенно справедливо отвергает крайности зарубежной в большей степени компаративистики, признающей глобализацию, так как глобализация влечет за собой и отказ от национальной специфики литературы. Конечно, нельзя замыкаться на национальной идее и рассматривать исключительно своеобразие развития национальной литературы, но отказ от учета национальной специфики ведет к вырождению самого сравнительного литературоведения, так как невозможно производить сравнительно-сопоставительный анализ на межнациональном уровне, не проанализировав национальный исторический контекст и литературные процессы, лежащие в основе появления произведения: «единство мировой культуры <…> не предполагает отказа от национальной, но скорее видится в свете старой латинской формулы единства несходного (Concordia discors)» [Шайтанов 2005: 134].

Н.Т. Пахсарьян, дискутируя о состоянии современного сравнительного литературоведения, среди главных проблем называет размытость предмета компаративистики: «Вопрос о границах – один из самых актуальных для этой отрасли науки. И, возможно, специфика компаративистики – в том, что она

пребывает именно на границах, что ее собственным предметом и является анализ того, как художественно воплощается концепт межкультурной, межлитературной границы по ту и другую ее стороны» [Пахсарьян: http: nata-pa.msk.ru/biblio/works/comparative.htm].

Кроме того, Н.Т. Пахсарьян четко оговаривает важность для сравнительного литературоведения сравнительно-исторической методологии, так как последняя «ставит определенный заслон безудержному научному релятивизму» [Там же]. Исследовательница также утверждает невозможность включения в парадигму изучения компаративистики таких терминов, как «глобализация» и «интертекст»: «<…> признание национального своеобразия культур и литератур, существующих и развивающихся не замкнуто, не изолировано, но и не сливающихся в однородное интертекстуальное поле» [Там же]. Кризис современной компаративистики Н.Т. Пахсарьян видит не столько в отсутствии развития методологии или устаревании терминов (разграничение контактных, генетических и типологических связей, например), сколько в нехватке современных молодых компаративистов и, следовательно, новых исследований[1].

Интересно мнение египетского компаративиста М.М. Энани (автора монографии по сравнительному изучению литератур, на которую мы уже ссылались): «Наше продолжающееся путешествие по неясным областям изучения сравнительного литературоведения демонстрирует эволюцию методологии и теории, которая, кажется, принимает прямое направление (от “влияния” через “параллелизм” до “сопоставительных” принципов). Но это путешествие заканчивается там, где начинается. То есть линейное движение

[1] Одним из последних исследований, выполненных в русле классического сравнительного литературоведения, является работа Т.Л. Селитриной [Селитрина 2006], в которой предлагаются интересные наблюдения над русско-зарубежными литературными связями и типологическими схождениями. В поле ее зрения попали: Пушкин и Конрад, С.Т. Аксаков и европейская литература, русская литература в восприятии Генри Джеймса и роль английских писателей второй половины XIX века в духовной эволюции Л.Н. Толстого. Кроме того, нельзя не отметить работы других отечественных компаративистов, например: [Люсова 2006; Ощепков 2003; Яусс 1994: 34–84; Старицына 1990; Сравнительное литературоведение 2008 и др.].

сравнительного литературоведения оказывается циклическим: недавние подходы к определению объекта провалились, несмотря на многочисленные серьезные попытки освободить от политических и национальных “оков”, с которых и начинались самые ранние подходы. Таким образом, мы возвращаемся к определению национальной специфики, особенно в постколониальном мире, отодвигая тем самым желаемую идею “универсализма” или “универсализма”, к которому стремились те, кто с самого начала не соответствовал концепции и методологии “влияния”» [Enani 2005: 58].

В своем мнении М.М. Энани не одинок. Очевидно, что оно во многом схоже со словами, высказанными Н.Т. Пахсарьян. Однако стоит отметить, что есть и определенные различия (например, осуждение Пахсарьян современной тенденции к включению в компаративистику терминов «глобализация» и др.). При всей несомненной нашей поддержке взглядов Н.Т. Пахсарьян невозможно в настоящее время полностью игнорировать идеи междисциплинарности, которые все более и более проникают в современное литературоведение. Нельзя требовать от исследователя и полного следования классическим образцам сравнительного литературоведения. Сейчас в науке все больше наблюдается распространение идеи интертекстуальности и постепенный уход от классических представлений о генетических и типологических связях. Однако нельзя и полностью отрицать этот подход, который имеет немало последователей. Недостатком подобных исследований (см.: [Жолковский 1994]) является невозможность судить по ним о классической компаративистике, так как они лишены основополагающего для компаративистики принципа – адекватности сопоставления [Зинченко, Зусман, Кирнозе 2002: 92].

Е.В. Соколова в статье, посвященной компаративистике, отмечает: «Взаимовлияние разных культур и восприятие одних культур другими представляют собой сходные процессы, однако их изучение требует различных подходов» [Соколова 2004: 188–189].

Подытоживая вышесказанное, стоит отметить, что в настоящее время среди исследователей есть поклонники как классического сравнительного литературоведения, так и современного, которое существует на границе с культурологическими исследованиями, а также с переводческими работами. Определенное место отводится и работам, выполненным в русле интертекстуальности.

В нашей работе мы попытаемся следовать за классической методикой сравнительного анализа, выявляя исторический контекст, встречные течения, а также контактные связи и типологические схождения. Кроме того, мы попытаемся включить в работу элементы когнитивной лингвистики (полевая структура мотивного уровня), которые дадут возможность проанализировать типологические схождения на разных уровнях текста. Подобный подход укажет не только на сходство, но и на различия, тогда как традиционная терминология не дает возможности разграничить расхождения. Эти расхождения указывают на разный исторический контекст возникновения произведения и на особую национальную специфику литературы. Таким образом, синтезируя теорию А.Н. Веселовского о «встречных течениях» с «параллельным» социально-историческим контекстом возникновения литературы Н.И. Конрада, рассматривая проблему контактных связей и типологических схождений Д. Дюришина и А. Димы, мы можем определенно сказать, что не отошли от классических теорий сравнительно-типологического и исторического методов.

Тем не менее, нельзя полностью игнорировать и современные подходы. В представленной работе мы не будем говорить об интертексте, так как, на наш взгляд, ссылка на интертекстуальность не даст вполне научных выводов о природе возникновения схождений у В. Некрасова, творчество которого мы рассматриваем в сравнении с произведениями писателей «потерянного поколения». Подобное решение продиктовано несколькими причинами. Во-первых, интертекст подразумевает знакомство с произведением автора. В нашем случае возникает вопрос о языке, на котором В. Некрасов читал,

например, «На Западном фронте без перемен». Во-вторых, если отечественный автор полностью следовал за Э.М. Ремарком и его произведение – это и текст ремарковского романа, то как можно объяснить отличия? Таким образом, не найдя ответов на свои вопросы в теории интертекста, мы будем следовать выбранной методике.

1.2. Потенциал изучения мотивных комплексов и повествовательных стратегий при анализе разноязычных произведений и разных уровней текста

Сопоставление произведений разноязычных, отстающих друг от друга по времени создания, принадлежащих перу разных авторов, не может быть обусловлено только исследовательским любопытством – обязательным требованием является наличие объективных точек соприкосновени3.Зя. Такие объективные точки соприкосновения в военной прозе, без сомнения, существуют. В первую очередь это сама тема – война. Однако и тема может быть интерпретирована по-разному: многое зависит от выбора образа героя, персонажного уровня и др.

Один из основоположников американского сравнительного литературоведения Р. Уэллек считал, что компаративисту следует изначально ограничить предмет своего исследования – принимать во внимание три фактора: историю, теорию и критику [Wellek 1970: 20–21]. Именно этим трем принципам мы постараемся следовать в ходе нашей работы.

Анализ произведений о Первой и Второй мировых войнах – осуществляется с опорой на теорию художественной инициации, которая, на наш взгляд, может объяснить типологические схождения этих произведений на разных уровнях текста: пространственно-временном, мотивно-образном и композиционном.

Осуществленный нами компаративистский анализ базируется на понятиях «мотив», «мотивный комплекс» и «повествовательная стратегия». Остановимся на них подробнее.

Как в отечественном, так и в зарубежном современном литературоведении нет единого подхода к определению понятия *«мотив»*. Это объясняется тем, что сам термин «мотив» используется в разных контекстах и с разными целями, из-за чего во многом становятся понятны расхождения в толковании его важнейших свойств. По справедливому замечанию В.Е. Хализева, «существует целый ряд теорий мотива, между собой не всегда согласующихся» [Хализев 2002: 301]. Из определения следует: «“мотив” (фр. motif, нем. motiv от лат. moveo – двигаю) – термин, перешедший в литературоведение из музыковедения, где он обозначает группу из нескольких нот, ритмически оформленную» [Литературная энциклопедия 1934: 518–519]. Это «наименьшая самостоятельная единица формы музыкальной. <...> Развитие осуществляется посредством многообразных повторений мотива, а также его преобразований и введения контрастных мотивов. <...> Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения» [Музыкальный энцилопедический словарь 1990: 357].

С литературоведческой точки зрения понятие мотива впервые рассмотрел А.Н. Веселовский. Ученый определил мотив как «простейшую повествовательную единицу», унаследованную поэтическим языком из фольклора [Веселовский 1989: 301], и теоретически обосновал это определение. В дальнейшем в своем литературоведческом определении термин сохранил основные черты, выявленные ученым: повторяемость, ритмичность, свойство быть признаком «наименьшей самостоятельной единицы формы» [Там же]. Например, по А. Захаркину, мотив – «минимальный значимый компонент повествования, простейшая составная часть сюжета художественного произведения» [Словарь литератроведческих терминов 1974: 226]. Термином «мотив» пользовались при изучении произведений фольклора: с его помощью восстанавливали первоначальные формы сюжета былин, сказок и других

жанров, что позволяло проследить их переход из одной страны в другую. Например, А.Н. Веселовский анализировал мотивы узнавания или встречи родственников, похищения невесты, увоза жены и др.

Мотив также стал основной методологической единицей в исследованиях В.Я. Проппа (см. подробнее: [Пропп 1969]). Однако В.Я. Пропп, вопреки А.Н. Веселовскому, отрицал одночленность и неразложимость мотива, однако считал, что последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого. Предпринятая В.Я. Проппом корректировка понятия способствовала появлению представления о более жесткой зависимости мотива от сюжета: мотив является устойчивым образованием до тех пор, пока представляет собой часть общей конструкции, то есть сюжета. Кроме того, В.Я. Пропп обратил внимание на то, что в основном мотивом является функция персонажа. Это утверждение, относящееся прежде всего к сказке и к произведениям фольклора вообще, применимо и к анализу художественной литературы. Такой подход реализован в исследованиях формальной школы.

В настоящее время существует событийный подход к толкованию природы мотива. Особенно тщательно он разрабатывается представителями Новосибирской школы. Постановка события в центр реализации мотива подразумевает, что мотив объединяет образы событий. В данном случае подразумеваются события в глобальном, универсальном смысле (например, мотив переезда или мотив похищения). Нисколько не уменьшая заслуги представителей этой школы, нельзя не указать на некоторые проблемы, с которыми может столкнуться исследователь, используя этот метод. Основная проблема актантного подхода[1] возникает в момент изучения мотивов произведения. Исследование мотивов художественного текста, как правило, сводится к вычленению и аналитическому рассмотрению нескольких из них (см. подробнее: [Краснова 2008: 245–205]). Даже тогда, когда эти несколько мотивов яв-

[1] Мы используем термин «актантный подход», так как при анализе события рассматриваются актанты – действующие лица.

ляются наиболее значимыми для всего художественного произведения, они все же представляют собой лишь некую выборку из целого.

Применяя модель И.В. Силантьева, можно получить исчерпывающую информацию об одном или нескольких мотивах (в любом случае, о каком-то их конкретном числе), препозиционно обозначенных самим автором исследования. Таким образом, следуя методу автора «Поэтики мотива», сначала необходимо самостоятельно выбрать мотив, который станет объектом исследования. После выбора мотива следует адаптировать к нему модель анализа, поскольку в работе И.В. Силантьева признаки событийного статуса, отношения и другие характеристики мотива проработаны только относительно мотива встречи.

Тем не менее, модель анализа, предложенная И.В. Силантьевым, может быть использована при рассмотрении уже выбранного мотива (в нашем случае – мотивного комплекса). В своем диссертационном исследовании мы будем придерживаться определения мотива, принятого Новосибирской школой, в частности И.В. Силантьевым, и понимать мотив как «единицу повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантную в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы» [Силантьев 2004: 22].

В данном определении указывается и на реализацию мотива в произведении – через событие: «Таким образом, мотив через его варианты репрезентирован в повествовании посредством события» [Там же: 21].

Оговаривает И.В. Силантьев и модель аналитического описания мотива с учетом трех принципов, которым мы будем, по возможности, следовать.

«1. Мотив может быть подвергнут анализу только в последовательности своих событийных реализаций в повествовательном ряду – каким может быть ряд произведений определенного писателя, жанра или тематики, опре-

деленного направления или эпохи, определенной литературы и повествовательной традиции в целом.

2. Описание мотива должно охватывать все аспекты его семиотической природы: семантический (в том числе описание предиката мотива, его актантов, его пространственно-временных характеристик), синтаксический (в том числе описание фабульной позиции и постпозиции мотива) и прагматический (описание сюжетного смысла и интенции мотива).

3. Во всех аспектах описания мотива должны учитываться моменты его дихотомической и вероятностной природы. Это означает, что семантические, синтаксические и прагматические характеристики мотива следует рассматривать в их вариативном и инвариантном началах, а также с учетом частотности вариантов мотива по отношению к его варианту» [Силантьев 2009: 22].

Таким образом, описывая мотив в его последовательной реализации, с учетом актантов и пространственно-временной характеристики, в конце мы получим модель событийного[1] мотива (помимо подхода И.В. Силантьева мы также будем опираться на труды ученых формальной школы: В.Б. Шкловского [Шкловский 1929], Б.В. Томашевского [Томашевский 1996], Ю.Н. Тынянова [Тынянов 1997: 387–388] и др.).

К исследованию природы мотива обращаются и зарубежные исследователи. Х. Шпербер, например, выделяет первичные, вторичные и детализирующие мотивы [Sperber 1918: 10] Известный литературовед и фольклорист Р. Петч делит мотивы на ядерные и обрамляющие (периферийные)[2] [Petsch 1940: 129–150]. Однако в определении Петча есть неточности. Например, не совсем понятным является его деление основных мотивов на рамочные и ядерные, так как сам автор время от времени считает одни и те же мотивы частями как ядра, так и обрамления (периферии). Р. Петч пишет и о главных

[1] Об особом статусе события в теории повествования говорит в своих работах В.И. Тюпа. См. подробнее: [Тюпа: http://www.gumchtenia.rggu.ru/article.html?id=78280; Тюпа 2010: 7–16 и др.].

[2] Здесь и далее перевод выполнен нами – О.П.

и второстепенных мотивах. Он также описывает суть произведения как «прочную взаимосвязь ядерных мотивов» [Ibid.].

Широкую известность получила монография Э. Френцель, которая, отталкиваясь от теории Р. Петча, предлагает деление мотивов на «ядерные, обрамляющие, наполняющие, ситуационные, отсылающие, действия и скрытые» [Frenzel 2008: 145]. Выделяет Френцель и мотивный комплекс: «Мотивный комплекс – это единая связанная структура мотивов, смысл и функции которой могут быть изменены в ходе реализации вторичных и деталеобразующих мотивов» [Frenzel 1978: 33].

В авторитетном словаре-справочнике литературоведческих терминов Метцлера находим: «Мотив – наименьшая содержательная единица литературного текста или самостоятельный связующий интертекстуальный элемент. Терминологические и методические неточности возникают из-за различного использования понятия в разных языках: английское литературоведение использует узкое понятие *motif* наряду с общим понятием *theme*; французское литературоведение использует только обобщенное понятие *theme*. Как категория содержания мотив находится на абстрактном уровне. В противовес теме он не привязан к определенным именам, местам и временам. Согласно значению в тексте можно выделить главный (центральный, ядерный) мотив и второстепенный (дополнительный) мотив» [Metzler Literatur Lexikon 2007: 514].

Стоит отметить, что и в словарной статье Метцлера отмечается, что не существует общепринятого определения мотива, и указывается на различное функционирование термина в английском и французском языках. Например, в английском литературоведении «мотив» используется в значении, близком к теме, а во французском он выходит за рамки темы. На близкую связь мотива и темы указывал также Б.В. Томашевский. Он считает, что все части произведения объединяет тема [Томашевский 2010: 108], и оговаривает, что эпизоды распадаются на более мелкие части, «описывающие отдельные действия, события или вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые

уже нельзя более дробить, называются мотивами» [Там же]. Далее исследователь указывает на взаимосвязь мотива и фабулы, отмечая, что «мотив является простейшей повествовательной единицей, выражающей отдельные повествовательные положения, отношения героев друг к другу, простейшие обстоятельства, изменяющие положения или ход действия» [Там же].

Следует отметить, что через категорию темы мотив рассматривается не только у Б.В. Томашевского, но и у В.Б. Шкловского. Если Б.В. Томашевский считал, что «тему можно разложить на такие элементарные единицы, которые, подобно атомам, уже нельзя более дробить» [Там же: 185], тем самым подчеркивая связь мотива и фабулы, то у В.Б. Шкловского мотив – это элемент сюжета. Однако, говоря о природе мотива, стоит отметить справедливое замечание В.Е. Хализева: «<…> исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом» [Хализев 2002: 301].

Нельзя не отметить связь мотива и героя, которая затрагивает особое функционирование мотива, находящееся в прямой зависимости от специфики образа героя. Рассмотрение героя и мотива во взаимосвязи указывает, по мнению О.М. Фрейденберг, на морфологию самого образа, морфологию сюжетных мотивов, его составляющих: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг 1997: 221–222]. В своем определении О.М. Фрейденберг поднимает и проблему трактовки мотива, относя мотивы, связанные с образом героя, к сюжетным. Об особой функции мотива говорит Г.А. Левинтон, который трактует мотив как «сюжет инварианта», а сам сюжет – как «сюжет варианта» [Левинтон 1975: 309].

Идеям Г.А. Левинтона отвечают и развиваемые в новейших работах по литературоведению представления о роли мотива в сюжетообразовании, (например, тезис Г.В. Краснова о ведущем мотиве произведения или идея А.Л. Бема о сюжете как «усложненном мотиве»: «<…> мотив потенциально

содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [Бем 1919: 227]).

И.В. Силантьев видел прямую связь между мотивом и темой: «мотив как носитель семантического субстрата смысла нарратива (подобно слову в речи) неотделим от темы – как формы содержательной фиксации этого смысла. С внешней стороны эта зависимость выражается в том, что тема развертывается в нарративе посредством фабульно выраженных мотивов» [Силантьев 2002: 55]. Предельно четко взаимосвязь мотива и темы обозначил Ю.М. Лотман: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как мотивы» [Лотман 1975: 142].

Подытоживая различные подходы к этой непростой теоретической проблеме, необходимо обратиться к В. Ветловской, которая попыталась дать определение категории мотива: «Если удерживать за мотивом представление о неразложимости (а во имя строгости определений и точности анализа это сделать необходимо), то следовало бы сказать так: мотив – та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложениями), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна. Иначе говоря, в пределах отдельной темы эта единица может считаться неразложимой» [Ветловская 2002: 104].

Однако не только интерпретация понятия «мотив» вызывает до сих пор споры ученых. Другая, не менее важная проблема литературоведения – объединения мотивов в некие «семантические комплексы (или блоки)». Некоторые исследователи понимают под мотивным комплексом комбинации мотивов, приводящие к соединению мотивов в единый сюжет (см. подробнее: [Веселовский 1989]) (или часть сюжета[1]), фабулу; мотив может также рас-

[1] «Можно сказать, что эпический сюжет представляет собой сложную комбинацию не отдельных мотивов, а их серий, своеобразных блоков. Мотив в эпическом произведении “живет” в составе “блока”. В сюжете значимы не только мотивы, но и “блоки”, и значение их не равно сумме значений входящих и них мотивов» [Путилов 1975: 152].

сматриваться как один из элементов знаковой структуры произведения, вступающей в соотношения с другими ее компонентами [Гаспаров 2000; Фарафонова 2003], и др.

В современном зарубежном и отечественном литературоведении ученые обращаются к изучению мотивов в сравнительном аспекте. Подобный вектор анализа позволяет выявить семантику и генезис мотивов, а также традиционную сочетаемость, на изучении которой сфокусированы исследования ученых сектора литературоведения Института филологии СО АН. Ими было отмечено, что «характерное соединение мотивов формирует определенный сюжет»: «Ключевыми узлами этой ткани (ткани литературной традиции), обеспечивающими ее историческую прочность, выступают гипермотивы – пучки более частных мотивов, связанных в единый мотивный комплекс тем или иным традиционным сюжетом (строго говоря, фабулой). Таковы, например, гипермотив гордого царя [Ромодановская 1985], договор с дьяволом [Журавель 1996], блудного сына [Тюпа 1983; 1984], увоз невесты и т.п.» [Силантьев, Тюпа, Шатин 2004: 178–179].

Выбор же в качестве организующей составляющей мотивного комплекса имеет ряд причин. А.И. Белецкий, рассматривая различные исторические основы сюжета, приходит к заключению об определенной схеме, являющейся результатом сочетаемости мотивов: «Всякая сюжетная схема, подобно сюжету, не монолитна: она легко расчленяется на ряд элементов, способных существовать, в иной связи, независимо друг от друга. Эти элементы мы называем мотивами» [Белецкий 1964: 99].

А.И. Белецкий также утверждает, что мировая культура располагает произведениями, дающими как «сюжеты и мотивы в почти обнаженной форме» (сказки первобытных народов, народные приметы и поговорки), так и мотивы, которые потенциально содержат в себе способность художественного развития (в романе, драме, поэме Нового времени).

В представленном исследовании мы отталкиваемся от научных трудов Б.М. Гаспарова, который одним из первых проанализировал мотивные ком-

плексы в конкретном произведении (см., например: [Гаспаров 2000]) и пришел к выводу о внутритекстовых мотивных связях. Таким образом, под мотивным комплексом мы подразумеваем, прежде всего, определенную совокупность связей между мотивами, которые, в свою очередь, отражают их взаимодействие внутри полевой структуры[1].

На возможность рассматривать реализацию мотива в определенном цикле событий указывает Б.М. Гаспаров: «В роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что, в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [Гаспаров 1994: 30–31].

На наш взгляд, при компаративистском анализе обращение к мотивному комплексу вполне закономерно, так как он является постоянным элементом повествовательной структуры текста. Могут меняться названия произведений или имена героев, но мотивный комплекс, составляющий фабулу произведения, будет оставаться неизменным. Использование полевой структуры при рассмотрении мотивного комплекса имеет свое обоснование. В современном литературоведении довольно много и часто обращаются к терминологическому аппарату когнитивной лингвистики. В большинстве своем эти исследования сводятся к использованию понятия «концепт» в качестве инструмента анализа[2]. Подобные исследования, без сомнения, актуальны, так как концептуальный анализ – «это обнаружение и интерпретация базовых концептов (или концепта) того или иного литературного произведения. В художественном тексте концепт формируется и имеет внутритекстовую приро-

[1] См. определение структуры: [Мыльник, Титаренко, Волочиенко 2003: 11].

[2] См., например: [Кудряшова 2007] и другие работы Нижегородской школы по исследованию художественного концепта.

ду. Ключевой концепт представляет собой ядро индивидуальной авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в совокупности текстов одного автора. Большое значение для формирования и обнаружения концепта имеют повторяющиеся в тексте слова (лейтмотивы, лексические доминанты, чаще – ключевые слова)» [Бабенко 2004: 101–108].

Несмотря на все достоинства подобных работ нельзя не отметить, что они уводят исследователя от самого литературоведения (в нашем случае – от компаративистики), так как концентрируют внимание не только на тексте, но и на проблемах, связанных с «препарированием» методики когнитивного анализа. Несомненным плюсом таких исследований является рассмотрение структуры произведения в целом, так как сам концепт имеет полевую структуру (информационное, образное и ассоциативное поля). Этим объясняется наше внимание к возможности проведения анализа с использованием полевой структуры.

«Современные подходы к мотивной структуре текста предполагают дифференциацию мотивов на сюжетные и фабульные, свободные и связанные. При исследовании реализации образа героя в тексте (как в настоящей работе) обозначенные подходы не позволяют глубоко изучить роль того или другого мотива в формировании и изменении мировоззрения героя, поскольку отражают динамику мотивного уровня произведения в совокупности» [Похаленков 2017:].

Традиционные подходы могут помочь лишь указать на повторяемость того или иного мотива в исследуемых произведениях, что будет служить аргументом в пользу его принадлежности к классу мотивов, но не укажет на его функцию в произведении – фабульную или сюжетообразующую. Рассматривая мотивный уровень в виде своего рода полей (или сетки), можно проследить зависимость мотива от результата его реализации в тексте. А дальнейшее сравнение внутри выбранных текстов даст возможность указать на индивидуальные особенности реализации (сюжетообразующие) у каждого конкретного автора.

Итак, применяя именно метод анализа мотивного комплекса, мы подразумеваем существование отношений между элементами целого и их определенную взаимообусловленность, что в свою очередь должно отражаться на движении мотивов из ядра на периферию и в обратную сторону. Перемещение мотивов в область «ядра» или «периферии» комплекса определяет авторское своеобразие в решении военной темы. О выдвижении периферического мотива в ядро можно судить на основе исследовательской оценки, базирующейся на «реакции героя на событие, лежащее в основе реализации мотива. Если это событие влечет изменение в эстетическом целом героя, то мотив становится сюжетным» [Похаленков 2017: 126–136], то есть ядерным. Безусловно, ядерные мотивы нельзя приравнивать к фабульным. Набор последних для военной прозы неизменен, так как определен традицией: отправление на войну, прохождение смерти-трансформации и возрождение. Однако у каждого конкретного автора существует своя собственная интерпретация инициации героя. Именно тогда мы можем говорить о выдвижении с периферийной зоны в ядро мотива, который играет роль сюжетообразующего, то есть он становится ядерным и влечет изменения на уровне фабулы произведения.

В понимании термина «герой» мы следуем за М.М. Бахтиным. Исследователь считал, что «оцельняют литературный персонаж и поднимают его до уровня героя, ценностно завершенного и отвечающего эстетическим запросам эпохи», ценностные смыслы [Бахтин 1979: 121], которые, по мнению И.В. Силантьева, «формируются в результате осмысления персонажа в его фабульно значимых действиях и обстоятельствах как деятеля – в его сюжетно значимых поступках» [Силантьев 2009: 21].

И.В. Силантьев указывает на сюжетообразующий статус мотива, реализующегося в событии: «В повествовании мотив облекается в плоть фабульного действия и сопрягается с системой персонажей, что и выражается в формировании события как такового. Именно событие является реализацией мотива в повествовании. Мотив соотносим с сюжетом в плане прагматики

события, т.е. в плане того конкретного смысла и интенции, которые событие обретает в сюжете» [Силантьев 2009: 21]. Кроме того, важно учитывать и так называемую событийность мотива – специфику его реализации в конкретном событии. Событийность мотива связана с развитием образа героя в его действии. И.В. Силантьев считает, что «мотив, находясь как бы за пределами повествования, реализуясь в конкретном тексте и событии, приобретает статус сюжетного и, соответственно, сюжетообразующего. Подобное разграничение мотивов позволяет рассмотреть те события (и, соответственно, мотивы), с помощью которых происходит формирование образа героя, с точки зрения обряда инициации в статике, а не в динамике»[1].

Понятие «повествовательная стратегия» соотносится с понятиями события и мотива. В.И. Тюпа отмечает, что «нарративные стратегии – это особый род коммуникативных стратегий, а именно: стратегии ретрансляции событийного опыта» [Тюпа: www.opennar.com/single-podt/2016/04/27]. Из определения В.И. Тюпы следует, что повествовательная стратегия реализует событийный опыт, а в основе события, как уже говорилось, лежит мотив.

В современной науке наиболее распространенным является взгляд на повествовательную стратегию как на риторическую категорию, некую модель построения текста, однако мы понимаем этот термин более широко – как категорию нарратива.

На возможность взаимосвязанного рассмотрения мотива, сюжета / фабулы, системы персонажей, хронотопа, повествования указывает И.В. Силантьев: «Продуктивным представляется рассмотрение мотива в системе основных категорий и понятий нарративной поэтики, таких как повествование, событие и действие, фабула и сюжет, герой и персонаж, пространство и время, тема и лейтмотив. Такой подход позволяет увидеть мотив во всей многогранности этого уникального явления, во всех его существен-

[1] В 2003 году вышла монография М. Пырвановой, в которой впервые затрагивалась проблема интерпретации мотивов произведений Э.М. Ремарка. Основная цель работы – выделение мотивов и изучение их символики. В монографии использована методика, отличная от нашей [Parvanova 2003].

ных связях и отношениях внутри структуры художественного повествования» [Силантьев 2002: 33]. В определении ученого просматривается очевидная связь между категориями мотива и нарратива (повествования).

Категория нарратива определяется в современном литературоведении по-разному. Одни исследователи отождествляют нарратив и повествование, другие – наоборот. В.И. Тюпа подразумевает под нарративом «текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного» [Тюпа 2002: 8]. Дж. Принс определяет нарратив как «репрезентацию по меньшей мере двух настоящих или вымышленных событий или ситуаций в определенный промежуток времени, каждое из которых не является предпосылкой или следствием другого» [Prince 1982: 4]. С. Зенкин, в свою очередь, отмечает, что «термин “нарратив” употребляется не только как прилагательное “повествовательный”, но и как существительное и означает нечто иное, чем привычное нам “повествование”, “повествовательный текст” и “рассказ”» [Зенкин 2004: 371–373].

Принципиально важно, что при расхождении трактовок, большинство литературоведов делают акцент на связи между категорией нарратива и категорией события (В.И. Тюпа, В. Шмид, Дж. Принс). Как писал М.М. Бахтин, «перед нами два события. Событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания» [Бахтин 1979: 403]. Нарратив, таким образом, рассматривается как двоякособытийный дискурс.

Первоначальная попытка определить феномен событийности принадлежит Г.Ф. Гегелю, предлагавшему «установить различие между тем, что просто происходит, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму события» [Гегель 1971: 470]. Н.Д. Тамарченко расширяет гегелевское понятие события, определяя его как «переход от одной ситуации к другой <…> в результате ли его (персонажа – В.Т.) собственной активности (путешествие, новая оценка мира) или ‘активности’ обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены)» [Тюпа 2002].

В.И. Тюпа, в свою очередь, определяет следующие свойства события: «1. Событие гетерогенно; 2. Событие хронотопично; 3. Событие интеллигибельно» [Там же]. Далее, рассуждая о возможности событийного анализа, ученый отмечает: «Анализируя диегетическую сторону романного или историографического текста в отвлечении от дискурсивной стороны повествования, мы осуществляем не актуальное, а потенциальное членение изложенной нарратором истории (фабулы). Суть такого диегетического членения состоит в обнаружении и схематизации ее интриги (в значении, придаваемом этому термину Х. Уайтом или П. Рикером[1]), то есть в обнаружении потенциальной смыслосообразности событийного ряда, который различными его наблюдателями или участниками может быть увиден, понят и рассказан по-разному. Сегментация такого рода составляет один из аспектов нарратологического анализа» (см. подробнее: [Тюпа 2002]).

Представляет интерес определение нарратива, данное Й. Брокмейером и Р. Харре: «Мы утверждаем, что вместо того чтобы быть онтологической сущностью или способом репрезентации, нарратив действует как особо гибкая модель. Любая модель в очень общем смысле слова является аналогией. Она связывает неизвестное с известным, используется для объяснения (или для интерпретации) ряда явлений путем отсылки к правилам (или схемам, структурам, сценариям, рамкам, сравнениям, метафорам, аллегориям и т.п.), которые так или иначе включают в себя обобщенное знание» [Брокмейер, Харре 2000: 40].

Приведенные определения позволяют сделать вывод об отсутствии единой интерпретации понятия нарратива. Принимая во внимание имеющиеся дефиниции данной категории, мы опираемся на понимание нарратива как некой модели, которого придерживаются Й. Брокмейер и Р. Харре. Это позволяет нам говорить о повествовательных стратегиях, дающих возможность определенным образом моделировать тексты, сочетая в одном пространстве

[1] П. Рикер понимал под интригой «сопряжения событий, связывающих начало с концом» [Рикер 2000: 31].

(в данном случае – пространстве текста) различные повествовательные и временные модусы, связующим звеном между которыми и выступают ключевые мотивы.

Следует отметить, что многие отечественные и зарубежные нарратологи внесли вклад[1] в разработку понятия «стратегия»[2]. Оно появляется в работах Ж. Суважа [Souvage 1965], У. Бута [Booth 1983], П. Рикера [Рикер 2000] и получает широкое распространение с 70-х годов XX века. Ж. Женетт, например, показателем авторской стратегии считал систему «металепсисов», нарушений границы между повествуемым миром и миром повествователя, организованных главным образом с помощью «фигур» времени (анахроний разного типа), проблематизирующих взаимодействие времени наррации и времени изображаемых событий (см. подробнее: [Женетт 1998]). Другой теоретик, П. Рикер, соотносит воссозданный в произведении «опыт времени» с постулированием адресата, «интригой чтения» [Рикер 2000].

В русскоязычном литературоведении анализ повествовательных стратегий стал применяться в 2000-х годах. Т.Г. Прохорова, рассматривая прозу Л. Петрушевской как систему дискурсов, обнаруживает авторскую нарративную установку и выделяет различные художественные тенденции (сентименталистские, реалистические, постмодернистские и пр.) [Прохорова 2008]. В работе О.А. Ковалева «Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского» говорится в большей степени о способах выражения авторской позиции и коммуникативной структуре нарратива [Ковалев 2011]. Нельзя не обратить внимание и на работу С.С. Пахомовой «Повествовательные стратегии в современной прозе», в которой понятие «повествовательная стратегия» включает стиль, жанр, историософские идеи и др. [Пахомова

[1] В. Шмид, один из ведущих современных нарратологов, отмечает: «Категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием русских теоретиков и школ» [Шмид 2003: 9].

[2] И.П. Ильин подчеркивает, что «нарратология как особая литературоведческая дисциплина оформилась в 1960-х гг. в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиции коммуникативных представлений о природе искусства…» [Ильин 2001: 609].

2012]. С.А. Григорь («Повествовательные стратегии в прозе Улицкой») рассуждает о различных повествовательных техниках, доминировавших в тот или иной период творчества изучаемого автора [Григорь 2012].

Однако, несмотря на широкое использование, понятие «повествовательная стратегия» до сих пор не получило должного обоснования, а среди исследователей нет единства в его трактовке. В авторитетном словаре литературных терминов и теории литературы издательства «Пингвин» делается акцент на том, что «стратегия <…> может означать либо отношение автора к его теме и предмету, либо его метод или технику» [The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory 1998: 276]. В различных источниках можно обнаружить следующие виды повествовательных стратегий: коммуникативные[1], нарративные, повествовательные, авторские, дискурсивные, текстовые, литературные, художественные и т.д. Неудивительным представляется и тот факт, что расхождения возникают не только при интерпретации понятия, но и в выборе методик анализа стратегий в тексте. В большинстве случаев понятие повествовательной стратегии используется для демонстрации своеобразия конкретного художественного произведения. Так, например, Дж. Уильямс употребляет термин «стратегия», когда говорит о нарраторском проектировании читателя, моделировании рецепции [Williams 1998: 96]. М. Ян под стратегией понимает способы презентации нарратора – его «персонализации» или «сокрытия» [Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative: http://uni-koeln.de/~ame02/pppm.htm]. Т.А. ван Дейк оговаривает, что «социокультурное взаимодействие носит “стратегический характер”, и любому дискурсу присуща “определенная стратегия”, организующая его тек-

[1] Говоря о реализации коммуникативной стратегии, нельзя не упомянуть В. Шмида, который предполагает, что эксплицитное изображение наррататора осуществляется с помощью форм второго лица и формул обращения к читателю, а имплицитное изображение адресата строится по модели позиционирования нарратора. Он выделяет такие приемы, как апелляция (призыв к адресату занять особую позицию), ориентировка (установка нарратора на адресата, влияющая на способ изложения), «повествование с оглядкой на фиктивного читателя» и «диалогизированный нарративный монолог». Но при этом отмечает, что указанные приемы свойственны именно текстам Достоевского (см. подробнее: [Шмид 2003: 106]).

стовую конструкцию» [Дейк ван 1989: 41–67]. Под стратегией, по Т.А. ван Дейку, «понимается “некоторая общая инструкция для каждой конкретной ситуации интерпретации”» [Там же: 52].

В отечественном литературоведении наиболее детально эта категория разработана В.И. Тюпой, а предложенная им концепция представляется нам наиболее убедительной с точки зрения методологической четкости. В исследовании «Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” Чехова)» [Тюпа 2001] В.И. Тюпа синтезирует опыт зарубежных и отечественных исследователей (Ж. Женетта, Дж. Принса, В. Шмида, М.М. Бахтина и др.) и, принимая за основу подход М.М. Бахтина к изучению типов высказываний, предлагает свою концепцию стратегий.

В.И. Тюпа сформулировал также признаки четырех базовых нарративных стратегий, которые возникают в истории культуры стадиально. Первоначальная стратегия, протонарративная, конституируется модальностью знания, прецедентной картиной мира и «ретроспективной интригой осуществления», которая характерна для сказочного или мифогенного повествования. Вторая нарративная стратегия характеризуется императивной (притчевого типа) картиной мира, предполагающей строгий моноцентрический порядок, модальностью авторитарного убеждения, дидактической интригой долженствования. Следующая нарративная стратегия предполагает модальность частного мнения, окказиональную (анекдотического типа) картину мира, авантюрную интригу приключения. «Данная стратегия характеризуется введением не аукториального (аналогичного автору), а фигуративного нарратора: персонажа с ограниченным кругозором, пристрастного рассказчика, персонифицированного хроникера, метапоэтического образа автора» [Тюпа 2010]. Четвертая нарративная стратегия связана с модальностью интерсубъективного понимания, вероятностной картиной мира, эвристической интригой идентичности, которая порождается встречающимся в литературе Нового времени «коммуникативным событием преодоленного размежевания индивидуальных субъективностей» [Тюпа 2010: 163]. При этом, по мнению В.И.

Тюпы, в истории повествования четыре базовые стратегии не сменяют друг друга прямолинейно: «<…> они сосуществуют и взаимодействуют в нарративных сферах культуры Нового времени» [Там же: 166].

Следует отметить, что в настоящем исследовании повествовательные стратегии рассматриваются с точки зрения их внутреннего структурирования (способов построения), а не со стороны деятельности нарратора[1]. Таким образом, в фокусе нашего исследования окажется мотивный уровень анализируемых текстов, а не их риторическое оформление, что свойственно работам о коммуникативных стратегиях. Выбор указанного аспекта исследования обусловлен рядом объективных причин.

По нашему мнению, рассмотрение повествовательных стратегий произведения невозможно без выделения типологических характеристик сюжетно-повествовательного текста. Н.Д. Тамарченко утверждает, что «возникает вопрос о той теоретической модели литературного произведения, которая соответствует структурной основе его реально существующих разновидностей и является критерием их сопоставления» [Тамарченко 2001: 6].

В.И. Тюпа, говоря о повествовательной стратегии романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», упоминает о кумулятивной «интриге», состоящей в нанизывании однородной событийности, завершаемом катастрофой [Пропп 1976: 242–249]. Он также упоминает, что в составе циклической сюжетной схемы обнаруживаются два основных варианта: если «среднее звено схемы связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и / или прохождением через смерть (в том или ином варианте – от буквального до всего лишь иносказательного)», то два обрамляющих звена «представляют

[1] Следует отметить, что в представленной работе мы будем касаться роли повествователя в организации структуры повествования. На наш взгляд, изменение повествователя (сам герой, автор, другой персонаж) в зависимости от события, о котором идет речь, и излагаемого взгляда на него напрямую влияет на повествование. Таким образом, в нашей работе мы будем затрагивать проблему типа повествователя, а также его соотношения с разными уровнями текста, опираясь на теории ведущих нарратологов (см. например: [Bal 2009]).

собой либо отправку в чужой мир и возврат, либо смену состояния, предшествующего кризису, последующим возрождением» [Тамарченко 2004: 204].

Трехфазная нарративная последовательность «утрата – поиск – обретение» (см. подробнее: [Гринцер 1974: 246–279]) (концентрирующая внимание на подвиге героя, на восстановлении им исходной ситуации или даже общего миропорядка) воспроизводит универсальную мифологему умирающего и воскресающего бога [Фрейденберг 1997: 225–229]. Тогда как перемена статуса героя (возрождение к новой жизни) через посредство волшебной сказки восходит к обряду инициации. Смерть и воскресение божества явились несомненным прообразом этого «переходного» обряда. Однако в результате прохождения через пороговую фазу символической смерти человек уже не восстанавливался в прежнем статусе, как вечный бог, а преображался (или же погибал без воскресения).

Обряд инициации [1] и его роль в структуре художественного текста в первую очередь ассоциируется с именем знаменитого литературоведа В.Я. Проппа и его «Морфологией волшебной сказки» (1928). Ученый придерживался мнения, что структура волшебной сказки отражает процесс инициации. (В качестве иллюстративного примера он рассматривал тотемические инициации.) Однако исследования показывают, что обряд инициации является основой не только для сказки[2]. Аналогичный выявленному В.Я. Проппом набор мотивов мы обнаружили при изучении мотивной структуры военной прозы[3].

[1] В данном контексте нельзя не упомянуть работу Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа», в которой указанная проблема рассматривается в отношении романа воспитания. Мелетинский указывает, что роману воспитания также присуща тема инициации (ритуального перехода юноши в категорию мужчин племени), которая может воплощаться в произведении в виде традиционного обряда или живого сражения героя с действительностью своего времени, в результате чего вырабатывается его характер и мировоззрение [Мелетинский 2000: 282].

[2] О.И. Чик, например, с помощью мотива инициации проводит сравнение немецкой и украинской литературы второй половины XIX века. См.: [Чик 2015: 47–50].

[3] Стоит отметить, что военная поэзия о Второй мировой войне уже подвергалась анализу с точки зрения обряда инициации: [Даренский 2014: 90–104].

Традиционно под инициацией понимается «обряд, относящийся к какой-либо определенной стадии культуры» [Похаленков 2016: 191–196]. В психологическом смысле инициация[1] – «внеисторическое архетипическое поведение психики» [Элиаде 1996]. В традиционных культурах инициации имеют трехэтапную структуру:

– сегрегация (разрыв неофита с его окружением) и изоляция (уход, увод, смена образа жизни);

– транзиция (промежуточное, лиминальное, бесстатусное состояние посвящаемого);

– инкорпорация (возвращение к общественной жизни в новом статусе).

«Во многих случаях инициации сопровождаются сложными психологическими и физическими испытаниями. По окончании инициации проводятся очистительные обряды. Как правило, вновь посвященный получает определенные знаки отличия, подчеркивающие социальную грань между инициированными и неинициированными» [Похаленков 2016: 191–196].

В настоящей работе мы используем «традиционный (трехчастный) сценарий инициации, согласно которому инициируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации, возрождается уже другим человеком» [Похаленков 2016: 191–196].

Обращение к обряду инициации при рассмотрении военной прозы имеет основания. Нельзя забывать о том, что участие в сражении молодого человека и его дальнейшее приобщение к институту войны влекло за собой и изменение его социального статуса. А. ван Геннеп утверждал, что «всякое изменение в положении человека влечет за собой взаимодействие светского и сакрального. Оно требует регламентации и соблюдения ритуала, дабы общество в целом не испытало затруднений и не понесло ущерба. Самый факт жизни делает неизбежными последовательные переходы из одной среды в другую, от одного общественного положения к другому» [Геннеп 1999: 9].

[1] Интерес представляет статья Р. Ефимкиной «Три инициации в “женских” волшебных сказках» [Ефимкина 2003: 18–37], в которой представлена интерпретация обряда в психологическом аспекте.

Начиная с древних времен приобщение молодого человека к военному искусству указывало на его взросление и отделение от материнского и домашнего – вход в мужской мир. Можно сказать, что мальчик становился мужчиной только тогда, когда проходил своеобразный ритуал «посвящения». Таковым ритуалом, например, можно считать «посвящение в рыцари» в эпоху Средневековья или, еще раньше, «первую охоту».

Рассмотрение военной прозы с опорой на обряд инициации вполне возможно еще и по одной причине. Долгое время война была исключительно мужской прерогативой. Даже в эпическом наследии можно выделить трехуровневую систему обряда художественной инициации, которая лежит в его основе (например, эпос об испанском герое Сиде). Три уровня восходят к известной схеме обрядов перехода: прелиминарных (отделение), лиминарных (промежуток), постлиминарных (включение) [Там же: 24].

В своем исследовании мы будем следовать за А. ван Геннепом, который давал следующую трактовку обозначенным обрядам: «Я предлагаю называть прелиминарными обрядами обряды отделения от прежнего мира, лиминарными – обряды, совершаемые в промежуточный период, и постлиминарными – обряды включения в новый мир» [Там же]. Ориентируясь на исследователя, за основу модели построения образа героя (действующего лица мотивного комплекса «Инициация») мы взяли традиционный (трехчастный) сценарий инициации. В нашей работе первый этап, *удаление от людей*, соответствует этапу *ухода на войну*; второй, этап прохождения смерти-трансформации, – *военным будням*; третий, на котором инициируемый возрождается другим человеком, – *возрождению в образе героя войны.*

Выбор мифологического обряда инициации как основы сопоставления также оправдан по причине его структуры. «В литературоведении принято воспринимать миф как комбинацию, с одной стороны, устойчивых элементов (мифотемы (неделимые значимые единицы), по К. Леви-Строссу), которые формируют основополагающий сценарий мифа. С другой стороны, это новые

элементы, которые добавляются авторами, чтобы миф соответствовал новой реальности и веяниям времени» [Deproost 2003: 8].

К. Астьер отмечает, что «мифическое повествование отличается интенсивностью, контрастностью и прямотой: миф (красочно, мощно, убедительно, с силой) описывает великие события, используя сильные и жестокие образы; он базируется на четких контрастах ситуации, которую описывает (например, Эдип сначала становится царем, а затем бродягой); он не заботится о деталях и направлен на достижение цели, выбирая самый короткий путь к достижению наиболее мощного эффекта» [Austier 2003: 1079–1080].

Рассматривая «миф об инициации» как первоисточник дальнейших повествований о войне, в данной работе мы отталкиваемся от дефиниции французского исследователя А. Жоллеса, который наделял миф тремя функциями: 1) миф рассказывает историю; 2) объясняет; 3) обнаруживает (выявляет) [Brunel 1994: 29–33]. Подобное выделение именно мотивного комплекса инициации на основе мифа расскажет на мотивном уровне о военном конфликте и об участии в нем молодого война, объяснит изменения в его поведении и обнаружит, какие новые черты в нем появились (в сравнении с героями предыдущих повествований).

Западный исследователь П. Брунел считает, что «литература – это хранилище мифов: мифы доходят до нас, “упакованные” в литературу. Ученый задается вопросом: “Что бы мы знали об Одиссее без Гомера? Об Антигоне без Софокла?”» [Brunel 1988: 11]. В предисловии к «Словарю мифов в литературе» он анализирует и рассматривает различные категории «литературных мифов»: «1) унаследованные литературные мифы, которые воссоздают мифологическое повествование, которое, в свою очередь, принадлежит западному культурному пантеону (преимущественно греческой мифологии и Библии). Например, миф о Прометее, Эдипе, Каине или Иисусе Христе; 2) недавно созданные литературные мифы, которые появились в особенном литературном тексте, такие как миф о Фаусте или Дон Жуане; 3) литература,

ставшая мифом, – это категория, которая включает политико-героические мифы, такие как миф о Наполеоне или Цезаре» [Ibid.: 13–14].

«Миф о Великой войне принадлежит к группе политико-героических мифов. Следует отметить, что не сама война является мифом, а ее изображение. В настоящее время признаются и преимущества мифа и ее общественного изображения: миф – это “неотъемлемая часть человеческого общества”, и его общественная функция – это активация общения и содействия сохранения памяти» [Hynes 1992: 11].

Таким образом, миф об инициации молодого солдата на войне – это неотъемлемая часть общественной памяти, так как он порожден еще античной литературой и включен в современную память общества. Исходя из определения, что миф характеризуется особой структурой – сценарием, для анализа мы выявили особый мотивный комплекс, под которым в нашем исследовании понимается организующий элемент мотивной структуры, включающий системные взаимосвязи между мотивами и формирующий повествовательную стратегию романа «потерянного поколения».

В ее основе, как уже говорилось выше, лежит обряд инициации[1], так как событие (фактичность и результативность) является ее главной поэтологической категорией. В нашем понимании именно событие, реализующее мотив, является центральной категорией повествовательной стратегии. Если в традиционной интерпретации событие подразумевало «перемещение персонажа через границу семантического поля», «значимое уклонение от нормы» или «пересечение запрещающей границы» (см. подробнее: [Лотман 1998]), то в прозе «потерянного поколения» представлена лишь фиксация события, а

[1] В современном отечественном и зарубежном литературоведении время от времени появляются работы, в которых используется термин «роман инициации». Например, Е.И. Адельгейм рассматривает польскую литературу и указывает на признаки романа подобного типа; Р.И. Костромицкий анализирует функциональность сюжетной схемы инициации в творчестве В. Пелевина; наиболее интересной, на наш взгляд, является статья М.И. Крупениной «Роман Ч. Диккенса «Большие надежды» как роман-инициация», где повествовательная модель романа описывается с точки зрения репрезентации схемы обряда посвящения. Нельзя также не отметить диссертационную работу Н.С. Шалимовой, в которой представлен анализ жанровой динамики английского романа воспитания второй половины XX века с применением обряда инициации.

его истинная значимость для духовного состояния героя показывается с помощью движения мотива из ядерной зоны на периферийную и наоборот, т.е. «прохождение» через событие влечет экзистенциальный переворот в сознании героя.

Выводы

1. Изучение теоретического материала по проблеме исторического и современного развития сравнительно-сопоставительного метода изучения литератур позволило определить в качестве приоритетного подхода к рассмотрению разноязычных текстов сочетание компаративистского и когнитивного анализа, что дает возможность осуществить исследование мотивного уровня романов «потерянного поколения» в целом.

2. Под компаративистским методом в нашей работе понимается сравнительно-сопоставительный подход, основанный на диахроническом и синхроническом изучении мотивных комплексов. Мотивный комплекс является повествовательной единицей, структурирующей *повествовательную стратегию,* которая упорядочивает систему универсальных мотивных комплексов «Инициация» и «Социальная адаптация» в синтагматическом аспекте.

3. Осуществление анализа мифопоэтики мотивных комплексов «Инициация» и «Социальная адаптация» на базе ядерно-периферийной модели дает возможность рассмотреть мотивный уровень каждого из исследуемых произведений как единую структуру, проследить их взаимосвязь, а также выстроить инвариантные мотивные комплексы повествовательных стратегий для корпуса рассматриваемых произведений и обнаружить специфическую форму повествовательной стратегии военной прозы XX века.

ГЛАВА 2
ГЕНЕЗИС ВОЕННОЙ ПРОЗЫ И РОЛЬ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ЕЕ АКТУАЛИЗАЦИИ

2.1. Динамика развития военной прозы в истории мировой литературы

Ю.В. Шатин считает, что «мотивы вне контекста – это абстрактные единицы, смысл которых равен их лексическому значению без всякого намека на сюжетность, поэтому исследованию значения любого мотива должно предшествовать исследование контекста, в котором он существует» [Шатин 1995: 6–7]. Для обоснования выбора нами в качестве объекта исследования именно повествовательной стратегии литературы «потерянного поколения» необходимо обратиться к контексту – истории военной прозы в целом. Отбор произведений для анализа осуществлялся по следующим критериям: наличие темы войны, этапов инициации и трансформации образа центрального персонажа в образ героя. Мы стремились к тому, чтобы каждое литературное направление было представлено.

«Существовавшие когда-то романтические представления о войне отразились в рассказах о подвигах и героях. В мировой литературе прослеживается традиция трансформации образа участника войны в образ героя войны, увенчанного славой и почетом. На мотивном уровне этот процессм выражается посредством выдвижения в ядро модели мотива символической смерти» [Похаленков 2016в: 49–56]. Уже в VII веке до нашей эры спартанский поэт Тиртей заявлял: «“Если кто-либо не участвовал в битве лично, Мне не о чем с ним говорить”. Он (Тиртей. – *О.П.*) одним из первых написал, что молодой солдат, погибающий в первых рядах, – прекрасен» [Murray 1966: 97]. Вот как Тиртей писал о назначении мужчины:

Славное дело – в передних рядах со врагами сражаясь,
Храброму мужу в бою смерть за отчизну принять!

Доля ж постыднее всех – в нищете побираться по свету,
Город покинув родной, тучные бросив поля,
Да побираться с отцом престарелым и матерью милой,
Взяв малолетних детей, взяв и супругу с собой.
Взором неласковым встретит скитальца такого хозяин,
Если, покорный нужде, вступит под кров он его.
Род позорит он свой, позорит цветущую юность:
Вслед неотступно за ним срам и бесчестье идут.
Если ж воистину нет снисхожденья бежавшему мужу,
Нет состраданья, нет чести ему и любви,
Биться мы стойко должны за детей и за землю родную,
Грудью удары встречать, в сече души не щадя...
[Тиртей: http://e-libra.su/read/132555-lirika.html]

Однако Тиртей не был единственным, кто воспел «прекрасную» и героическую смерть. В этом контексте можно вспомнить другого, еще более известного поэта – Гомера. В знаменитой сцене «Илиады» о своих утратах, жертвах войны плачут старик Приам, царь Трои, и Ахиллес, в лагерь к которому Приам приходит просит тело своего сына Гектора:

Грозно взглянув на него, говорил Ахиллес быстроногий:
«Старец, не гневай меня! Разумею и сам я, что должно
Сына тебе возвратить: от Зевса мне весть приносила
Матерь моя среброногая, нимфа морская Фетида».
«Храбрый Патрокл! Не ропщи на меня ты, ежели слышишь
В мрачном Аиде, что я знаменитого Гектора тело
Выдал отцу: не презренными он заплатил мне дарами;
В жертву тебе и от них принесу я достойную долю» [Гомер 1985: 391].

Как мы видим, Ахиллес называет убитого им Гектора знаменитым. Пусть и посмертно, его окружают почет, слава и всеобщая любовь – к богам героя приравнивают мотив символической смерти и мотив перерождения в образе героя войны[1].

Существует мнение, что именно от эпических произведений Гомера берет начало традиция всего дальнейшего западного описания войны. Альфред С. Брэдфорд, профессор кафедры античной истории университета Оклахомы, пишет: «“Илиада” послужила источником, а также началом западного изображения (описания) военных событий. Стоит отметить, что она стала наивысшей точкой в долгой (ныне утерянной) традиции устного греческого эпоса. “Илиада” наряду с “Одиссеей” – это гениальные произведения. Сама структура (природа) “Илиады” отличается от всего, что было до нее, настолько, что даже нельзя это преувеличить, объясняя. Она остается современной, как никакой другой текст, потому что вся западная литература произошла от нее (и “Одиссеи”)» [Bradford 2015: 113].

Профессор Брэдфорд прав в том, что в дальнейшем в греческой традиции больше нет столь подробного описания войны. Например, повествование о завоевании Крита дошло до нас лишь в виде легенд (о гибели Минойской цивилизации, о Тесее и Минотавре). Тем не менее, считать, что заложенная Гомером традиция прервалась, было бы ошибкой. Напроотив, традиция продолжилась, но уже в текстах другой формы – исторических хрониках. Геродот и Тацит – первые историки, чьи сочинения (например, описание Персидских войн Геродота или «Анналы» Тацита) читаются и изучаются до сих пор. По справедливому замечанию военного историка Мартина ван Кревельда, «когда дело доходит до описания военной истории, то здесь классическую античность не превзойти» [Van Creveld 2005: 44].

В средневековый период примером для описания военного героизма были в основном воспоминания участников Крестовых походов. Прежде все-

[1] Следует помнить, что в Троянской войне герои сражались наравне с богами. В эпосе два плана сражения – божественный и человеческий.

го следует назвать воспоминания о Египетском походе короля Франции Людовика Святого, написанные Жаном де Жуанвилем, и «Истории Крестовых походов» Жоффруа де Виллардуана. Описание гибели Гуго де Колиньи из «Историй Крестовых походов» является образцом героической смерти: «Примерно в это время король Валахии и Болгарии, который со всеми своими силами двинулся против маркиза Монферратского, подошел к городу Сере. Маркиз же надежно укрепил его, поставив там сильный гарнизон под командой Гуго де Колиньи, очень храброго и надежного знатного рыцаря, которого поддерживал Гийом Арльский, маршал самого маркиза со своими молодцами. Король Иоханнитца осадил их в этом городе и, лишь недолго помедлив, взял крепость штурмом. При взятии крепости обороняющихся постигла большая беда, ибо был убит Гуго де Колиньи, пораженный в глаз. После гибели рыцаря, который был лучшим среди них, остальные пали духом и спаслись бегством в надежно укрепленном замке» [Жуанвиль: http://e-libra.su/read/200837-istoriya-krestovyx-poxodov.html].

Однако в эту эпоху появились не только воспоминания о походах. Ситуация, когда рыцарь проявляет доблесть и становится героем войны, была частой и для средневековых героических эпосов. Так, в образ защитника отечества, национального героя трансформируется образ рыцаря Роланда во французском эпосе «Песнь о Роланде»:

Роланд, мой друг, цвет молодости смелой!
Когда я буду в ахенской капелле,
Придет туда народ послушать вести,
И горестно я объявлю пришельцам:
«Погиб Роланд, стяжавший мне победы.
Мы в страхе саксов больше не удержим,
Пойдут теперь на нас болгары, венгры,
Восстанут Рим, Апулия, Палермо,
И Калиферн, и африканцы-негры.

День каждый будет приносить мне беды.
За кем пойдут мои полки в сраженье,
Коль нет того, кто шел пред ними первым?
О Франция, как ты осиротела!
Так горько мне, что рад я был бы смерти».
Рвет бороду король, скорбит безмерно,
Рвет волосы седые в сокрушенье.
Стотысячная рать с ним плачет вместе.
«Увы, ты жизни, друг Роланд, лишился.
Пусть рай отверзнет пред тобой Спаситель.
Для Франции позор твоя кончина.
Я так скорблю, что не в охоту жить мне.
Мои бойцы из-за меня погибли.
Царю небесный, сын святой Марии,
Пусть не вступлю я вновь в ущелье Сизы;
Пусть раньше плоть мою мой дух покинет,
Чтоб с душами их воссоединиться;
Пусть здесь меня схоронят рядом с ними».
Рвет бороду седую Карл Великий,
И говорит Немон: «Скорбит властитель». Аой!

[Песнь о Роланде 1976]

Другим примером может служить испанский классический эпос: в «Песни о моем Сиде» в образ национального героя, победителя мавров Сида трансформируется образ рыцаря Родриго де Бивара:

Пока отдыхала дружина биварца,
Королю Севильи известно стало,
Что пала Валенсия – в ней христиане.
Повел он в поход тридцать тысяч арабов,

В валенсийской Уэрте дал бой испанцам.
Разбил его Сид, бородою славный.
Преследовал он до Хативы мавров,
Настиг на Хукаре, где переправа, –
Пошло там ко дну неверных немало.
Король их бежал, получив три раны.
Вернулся мой Сид с добычей громадной.
В Валенсии много взял он богатства,
Но в этой битве – больше в три раза:
Пришлось на пешего по сто марок.
Смотрите, какая у Сида удача!
Удачу принес христианскому войску
Мой Сид Руй Диас, рожденный в час добрый.
Борода у него все длинней и больше.
Недаром сказал он такое слово:
«Хоть изгнал нас король, я, чтя венценосца,
В цирюльню навек забуду дорогу.
Пусть наши и мавры об этом помнят».

[Песнь о моем Сиде: http://www.gremlinmage.ru/medieval/sid.php]

Автор акцентирует внимание на героических чертах образа Сида: во-первых, обращается к нему как к герою, принесшему удачу христианскому войску, говорит о верности Сида королю и его обещании освободить родную страну от захватчиков-неверных.

«Начиная с эпохи Средневековья возникают и кодифицируются jus ad bellum (право на справедливую войну), jus contra bellum (предпосылки и поводы решения конфликтов мирным путем), jus in bello (законы ведения войны)[1], что отразилось также в рыцарском кодексе чести. Кроме того, участие в

[1] Следует отметить, что впервые подобное деление было проведено Цицероном. Он также объявил, что всякая война, которую будет вести Рим, – это *bellum justum.*

военном конфликте молодого “необстрелянного” рыцаря способствовало, как было показано выше, трансформации образа участника событий в образ героя» [Похаленков 2016в: 49–56]. Мы видим, что в эпической средневековой (и даже в античной) литературе война всегда связана с инициацией: герой проходит частичную или даже полную инициацию.

Мотивная модель художественной инициации впервые стала изменяться в произведениях, посвященных войнам, которые велись после появления новых видов оружия. «Например, появление огнестрельного оружия практически уничтожило средневековое рыцарство и более или менее достойные способы и правила борьбы. Такие качества, как честь и личное мужество, потеряли прежнее значение, а с появлением мушкетов, пистолетов, тем более – современных автоматов, шансы героев и трусов на военные победы начинают уравниваться» [Там же]. Это отразилось в изменении этапов инициации: поскольку оружие нивелировало значение образа участника военного конфликта, мотив символической смерти и мотив воскрешения (то есть увенчания славой) перестали выполнять сюжетообразующую функцию. Теперь результат военного конфликта стал зависеть уже не от храбрости его участников, а от их умения обращаться с оружием. Эту пеиремену еще в начале XVII века заметил Сервантес: его герой Дон Кихот возмущался «оружием трусов».

Тем не менее в европейских странах некоторое время еще продрожали действовать правила поведения на войне, обусловленные представлениями о рыцарственности. Иллюстрацией может служить описание войны за Испанское наследство между Францией и Англией начала XVIII века, приведенное в романе У. Теккерея «Генри Эсмонд»: «Наши пикеты были отделены от неприятельских лишь узенькой речкой; Канихе, так, кажется, она называлась. Часовые переговаривались с берега на берег, если они понимали друг друга; если же нет, то просто ухмылялись и протягивали через ручей то фляжку со спиртным, то кисет с табаком. И однажды, в солнечный июньский день, полковник Эсмонд, очутившись у реки вместе с офицером, объезжавшим аван-

посты, застал там целую гурьбу англичан и шотландцев в дружеской беседе с неприятельскими солдатами на другом берегу» [Теккерей 1997: 350]. Кстати, приведенный эпизод позволяет заключить, что в XVII веке образ врага, значимый для процесса инициации, еще не имел характерной для него позднее негативной коннотации.

Примечательно, что «именно с XVII века мотивы символической смерти и встречи с врагом закрепляются в художественных текстах о войне. Они становятся неотъемлемой частью мотивной модели инициации. Если мотив символической смерти находился в ядре модели еще с первых описаний военных конфликтов (в эпосах), то мотив встречи с врагом приобретакет дополнительную семантику после изменения характера войны. Он трансформировался в сюжетообразующий из-за значения самого действия – встречи с врагом и признания в нем невольного участника событий, который не несет угрозы вне поля брани (фронта)» [Похаленков 2016в: 49–56].

В XIX веке тенденция соотнесения войны с рыцарством, а попавшего на нее солдата – с героем начала разрушаться. Наряду с героическими и романтическими произведениями постепенно складывалась более трезвая и правдивая литература, призванная показать обманчивость прежней героики.

Изменения в интерпретации военного конфликта и роли в нем человека отразились и на мотивной модели художественных произведений. При изображении рыцарей важно было показать изменения, ставшие результатом инициации. Теперь же акценты изменились. «…войны перестали носить благопристойный характер, нормы поведения (и для армии в целом, и для каждого отдельно взятого солдата) оказались забытыми. <…> Девизом новой разоблачительной литературы XIX века могли бы стать слова американского генерала Шермана, который командовал армией северян в гражданской войне между северными и южными американскими штатами (1861–1865). Несмотря на победу Севера, Шерман заявил, что война – это ад, а слава – ее мираж. Ею не стоит гордиться» [Там же].

В конце XIX века и в канун Первой мировой войны на природу войны стали смотреть через призму учения Чарльза Дарвина, «перенося открытые им законы межвидовой и внутривидовой борьбы на человеческое общество. Они воспринимались как общие законы природы, из-за действия которых война была, есть и будет. Считалось, что, как и в природе, она служит своего рода “санитарией” человечества» [Там же].

Это мнение разделяли многие мыслители, философы, военные деятели. Так, теоретик военного дела XIX века граф Мольтке, немецкий генерал, писал тогда: «Вечный мир – это мечта, но не слишком красивая, а война – это неотъемлемая часть божественного контроля над вселенной. Во время войны самые благородные достоинства вступают в игру: храбрость, самоотверженность, верность долгу и готовность к жертвам, которые не пропадают с окончанием войны» [Лешан 2004: 24]. Даже в знаменитом учении Ф. Ницше о «сверхчеловеке» можно встретить схожие мысли: «Война и мужество совершили больше великих дел, чем любовь к ближнему» [Политические учения 1979: 292].

Герои, являющиеся носителями этих идей, часто встречаются в военных романах XX века, прежде всего немецких. Например, герой романа А. Цвейга «Воспитание под Верденом» (1927)о Первой мировой войне, которому принадлежат слова: «Война вновь обнажила в нас того первобытного лесного человека, который пил вечерний чай из черепа убитого врага»; «Война всех против всех – вот правильная формула» [Цвейг 1954: 345].

Другие популярные философы XX века – экзистенциалисты – придерживались мнения, «что война может быть предотвращена, если все противники, все, кому она не нужна, заявят о нежелании воевать. Они всегда составляют большинство человечества, следовательно, войны не будет. Но люди не делают этого (из-за лени, эгоизма, трусости), поэтому войны продолжаются, а сами люди становятся материалом для них. Таким образом, война – это всегда сознательный выбор человечества» [Похаленков 2016в: 49–56]. Стоит вспомнить и мысли по поводу Первой мировой войны русского

философа Н.А. Бердяева: «Мы все виноваты в войне, все ответственны за нее и не можем уйти от круговой поруки. Зло, живущее в каждом из нас, выявляется в войне» [Бердяев 2007: 191].

Итак, в произведениях конца XIX – начала XX века мотивная модель инициации изменилась. При ее анализе помимо учета обозначенных взглядов и идей следует помнить, что авторами новых художественных текстов о войне, как правило, были люди, знавшие войну по собственному опыту, а не по чужим рассказам, видевшие и очень хорошо понимавшие изнанку героических и романтических событий.

Изменения в мотивной модели произошли на каждом этапе инициации (ухода на войну, фронтовых будней, возрождения в образе героя войны). Каждый автор делал акцент на одном из них. Так, «у истоков новой традиции понимания этапа фронтовых будней в современной литературе о войне – автор “Пармской обители” (1839). Стендаль тоже знал войну не понаслышке, достаточно сказать, что писатель был участником наполеоновского похода в Россию. Юный герой романа Фабрицио дель Донго, следуя за гусарами маршала Нея, оказывается свидетелем битвы при Ватерлоо. Видя человеческие жертвы, он проникается мыслью, что война ведет только к одному – смерти. Его ужасает вид поля, усеянного убитыми и умирающими, на которых никто не обращал внимания. Эти точные наблюдения над психологией человека на поле боя, впервые введенные в литературу Стендалем, были в дальнейшем высоко оценены многими писателями» [Похаленков 2016в: 49–56].

В американской литературе есть небольшой роман С. Крейна «Алый знак доблести» (1895), предвосхитивший литературу «потерянного поколения» и прозу Э. Хемингуэя. Произведение было написано под влиянием «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого, прочитанных С. Крейном в семнадцатилетнем возрасте, и выразило новый для американцев взгляд на войну глазами «маленького» человека. «Герой романа, Генри Флеминг (подобно Фабрицио дель Донго у Стендаля, Пете Ростову Толстого), юный американец, мечтает о подвиге, славе и добровольно записывается в армию северян

во время войны 1861–1865 гг. Но наивная “поза мужественности” не выдерживает испытания войной, как она есть на самом деле – “алый зверь, раздувшийся от крови бог”» [Там же]. Молодой человек почувствовал себя винтиком то страшного, равнодушного механизма, не выдержал и во время очередного сражения бежал: «Он смертельно побледнел, как человек, который обнаружил, что в ночном мраке подошел к самому краю пропасти. Внезапно прозрел. Он тоже кинул ружье наземь и побежал. В его глазах не было и тени стыда. Улепетывал как заяц. Правда, не он один» [Крейн 1962: 67]. Автор не осуждает Генри. Помимо трагедии героя С. Крейн очень ярко изобразил суровую изнанку войны – тяжелые ранения, трупы, «пекло и ужас боя»: «Порой Генри начинает завидовать раненым… Жажда получить рану – алый знак доблести» [Crane 1960: 67]. Таким образом, С. Крейн деромантизировал героическую традицию. Причины побега героя с фронта прослеживаются на мотивном уровне текста: мотив разочарования и мотив отказа от приспособления оказываются в ядре мотивной модели. Наполнение модели в произведении Крейна приобретает сходство тем, которое станет типичным для мотивной модели романа «потерянного поколения».

Ситуации побега «особенно часто стали возникать там, где воевали не за идею, а по мобилизации, как в Первой и Второй мировых войнах в XX веке. Контраст особенно ярок, поскольку в прежние времена армии были профессиональными. Впервые “другая” война случилась во Франции во времена Великой французской революции. С тех пор многие армии стали формироваться на основе воинской повинности всех пригодных мужчин в принудительном порядке. К 1914 г. так уже было во Франции, Германии, Австрии, России. Этот переход от наемной армии к рекрутскому набору и всеобщей повинности резко увеличил численность тех, кто воевал только по приказу» [Похаленков 2016в: 49–56].

В наше время об этой перемене рассуждает философ Г.С. Померанц: «прежние войны вели профессиональные армии, сохранявшие что-то от рыцарских правил игры. Народы в целом не воевали. Возвращаясь к родным

очагам, солдаты всасывались мирной средой, растворялись в ней… Мировая война все это переменила. Она загнала в окопы слишком много мужчин – добрую половину во всех цивилизованных странах. И цивилизация начала расползаться, как старая кожа змеи, и вылезла жестокость. Жестокость вошла в искусство, даже в религию… Жестокость надула паруса идеологий и классовой борьбы… Война развязала вкус к жестокости, и он окрасил XX век» [Померанц 1993: 173].

Оформление мотивной модели, как мы уже отмечали, является отражением изменения внешних, общественно-политических и социальных, факторов, которые влияют на описываемые события. Яркой иллюстрацией этого стала традиция произведений о Первой мировой войне. Первым текстом новой литературной традиции стал роман А. Барбюса «Огонь» (1917). В последней главе произведения есть характерный для понимания новой природы инициации эпизод – сцена в траншее. «Уставшие, измотанные и опустошенные солдаты – и французы, и немецы – уже совсем не в силах продолжать борьбу, и, главное, у них нет никакого желания убивать друг друга, и они садятся, ложатся и засыпают в этой траншее с полным равнодушием ко всему – словно в “братской могиле”» [Похаленков 2016в: 49–56]. В этот момент солдаты, обессилевшие, измученные войной, осознают, что лежащие с ними рядом в форме противника – такие же несчастные люди, как они, а не враги: «Мы встаем. Под ледяным ветром мы качаемся, как деревья. Мы подвигаемся мелкими шажками. Вдруг мы сворачиваем в сторону – но привлекает странное зрелище: две фигуры странно переплелись; они стоят плечом к плечу, обняв друг друга за шею. Что это? Поединок двух врагов, застигнутых смертью. Перед нами и за нами – люди с мертвенными лицами, лишенные дара речи и воли, люди, отягченные землей, облекшей их в черный саван, – все они похожи друг на друга, словно голые. Из этой ужасающей ночи со всех сторон появляются выходцы с того света, облаченные в одинаковые мундиры беды и грязи» [Барбюс 1982: 296]. В романе Барбюса мотив разочарования и мотив встречи становятся ядерными, поскольку обе изображенные

армии состояли из разочарованных теперь новобранцев, привлеченных когда-то романтикой старой войны.

«Основная реализация модели происходит преимущественно на этапе фронтовых будней. Другие этапы – взросление и возрождение – либо даются фрагментарно, либо опускаются авторами. Это объясняется тем, что этап фронтовых будней дает возможность показать разрушение романтической батальной традиции» [Похаленков 2016в: 49–56].

Можно выделить еще одну дифференциальнуб особенность текстов военной прозы нового времени, просматривающуюся на мотиивном уровне и основанную на типологическом схождении моделей значительного количества произведений: «Тексты чаще содержат ситуации, в которых герой вынужден столкнуться с военными буднями, с врагом лицом к лицу, пережить разочарование. Глубокое воплощение растерянности и проблемы послевоенной адаптации к мирному времени нашли свое отражение в литературе “потерянного поколения” (у Р. Олдингтона, Э. Хемингуэя и Э.М. Ремарка)» [Там же].

Рассуждая о возможной взаимосвязи литературы «потерянного поколения» с предшествующей традицией, Э. Вандивер заметила: «Европейские офицеры и британские в особенности, принимавшие участие в Первой мировой войне, получили классическое образование, поэтому в своих заметках для газет, ежедневных записях, личных письмах и литературных произведениях цитировали и даже сочиняли стихи на латыни и греческом» [Vandiver 2010: 64–65].

Таким образом, анализ видоизменений мотивного комплекса «Инициация» в контексте развития мировой военной прозы, позволяет заключить, что определяющим фактором его формирования и трансформация явилось изменение отношения к природе войны. В средневековых эпосах в процессе инициации образ участника войны трансформировался в образ героя, а в военной прозе конца XIX – начала XX века ситуация изменилась: на смену мотива перерождения в ядро мотивной модели пришел мотив разочарования в про-

исходящем. Эта трансформация ознаменовала собой появление литературы «потерянного поколения». Мотив символической смерти сохранил свое ядерное положение, однако приобрел сюжетообразующую функцию, поскольку стал реализовываться вместе с мотивом встречи с врагом.

В результате развития военной прозы претерпели измение и отдельные этапы инициации: «первоначальные этапы (удаление от людей, символическая смерть, перерождение) трансформируются в этапы взросления, фронтовых будней и возрождения» [Похаленков 2016в: 49–56]. До появления прозы о Первой мировой войне этапы ухода на войну и возрождения в образе героя войны описывались лишь фрагментарно.

2.2. Современные компаративистские исследования военной прозы

К сравнительному анализу произведений о Первой мировой войне обращаются нечасто. На немногочисленность подобных работ указывает известный компаративист Холгер М. Кляйн: «Компаративистское исследование литературы о Первой мировой недостаточно широко представлено в современном сравнительном литературоведении» [Klein 1989: 17].

Действительно, большинство западных исследований посвящено преимущественно одной литературе, хотя в них предполагается (судя по названиям) именно сравнительное изучение: «Великая война и современная память» Пола Фассела [Fussell 1975], «Военные воспоминания» Клауса Вондунга [Vondung 1980], «Представление о войне» Берна Хеппауфа [Hüppauf 1984], «Обряды весны» Модрика Экштейна [Ekstein 1989], «Художественное изображение войны» Самюэля Хайнса [Hynes 1990], «Великая война в русской памяти» Карен Петроун [Petrone 2011], «Великая война и постмодернистская память. Первая мировая война в британской литературе последней четверти XX века (1985–2000)» Вирджинии Ренард [Renard 2013].

Фрэнк Филд в своей монографии «Британские французские авторы Первой мировой войны» [Field 1991], которая высоко ценится в Европе,

предпринял попытку провести сравнение двух литератур, но его выводы базируются больше на наблюдениях за литературным процессом в целом и не имеют подтверждения на уровне текста. Отчасти это объясняется тем, что исследователь сконцентрировался на отдельных авторах, а не на их компаративистском сопоставлении. Это отражается и в исследовании, которое состоит из отдельных глав, посвященных некоторым представителям английской и немецкой литератур.

Одна из немногих работ, в которых представлен компаративистский анализ, – диссертационное исследование Элизабет Маршанд [Marshand 1991]. Ее преимущество – скрупулезность: в работе представлена выборка поэтических текстов разных авторов, учитывается время написания произведений и события, повлиявшие на их создание, анализ затрагивает разные уровни текста[1].

Заслуживает внимания и работа Артура Разерфорда «Литература и война: анализ героической добродетели» [Rutherford 1989], в которой делается попытка комплексного рассмотрения немецкой и английской военной прозы и поэзии времен Первой мировой войны. При всех ее преимуществах (выделении общего текстового массива, сравнительном анализе системы персонажей, нахождении общих черт и др.) работа не лишена недостатков. Главным, на наш взгляд, является несколько предвзятое отношение к немецкой литературе в сравнении с английской. Но этот изъян отчасти перекрывается высоким качеством работы.

Среди работ о национальной военной прозе времен Первой мировой войны примечательна монография Джона Аньенза «Английская художественная проза и драма о Первой мировой войне, 1918–1939» [Onions 1990]. Она посвящена исключительно прозе и рассматривает произведения в историко-культурном контексте эпохи их создания. Несомненным преимуществом монографии Аньенза является его попытка выделить общий для всей

[1] Следует упомянуть и работу Роберта Воля, в которой также рассматривается широкий материал разноязычных текстов и авторов: [Wohl 2009].

английской военной прозы образ, которой трансформируется, но остается имманентным для всех произведений. Однако стоит отметить, что в фокусе оказались лишь писатели, выбранные исследователем, а критерии этого выбора в книге не обозначены. Возможно, Аньенз исходил из значимости и последующего влияния авторов на английскую литературу, но этот критерий, на наш взгляд, является спорным, как и выбранный в таком случае подход.

Проблемы интерпретации и сравнительного изучения литературы о Первой мировой войне находят свое отражение в научной периодической печати. Время от времени появляются и компаративистские исследования. Например, работы, связанные с Эрихом Марией Ремарком, в большинстве своем посвящены сравнению с его самым знаменитым романом – «На Западном фронте без перемен». Из последних стоит отметить следующие: сборник критических статей под редакцией профессора университета города Стирлинга (Шотландия) Брайна Мердоха «Критический взгляд. “На Западном фронте без перемен”» [Murdoch 2011], собрание работ под редакцией профессора Йельского университета Гарольда Блума «Эрих Мария Ремарк. “На Западном фронте без перемен”» [Bloom 2001] и ежегодные выпуски сборника статей о творчестве Эриха Марии Ремарка и научного журнала «Война и литература», в которых периодически публикуются сравнительные исследования. Остановимся на них подробнее.

Брайн Мердох – известный ремарковед и компаративист. Его исследования затрагивают различные аспекты творчества Ремарка – от историко-культурного бэкграунда до анализа текстов произведений. Мердох является автором нескольких монографий, посвященных немецкой литературе, в частности Ремарку и его романам [Murdoch 2006; German literature and the First World War 2015], а также создателем школы по изучению Ремарка. В настоящее время завоевали определенный авторитет и работы его учеников – Макса Варда [Ward 1998: 85–97] и Мэгги Сарджент [Sargent 2005a]. В рассматриваемой коллективной монографии «Критический взгляд. “На Западном фронте без перемен”» обращает на себя внимание работа Мэтью Болтона

«Любовь и война в “На Западном фронте без перемен” и “Прощай, оружие!” Хемингуэя» [Bolton 2010: 68–85]. Как видно из названия, автор ставил перед собой задачу сравнительно-тематического анализа. Однако в ходе чтения статьи становится понятно, что автор больше заинтересован в другом – сравнительно-сопоставительном анализе системы персонажей, нахождении символизма в обоих романах, проведении параллелей между действиями героев. Возможно, это происходит из-за несколько описательного подхода, отраженного и в очевидных, на наш взгляд, выводах, в которых Болтон говорит о том, что оба протагониста имеют черты авторов и их действия на войне связаны с фронтовым опытом писателей: «Любовь, тем не менее, также является определенным опытом, который дает возможность человеку развиваться. В конечном счете герой Хемингуэя остается в одиночестве: те, кто пережил войну, и те, кто – любовь, очень похожи в этом смысле. Для Ремарка, который сам обладал окопным опытом, влияние войны кажется гораздо менее значимым или, в конечном счете, оно легко интегрируется в жизнь. Возможно, у героя Ремарка присутствует часть и от писателя, и от каждого солдата, который видит бой рядом с лежащим в грязи Паулем Боймером» [Ibid.].

В коллективной монографии «Северная Америка, Европа и культурная память о Первой мировой войне» [Löschnigg, Kraus 2015] под редакцией Мартина Лешнигга предлагается также широкий спектр вопросов для дискуссии: «Великая война в международных исследованиях», «Память о Великой войне в Канадской литературе и искусстве», «Опыт США в увековечивании памяти» и др. Особый интерес представляет статья профессора университета города Грац (Австрия) Стивена Л. Брандта «Прощайте, чувства? Хемингуэй, Ремарк и эстетика Первой мировой войны» [Brandt 2015: 215–227], в которой анализ текстов строится на появлении / отсутствии того или иного чувства (восприятия) у героев (например, «сила прощания – окончание “Прощай, оружие”»; «чувство начала» и др.)[1].

[1] Следует отметить, что в представленной работе мы не касаемся типологии романа, связанной с пониманием посттравматического переживания, так как эта тема широко

В сборнике статей под редакцией профессора Блума интерес привлекает сравнительный анализ известного исследователя из канадского города Квебека, специалиста по немецкой литературе Вильгельма Шварца [Schwarz 2001: 39–57]. Шварц ставил своей целью проследить разницу в изображении войны на примере романа Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» и биографического произведения Э. Юнгера «В стальных грозах». Подобный фокус рассмотрения необычен по нескольким причинам. Во-первых, и Ремарк, и Юнгер – представители новой традиции романа в немецкой литературе. Во-вторых, произведения имели огромный успех у публики. Наконец, в-третьих, восприятие войны у обоих писателей было абсолютно разное. В ходе работы Шварц обращается к биографии авторов, описывает их отношение к классическому военному роману, а также сопоставляет романы на разных уровнях – тематическом, образном, мотивном. Он также делает важные для исследователей выводы: «Хотя оба, и Юнгер, и Ремарк, в своих романах о Первой мировой войне и пытаются дать действительно правдивую картину театра войны – Западного фронта, в их произведениях мало сходства. Юнгеру удается изображение героизма и интоксикации опытом сражения, стимулирующим простого солдата. <…> Его безоговорочное прославление войны и отсутствие всяких человеческих чувств к памяти о невинных жертвах войны, однако, несколько шокирует современного читателя. Книги Ремарка, с другой стороны, впечатляют именно протестом против войны и страданиями, происходящими из-за войны. Они не содержат ни увлекательных картин сражений, которые мы находим в работах Юнгера, ни энергичного и живого стиля “В стальных грозах”. <…> По структуре они представляют собой серию эпизодов, искусно скрепленных образом героя, рассказывающего историю от первого лица» [Ibid.].

исследована в зарубежном литературоведении. См. подробнее: [Wilson Ross 2014a: 43–57; Caruth 2010; Graham 2004; Smelser 2001: 31–59; Wilson Ross 2008: 109–118 и др.].

Среди современных компаративистских отечественных[1] исследований привлекает внимание работа Г.Г. Ишимбаевой «Метафизика Великой войны, или Грасс о Юнгере и Ремарке» [Ишимбаева 2015: 93–101][2]. Г.Г. Ишимбаева отмечает, что основное действие в произведении Г. Грасса «Мое столетие» датируется 1965 годом. В центре повествования находится молодая женщина (швейцарка), работающая в исследовательском институте и добивающаяся встречи с Юнгером[3] и Ремарком в Цюрихе.

В самом начале Г.Г. Ишимбаева отмечает, что «грассовские Юнгер и Ремарк выступают как лиминальные personae: оба претерпели ритуальный переход к мужественности в далекой юности на Западном фронте, и оба в середине 1960-х гг. находятся в пороговом состоянии, связанном с несовпадением их мировоззренческих систем с философско-идеологическими константами современности» [Ишимбаева 2015: 93]. Таким образом, исследовательница указывает на определенный ритуальный переход, сопутствующий взрослению героев произведений Э. Юнгера и Э.М. Ремарка, что подтверждает правильность выделения нами мотивного комплекса «Инициация» для сравнительно-сопоставительного анализа.

Далее Г.Г. Ишимбаева переходит к сравнению «апологета героического мифа и пацифиста», указывая на то, например, что Юнгер[4], в отличие от Ремарка, «видит войну в ореоле загадочности. Отсюда приемы ее портретирования – с помощью персонализации, демонизации, эстетизации, которые имеют явно выраженную экспрессивную окраску» [Ишимбаева 2015: 94].

---

[1] Из сравнительно-сопоставительных работ об Э. Юнгере см. подробнее: [Kutschumova 2015: 121–126].

[2] Еще одно сравнительное исследование, опубликованное там же: [Стадников 2015: 193–199].

[3] Если в 1960–1970-е годы Ремарк был одним из общепризнанных военных прозаиков и популярных мировых авторов, то Юнгер, наоборот, вынужден был вести, в некотором смысле, жизнь отшельника. Леннарт Свенсон отмечает: «В 1960–1970-е гг. Юнгер игнорировался интеллектуальной элитой и не приглашался на симпозиумы и литературные конференции» [Svensson 2014: 51]. См. также: [Baron 2004: 35–48; Blumb 2012: 205–221].

[4] О подобном юнгеровском понимании войны, долга и «морального» единства см. подробнее: [Schwarz 1995: 94–108; Schwilk 2007; Müller 1993: 327–340].

В коллективных сборниках, посвященных творчеству Э.М. Ремарка, Э. Хемингуэя и Р. Олдингтона, также бывают периодически представлены работы компаративистской направленности. Среди значимых стоит отметить исследования Г.И. Бернхарда [Bernhard 1958], Ч. Геллинека [Gellinek 2002: 97–111], Х. Кляйна [Klein 1989: 7–32] и Х.Л. Арнольда [Arnold 1999: 5–17], Э. Ровита [Rovit 1963], Ф. Карпентера [Carpenter 1973: 83–91].

На наш взгляд, наибольший интерес представляет работа профессора Х. Кляйна. Свое исследование он проводит на материале разноязычных литератур, а главное – трех авторов. О несомненной актуальности работы говорит и то, что сама тема – отношение к врагу – является табуированной в западном обществе (особенно в немецком), хотя, как совершенно справедливо утверждает Кляйн, «враг повсюду – за спиной солдат, в тени военачальников и в особенности среди тех, кто поддерживает войну» [Klein 1989: 7]. Подобный компаративистский анализ встречается не столь часто. Тщательное изучение текста исследователь подкрепляет обращением к биографиям авторов, а также к историко-литературному контексту создания произведений.

Из работ, посвященных Э.М. Ремарку и Р. Олдингтону, наиболее интересной представляется книга А. Эрл «Потерянное поколение. “На Западном фронте без перемен” Эриха Марии Ремарка (1929) и “Смерть героя” Ричарда Олдингтона (1929)» [Erll 2003: 254–277]. Несомненным ее достоинством является системный подход к рассмотрению произведений Ремарка и Олдингтона: от их включения в контекст литературы «потерянного поколения» до тщательного анализа сюжета и системы персонажей (см. также: [Morris 1978]).

Также нельзя обойти вниманием сборник критических статей, приуроченный к международному симпозиуму в австрийском городе Грац (23–26 сентября 1991 года), «Близкие враги. Английские и немецкие литературные реакции на Первую мировую войну 1914–1918» [Intimate enemies 1993]. В этой коллективной монографии представлены лучшие работы широкой тематики: образ врага и его интерпретация (the foe imagined); старые и новые па-

радигмы войны (old and new paradigms of war); ретроспективный взгляд на войну: автобиография, художественная автобиография, художественное произведение (the war in retrospect: autobiography – autobiographical fiction – fiction); война научных кругов (the professor's war) и др. Среди представленных статей хотелось бы выделить работу профессора Мюнхенского университета Ульриха Бройча «Первая мировая война в полуавтобиографичных и полухудожественных автобиографиях – Роберт Грейвз и Людвиг Ренн» [Broich 1993: 313–327]. В ней автор рассматривает проблему жанров в отношении прозы о Первой мировой войне. Бройч приводит мнения исследователей, которые по-разному определяют жанровую принадлежность этих произведений. Одни видят истоки военной прозы в модерне, другие считают ее «гибридом» и находят в ней полуавтобиографические и полухудожественные черты. Нельзя не согласиться и с утверждением Бройча о том, что время создания наиболее известных произведений о Первой мировой войне совпадает с эпохой модерна, когда пересматривались классические каноны жанровой принадлежности. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Бройч, исследуя военную прозу на стыке жанров, приходит к выводу, что «жанр этих произведений представляет собой гибрид» [Ibid.: 321]. В своей статье он сравнивает произведения двух иноязычных авторов: англичанина Роберта Грейвза и немца Людвига Ренна. Исследователь аргументированно доказывает наличие у текстов обоих писателей и художественных, и автобиографических характеристик. Однако, при всей скрупулезности анализа, в работе Бройча не выделены четко признаки жанра-гибрида (используя термин исследователя), которые могли бы быть применены при изучении других произведений военной прозы.

Произведения о Первой мировой войне всегда привлекали исследователей, в первую очередь необычным историко-литературным контекстом. Долгое время самой популярной книгой в немецкой литературе считался перевод французского романа Анри Барбюса «Огонь» (1916) (нем. «Das Feuer», 1918). Интерес к нему читателей во многом связан с тем, что текст полно-

стью отвечал стандартам новой военной прозы: протагонист ассоциировался с самим автором, роман был написан «из окопа», имел форму дневника и др.[1]. Без сомнения, Барбюс повлиял на молодую военную прозу Европы. Но он не был создателем новых стандартов описания войны. Его методы и манера повествования легко узнаваемы, например, у Эрнеста Юнгера. Специфические особенности, которыми обладает вся военная проза того времени, таковы: автор – ветеран войны, события, которые он описывает, должны относиться к его личному опыту, быть разнообразными, но узнаваемыми (прежде всего – географические места и даты). Одним из главных критериев, на который, например, указывает профессор Т. Шнайдер, является аполитичность этой литературы: «На повествовательном уровне война использовалась в качестве фона для любого вида человеческой деятельности, но в представленных текстах о войне отсутствует какая-либо склонность к политическому смыслу. Вместо этого они осуждают войну как бессмысленность. Мир войны был жесток, и каждый солдат на фронте пострадал от войны, а немецкие солдаты выполняли свой долг» [Schneider 2010: 23–38].

В 1920-е годы, по окончании войны, произведения о Первой мировой войне, воспоминания и дневники немецких офицеров публиковались в огромном количестве и пользовались спросом у читателей (см. подробнее: [Deutche Literatur-Geschichte von den Anfang bis zur Gegenwart 1992]). «Сначала это были главным образом тексты-оправдания: генералы, офицеры восхваляли войну и превозносили героизм немецкого солдата. Особенно популярны стали “отчеты” таких авторов, как М. фон Рихтгофен или граф Люкнер» [Müller 1986: 20–35]. Большинство авторов были нацелены на исследование причин поражения Германии. Исторический контекст времени (созда-

[1] Профессор Томас Шнайдер выделяет следующие признаки фронтового романа о Первой мировой войне: «Роман Барбюса соответствует стандартам новой военной литературы: он говорит о подлинности, его история хронологическая и его рассказчик / главный герой идентифицируется с автором. “Героем” дневника Барбюса является не один человек, а группа солдат (взвод). Тема романа – не судьба отдельного человека (солдата), а медленное исчезновение социальных различий между французскими солдатами и их немецкими противниками» [Schneider 2010: 23–38].

нием Веймарской республики, экономический кризис, националистические настроения) объяснял открыто националистический подход к пониманию происходящего. После подписания министром иностранных дел Г. Штреземаном Локарнского мирного договора об отказе Германии от Эльзаса и Лотарингии ситуация обострилась до предела.

Х.Х. Мюллер характеризует военный роман как «типичный и специфический род литературы Веймарской республики. Ни к какому другому материалу между 1918 и 1933 так часто не обращались, как к Первой мировой войне. Ничто другое не было залогом таких огромных продаж, как романы о войне» [Ibid.].

К концу 1920-х годов тенденция в литературных кругах начинает складываться уже иная. Появляются произведения резко антивоенные, два из них – явной антимилитаристской направленности: «Спор об унтере Грише» А. Цвейга (см. подробнее: [Kazecki 2012: 101–133; Poore 2009: 139–152; Vejas 2000; Wiznitzer 1987; Alt, Bernhard 2010) (Arnold Zweig «Der Streit um den Sergeanten Grisha», 1927) и «Война» Л. Ренна [Kittstein, Zeller 2009: 230–232; Broich 1998: 75–83] (Ludwig Renn «Krieg», 1928). Они предвещали появление в сложной для страны ситуации романа, который рассказал бы о войне с точки зрения простого солдата. В литературоведческих статьях конца 1920-х годов многократно говорится о «возвращении мировой войны» [Gollbach 1978: 1; Kaes 1983: 514–527]. Это высказывание относится к созданию в будущем многочисленных автобиографических фронтовых повествований, началом которых можно считать «Войну» Л. Ренна и, позже, «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка, который стал одним из самых обсуждаемых феноменов в немецком литературном обществе. В отличие от военной мемуарной литературы и военных рассказов в приключенческом жанре, как у Арнольда Цвейга в его «Споре об унтере Грише», новый жанр фронтового романа формируется посредством включения автобиографического материала и стиля-репортажа (на повествовательном уровне). Людвиг Ренн, Эрих Мария Ремарк и Эдлеф Кеппен (см. подробнее: [Kopitzki, Salomon 2004; Franke 2013;

Schulze 2014; Der Erste Weltkrieg 2014]) («Оперативная сводка», 1930) постарались «простым» языком (так называемый стиль-репортаж) передать и подчеркнуть объективность военных будней с точки зрения рядового участника событий – солдата. Кеппен, например, включал в свое повествование исторические документы, газетные статьи, извещения и др. Считается, что оценка Первой мировой войны и немецкого поражения неразрывно связана с вопросом легитимности и нелегитимности Веймарской республики. Появившиеся политизированные фронтовые рассказы стали объектом ожесточенных споров в ситуации кризиса 1930-х годов[1]. Следует отметить, что бестселлер Ремарка вызвал ненависть националистических кругов Германии, которая еще больше усилилась после его экранизации. Больше всего писателя упрекали в дискредитации солдатского братства и демотивации боевого духа немецкой армии (см. подробнее: [Schütz 1986: 188–192]). Также началась борьба за правильность в интерпретации «культовой войны» внутри самого фронтового романа: таким «социалистически» направленным авторам, как Людвиг Ренн[2] («После войны», 1930), Теодор Пливье (см.: [Sargent 2005: 33–69; Wilde 1965; Gerlach 2018; Wirsching 2015: 53–57] («Кули кайзера», 1930) или Адам Шаррер[3] («Без отечества», 1929), противопоставлялись взгляды либеральных авторов (см. подробнее: [Bartz 1997]). У Франца Шаувекера[4] («Конец нации»,

[1] Важность Первой мировой войны для национал-социалистической идеологии подробно исследовал Карл Прюмм. См.: [Prümm 1976: 138–164].

[2] Следует отметить, что «Война» Л. Ренна была прекрасно принята как «левыми», так и «правыми». И даже в период нацистской диктатуры получала хвалебные отзывы. См. подробнее: [Kühne 2017]. В британской критике «Война» «считалась произведением намного сильнее, чем “На Западном фронте без перемен”» [Cecil 1998: 333]. Британский исследователь Б. Мердох оспаривает это мнение и считает, что «“Война” и ее продолжение “После войны” уступали в популярности произведениям Ремарка как на континенте, так и в Англии» [German Literature and the First World War 2016: 28].

[3] Исследователи отмечали: «Шаррер описал современную ему империалистическую войну посредством различных фронтовых сцен, в которых межклассовые различия между офицерами и солдатами подчеркивались в традиции военно-критических текстов» [Lehmann 2014: 162–163]. См. подробнее: [Volkmann 2013: 25–38; Bartz 1997: 25–38; Harvey 1998: 105–121.

[4] А. Первушин относит «Франца Шаувекера к движению “консервативной революции”, которое было представлено такими именами, как, например, Эрнст Юнгер и Эрнст фон Саломон. Их национализм сочетался с радикальным антизападничеством и

1929), Вернера Боимелбурга («Группа Боземюллера», 1930), Эдвина Эриха Двингера[1] (трилогия «Немецкая страсть», 1929–1932) или Ганса Цоберлайна [Schneider, Wagener 2003: 399–421] («Вера в Германию», 1931) война описывается как героическая жертва за Германию, а смерть немецкого солдата (жертва) возлагает на новое поколение обязательство победоносного совершенствования нации (см. подробнее: [Streim 2009]). Исследовательница А. Груненберг отмечает: «“Героическое” повествование в сочетании с христианским учением играли в этой теории центральную роль» [Grunenberg 1993: 177] (см. также: [Azaryahu 1991; Korff 1986: 27–60]).

Те же национал-революционные тенденции проявляются в романах о добровольческих партизанских отрядах этого периода. Например, бойцы добровольческих отрядов в Балтийском регионе и Верхней Силезии у Арнольда Броннеса («О.С.», 1929) или Эрнеста фон Саломона («Вне закона», 1930) показаны как революционеры-националисты (повстанцы), которые представляют интересы фронтовиков, преданных демократическим правительством (см.: [German Writings Before and After 1945 2002]).

В английской литературе события Первой мировой войны определили судьбу и основную проблематику творчества поколения «окопных поэтов»[2]. Антивоенная тема прозвучала прежде всего в поэзии – в стихах Уилфреда Оуэна, Зигфрида Сассуна, Руперта Брука, Эдмунда Бландена, Роберта Грейвза и других участников Первой мировой войны. На собственном опыте познали они тяжесть войны и лживость империалистической пропаганды. Лучшие из «окопных поэтов» заняли антиимпериалистическую позицию; содержанием своей поэзии они сделали реальную действительность, а героем – участника войны и его фронтовую жизнь во всей ее трагической реальности.

ориентацией на Советскую Россию» [Первушин 2017: 134]. См. подробнее: [Васильченко 2009: 75–80; Chickering, Förster 2000: 146–148].

[1] Дж. Бейрд в своей работе «Военные поэты Гитлера: Литература и политика в Третьем Рейхе» отмечает, что «Двингер всегда одинаково хорошо воспринимался как коммунистами, так и пацифистами. Хотя в дальнейшем стал пропагандистом идеологии Третьего Рейха» [Baird 2008: 117–118].

[2] См. подробнее об «окопных поэтах»: [Bergonzi 2017; Stout 2016: 58–83; Stephen 2014; McPhail, Guest 2001].

Характерна в этом отношении идейно-художественная эволюция Зигфрида Сассуна (см. подробнее: [Egremont 2014; Moeyes 1997]) – одного из наиболее выдающихся «окопных поэтов». Он ушел на фронт добровольцем. В окопах были созданы стихи, составившие сборники «Старый охотник» (1917) и «Контратака» (1918), а затем – «Картины войны» (1919) и «Военные стихи» (1919), которые сам Сассун называл «трактатами против войны» [Sassoon 1945: 69]. Сассун воспроизводит будни фронтовой жизни. Для его стихов характерно сострадание к солдатам, которое соединяется с гневом и ненавистью к тем, кто наживается на войне («Губители», «Мертвому офицеру», «В тылу»). Объект критики и сатиры Сассуна – «старая добрая Англия», фарисейство ее «почитателей» («Генерал», «Они») (см.: [Greicus 1973: 16]).

Лучшим английским прозаическим произведением о войне принято считать «Смерть героя» (1929) Ричарда Олдингтона. Однако тематика романа шире. Совершенно справедливо утверждение Дж. Морриса: «Роман Олдингтона не столько о войне: речь идет о предательстве, по-новому освещающем для него его собственный опыт и описанном как жизнь и смерть его “героя” – Джорджа Уинтерборна» [Morris 1976: 183].

Подобное восприятие – потерянности и предательства – мы можем найти и в американской литературе, в которой главной темой становится нравственное осмысление судьбы молодого человека – участника Первой мировой войны. Своеобразным явлением в литературе 1920-х годов было творчество писателей, которые вошли в литературу сразу после окончания Первой мировой войны и отобразили в своем искусстве сложные условия послевоенного развития [Garrety 1976: 18]. Это так называемые представители литературы «потерянного поколения». «Все вы – потерянное поколение», – слова Гертруды Стайн, взятые в качестве эпиграфа к роману Эрнеста Хемингуэя «Фиеста. И восходит солнце», ставшие крылатым выражением и обозначением своеобразной разновидности реализма XX века. К американской литературе «потерянного поколения» относят произведения писателей, различных по политическим, социальным, эстетическим воззрениям, но одинаково

ощущающих трагизм послевоенной действительности. Разочарование в идеалах, высоких словах, обесцененных войной, огонь которой прошли герои, характерно для романов Э. Хемингуэя (см. подробнее: [Florczyk 2014; Hays 2013]) («Прощай, оружие!», 1929), Ф.С. Фицджеральда («Великий Гэтсби», 1925), У. Фолкнера («Солдатская награда», 1925) и др.

Выводы

1. Мотивный комплекс «Инициация» присутствовал в военной прозе с древнейших времен. Начиная с эпических произведений он приобретает особое, даже первостепенное значение. В дальнейшем к нему обращались писатели всех времен с целью глубже понять и показать читателям психологию человека, оказавшегося в катастрофических обстоятельствах – в ситуации войны.

2. В ходе рассмотрения историко-литературного процесса было установлено, что мотивный комплекс «Инициация» может быть выявлен в произведениях разноязычных литератур и культур, так как имеет вневременную форму: символически отражает представление человека о жизненном цикле.

3. Мотивы, связанные с инициацией, в процессе развития литературы оформили определенный фабульный «костяк», который может быть обнаружен в произведениях авторов, ставивших своей задачей изображение трагедии человека на войне или описание личного военного опыта.

4. Сюжеты произведений о Первой мировой войне напоминают схемы мифов посвящения, В центре изображения остается «история героя», но меняются акценты: на первый план выдвигается новый «военный опыт» в ходе которого происходит взросление героя. Историко-литературные особенности ситуации Первой мировой войны определили дальнейший успех и заданность критики в отношении произведений Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и Э. Хемингуэя.

ГЛАВА 3
МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС «ИНИЦИАЦИЯ» КАК ОСНОВА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ РАЗНОЯЗЫЧНЫХ ВОЕННЫХ РОМАНОВ «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»

Мотивный комплекс «Инициация» является ключевым для выявления повествовательной стратегии литературы «потерянного поколения». Мы рассматриваем мотивную модель, основанную на сценарии инициации, включающем, в соответствии с традицией, три этапа: инициируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации, возрождается другим человеком. Материалом исследования стали три романа о Первой мировой войне: «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка, «Смерть героя» Р. Олдингтона и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя.

Как уже отмечалось выше, первый этап соответствует *уходу* героя *на войну*, второй – *военным будням*, третий – *возрождению в образе героя войны.* Каждый этапов характеризуется определенными отличительными особенностями, проявляющимися на разных уровнях текста: композиционном, мотивно-тематическом и пространственно-временном.

3.1. Особенности реализации первого этапа мотивного комплекса «Инициация» в сравнительном аспекте

На композиционном уровне этот этап представлен в текстах авторов по-разному. Наиболее полную картину можно наблюдать у Ремарка и Олдингтона. «Оба автора подробно описывают взросление центрального персонажа, его духовный мир, семейные отношения, друзей и др. Объяснением этого может служить задача, которую сами авторы ставили перед собой при написании произведений. Ведь и Ремарк, и Олдингтон не просто создавали тексты о Первой мировой войне – они пытались обнаружить и объяснить причины трагедии. У Хемингуэя, в отличие от Ремарка и Олдингтона, дается

крайне скупая информация о молодых годах героя (детстве и юношестве). Это может быть интерпретировано следующим образом. Если Ремарку и Олдингтону необходимо показать становление мировоззрения героя – от поддержки государственной политики и войны до полного отрицания, то у Хемингуэя задача была совершенно другой. Америка и не выступала в качестве агрессора, как Германская империя, и не была активным участником боевых действий с первых дней, как Англия. Поэтому Фредерик Генри Хемингуэя – это герой-одиночка, он не является одним из многих, как Пауль Боймер Ремарка или Джордж Уинтерборн Олдингтона. Его участие в военных действиях – это его личный выбор, который продиктован внутренними убеждениями. Именно поэтому читателю не так важно знать о его прошлом: об увлечениях детства и юности, о семье и друзьях. Главное – осознать травму, которую нанесла сама война, понять мотивы отказа сражаться на фронте и сознательного бегства с передовой» [Похаленков 2016: 191–196].

Мотивно-тематический уровень первого этапа инициации позволяет проследить становление личности, жизнь которой свпосбледствии будет разрушена войной. Освещаются темы взаимоотношений с родителями, друзьями, наставниками и др.; увлечения романтической литературой и отождествления себя с романтическими героями художественной литературы; веры в государственные идеалы; увлечения героической символикой (милитаристским духом).

Каждой теме соответствует определенный набор мотивов. Рассмотрим их более подробно, используя ядерно-периферийную мотивную модель.

Ядерное положение в мотивной модели первого этапа занимает следующий набор мотивов: дружбы, взаимоотношений с родителями и наставниками, увлечения чтением, стремления к героическому самопожертвованию. Этот комплекс мотивов характеризует взаимодействие героя с персонажами двух групп – «семья» и «воспитатели и друзья» – и позволяет изобразить процесс взросления героя.

В романе «Смерть героя» «комплекс мотивов, связанных с процессом взросления (и в дальнейшем с решением уйти добровольцем на войну. – *О.П.*) у Олдингтона, занимает ядерное положение, которое подкрепляется мотивом отрицания довоенных английских буржуазных ценностей» [Похаленков 2016: 191–196]. С первых страниц автор делает акцент на свойственной его герою с детства увлеченности искусством: «George was very enthusiastic about modern painting. His own painting, he told me, was “pretty dud”, but in peace time he made a good living by writing art criticism for various papers and by buying modern pictures, chiefly French and German, on commission for wealthy collectors» [Aldington: http://lib.ru/INPROZ/ALDINGTON/front.txt][1] (см. рус. пер.[2]). Уинтерборн описан Олдингтоном вовсе не «карикатурно», как его семья. Существенное отличие в описании объясняется двойственностью образа героя, свойственной ему с детства и приведшей его к внутреннему конфликту с семьей, а позднее и с обществом.

В отношениях героя с родителями и близкими реализуется мотив взаимоотношений поколений. «По мнению повествователя, это должно помочь читателю понять истинные причины, которые побудили Уинтерборна совершить самоубийство. Действительно, ни отец, ни мать не слишком интересовались Джорджем, поэтому он рос в собственном мире» [Похаленков 2016: 191–196]. Словами Олдингтона, герой вел «двойную жизнь»: «Long before he was fifteen George was living a double life – one life for school and home, another for himself» (см. рус. пер.[3]). К этому Уинтерборн пришел из-за внутреннего противостояния. Он был увлечен литературой и искусством, но никто из родственников его увлечения не разделял: «How innocent-seemingly he played the

[1] Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[2] «Джордж очень увлекался новой живописью. Когда он сам брался за кисть, получалась, по его словам, просто “нестоящая мазня”, но до войны он неплохо зарабатывал, печатая в газетах критические заметки о живописи, и получал комиссионные, скупая для богатых коллекционеров картины современных художников, главным образом немцев и французов» [Олдингтон: http://lib.ru/INPROZ/OLDINGTON/hero.txt]. Далее цитаты в русском переводе приводятся по данному источнику.

[3] «Задолго до того, как ему исполнилось пятнадцать, Джордж стал вести двойную жизнь: одна – для всех, кто окружал его в школе и дома, другая – для себя».

fine, healthy, barbarian schoolboy, even to the slang and the hateful games! <…> Upstairs was that volume of Keats, artfully abstracted from the shelves» (см. рус. пер.[1]).

«Невозможность показать себя «настоящего» среди близких заставляет героя искать понимание у других – у персонажей группы «друзья». Во время его взросления эту группу составляют персонажи преимущественно старше его по возрасту, которые видели, что он не походит на родителей, и поэтому всячески поощряли его желание учиться. Примером реализации мотива дружбы являются взаимоотношения героя с братьями Конингтон» [Похаленков 2016: 191–196]: «The Coningtons were much younger men, the elder a young barrister. They also talked to George about books and pictures, in which their taste was more modern if less sure than Pollak's urbane Second Empire culture. But no with them George learned companionship, the fun of infinite, everlasting arguments about 'life' and ideas, the fun of making mots and laughing freely» (см. рус. пер.[2]).

«Оппозиция “герой – общество” реализуется в форме неприятия школы (как традиционного английского общественного института). Отчасти это может быть объяснено тем, что, как и всякий романтик, Уинтерборн стремился к свободе, а английская частная школа требовала от него полного подчинения. Джордж отвечал этой системе молчанием. Он не спорил открыто, но демонстративно ее игнорировал» [Похаленков 2016: 191–196]: «That's what they couldn't stand – the obstinate passive refusal to accept their prejudices, to conform

[1] «Как забавно и в то же время трагически он их всех дурачил! С каким невинным видом и как ловко разыгрывал этакого крепкого здорового дикаря-мальчишку, даже щеголял жаргонными словечками и делал вид, что увлекается спортом. <…> А наверху, у него в комнате, – томик Китса, искусно вытащенный из книжного шкафа».

[2] «Братья Конингтон были еще молодые люди, старший – начинающий адвокат. Они тоже говорили с Джорджем о книгах и картинах, причем вкусы их, хоть и не такие устоявшиеся, как у Поллака, впитавшего изысканную культуру Второй империи, были зато куда современнее. А главное, в Конигтонах Джордж обрел добрых товарищей, узнал прелесть нескончаемых отвлеченных споров, рассуждений о жизни, прелесть дружеских шуточек и острот, научился смеяться».

to their minor-gentry kicked-backside-of-the-Empire code» (см. рус. пер.[1]). Еще в годы учебы герой внутренне отрицал военную подготовку, а по окончании школы не пошел, как это предписывала традиция, в армию: «The last hymn was 'Onward, Christian Soldiers', because ten of the senior boys were going to Sandhurst» (см. рус. пер.[2]). Так в поведении Уинтерборна проявился мотив отказа от социальной адаптации – герой отказался становиться частью буржуазного английского общества.

«Примечательно, что комплекс мотивов взросления у Ремарка имеет такое же ядерное положение в мотивной модели, как и у Олдингтона, хотя в романе Ремарка не представлен столь подробный рассказ о взрослении героя, его семье и увлечениях. Мотив взаимоотношений с родителями не включает, как в случае с образом Уинтерборна, негативного отношения к группе персонажей «семья», но отражает кризис романтического сознания героя. Первоначальное восприятие войны как чего-то романтического связано с образом родительского дома, с юношескими мечтами и надеждами. Именно этот образ в сознании Боймера ассоциируется с мечтой стать писателем, и именно о доме он вспоминает, когда в его сознании происходит ломка идеалов и ценностей» [Похаленков 2016: 191–196]: «Es ist für mich sonderbar, daran zu denken, daß zu Hause, in einer Schreibtischlade, ein angefangenes Drama “Saul” und ein Stoß Gedichte liegen. Manchen Abend habe ich darüber verbracht, wir haben ja fast alle so etwas Ähnliches gemacht; aber es ist mir so unwirklich geworden, daß ich es mir nicht mehr richtig vorstellen kann» [Remarque 1999][3] (см. рус. пер.[4]).

---

[1] «Вот этого-то они и не могли вынести – этого упорного, молчаливого нежелания разделить их предрассудки, их обывательскую мораль – мораль тех самых мелких провинциальных джентльменов, которые и составляют заднюю часть Империи, неизменно получающую пинки».

[2] «Последним спели гимн “Вперед, христово воинство”, так как десять человек из числа выпускников, окончив колледж, поступали в Сэндхерстское военное училище».

[3] Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[4] «Странно вспоминать о том, что у меня дома, в одном из ящиков письменного стола, лежит начатая драма “Саул” и связка стихотворений. Я просидел над своими произведениями не один вечер, – ведь почти каждый из нас занимался чем-нибудь в этом роде; но все это стало для меня настолько неправдоподобным, что я уже не могу себе это

«Отсутствие идеализации дома и семьи связано у героя во многом с разрушением романтических образов школы и наставников как представителей государства. Если у Олдингтона мы видели «ступенчатую» реализацию мотива отрицания социальной адаптации (неприятие семьи – школы – общества), что объясняется более подробным повествованием автора об этом времени жизни героя, то у Ремарка все образы связаны воедино и их отрицание происходит из-за попадания героя в новую жизненную ситуацию (на фронт), которая заставляет его пересмотреть свои взгляды. Именно на фронте возникает отрицательная коннотация мотива отношения к школьным наставникам как к представителям общественного института. Боймер, как и Уинтерборн, вспоминает, что именно школьные наставники идеализировали войну, а Боймер был одним из тех, кто согласился записаться добровольцем» [Похаленков 2016: 191–196]: «Kantorek hielt uns in den Turnstunden so lange Vorträge, bis unsere Klasse unter seiner Führung geschlossen zum Bezirkskommando zog und sich meldete. Ich sehe ihn noch vor mir, wie er uns durch seine Brillengläser anfunkelte und mit ergriffener Stimme fragte: “Ihr geht doch mit, Kameraden?” Diese Erzieher haben ihr Gefühl so oft in der Westentasche parat; sie geben es ja auch stundenweise aus. Doch darüber machten wir uns damals noch keine Gedanken» (см. рус. пер.[1]).

«С комплексом мотивов взросления связан мотив дружбы между бывшими одноклассниками, который в дальнейшем трансформируется в мотив солдатского братства.

Один из участников войны – англичанин Оливер Лодж – в своих письмах с презрением отзывается о романтических и рыцарских образах войны;

по-настоящему представить» [Ремарк: http://lib.ru/INPROZ/REMARK/front.txt]. Далее цитаты в русском переводе приводятся по данному источнику).

[1] «На уроках гимнастики Канторек выступал перед нами с речами и в конце концов добился того, что наш класс, строем, под его командой, отправился в окружное военное управление, где мы записались добровольцами. Помню как сейчас, как он смотрел на нас, поблескивая стеклышками своих очков, и спрашивал задушевным голосом: “Вы, конечно, тоже пойдете вместе со всеми, не так ли, друзья мои?” – У этих воспитателей всегда найдутся высокие чувства, – ведь они носят их наготове в своем жилетном кармане и выдают по мере надобности поурочно. Но тогда мы об этом еще не задумывались».

безусловно, именно вера в подобные идеалы довела Пруссию до состояния варварства. Согласно Лоджу, проблема состоит в том, что невозможно сражаться и победить в войне, не заразившись идеями, которые подточат и полностью разрушат цивилизацию; именно поэтому в финальной части книги автор с нетерпением ожидает послевоенного разоружения [Стюарт 2012].

Таким образом, у англичанина Олдингтона и у немца Ремарка имеются типологические схождения в построении мотивной модели первого этапа инициации: реализация комплекса мотивов взросления через противопоставление романтического идеала и действительности (мотив увлечения романтической литературой), осознание себя другим из-за неприятия общественных институтов, то есть отказ адаптироваться в современном герою обществе.

Если отрицание общественных институтов в процессе взросления (у Олдингтона) и на фронте (у Ремарка) указывает на несомненное выдвижение в ядро мотивной модели мотива отказа от социальной адаптации, то у Хемингуэя мы видим иные мотивные модели. В романе Хемингуэя мотивная модель отражает определенные историко-культурологические различия (удаленность Америки и разницу в воспитании)» [Похаленков 2016: 191–196].

О семье своего героя, Фредерика Генри, Хемингуэй пишет лишь несколько раз. Например: «There was a letter from my grandfather, containing family news, patriotic encouragement, a draft for two hundred dollars, and a few clippings» [Hemingway: http://www.e-reading.by/book.php?book=80121][1] (см. рус. пер.[2]).

Особенностью ситуации в обществе периода Первой мировой войны англичанин Мюррей, участника войны, назвал позицию интеллектуалов, которые с началом военных действий считали необходимым оставить науку и

[1] Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[2] «Одно письмо было от моего деда, в нем были семейные новости, патриотические наставления, чек на двести долларов и несколько газетных вырезок» [Хемингуэй: http://ubooki.ru/прощай-оружие/]. Далее цитаты в русском переводе приводятся по данному источнику.

отправиться в армию. Эта мысль подтверждается, например, фрагментом письма: «Девятое октября [начало учебного года] уже совсем скоро, но я не могу сказать с уверенностью, приеду ли в Оксфорд. Ты знаешь, как я завидовал людям, <...> у которых будет шанс заниматься тем единственным, что сейчас по-настоящему важно. <...> У меня неплохие шансы получить офицерское звание в Четвертой дивизии армии Норфолка, точно узнаю примерно через неделю. Как бы то ни было, в нынешних обстоятельствах я едва ли смогу заставить себя вести растительную жизнь схоласта. Это было бы трусливым уклонением от исполнения долга» [Letters from a Lost Generation 1999: 30].

Характеризуя пространственно-временной уровень исследуемых текстов, мы опираемся на устоявшиеся в литературоведении понятия «художественное пространство» и «хронотоп». В понимании художественного пространства мы следуем за Д.С. Лихачевым и исходим из того, что в каждом художественном произведении «писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим <…>, но оно может и сужаться до тесных границ одной комнаты <…>, может <…> быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке)» [Лихачев: http://www.bsu.ru/content/hec/hr/hr13.html]. Иными словами, художественное пространство – это соотносимый с физическим пространством художественный образ, в котором разворачивается реальное или вымышленное действие.

В понимании термина «хронотоп» мы руководствуемся мнением М.М. Бахтина о том, что хронотоп – «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин: http://www.bsu.ru/content/hec/hr/hr13.html]. Описывая хронотоп в произведении художественной литературы, главной его особенностью исследователь называл пересечение времени и пространства: в хронотопе «имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится зримым;

пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Там же]. Таким образом, хронотоп – сложный художественный образ, содержащий устойчивые временные и пространственные характеристики.

Отличительной особенностью пространственно-временной организации первого этапа художественной инициации является связь с довоенным хронотопом, возникающим чаще всего в воспоминаниях героя.

Довоенный хронотоп представлен, например, в романе «На Западном фронте без перемен». В начале повествования у героя Ремарка Боймера и его друзей-однополчан понятие «дом» ассоциируется с тем, к чему им хотелось бы вернуться: родным городом, семьей, детскими и юношескими воспоминаниями. Дом и мнение домашних для них очень важны. Это подтверждает приведенное в начале повествования указание на принадлежность Боймера к группе ровесников-однополчан: «Dem Soldaten ist sein Magen und seine Verdauung ein vertrauteres Gebiet als jedem anderen Menschen. Drei Viertel seines Wortschatzes sind ihm entnommen, und sowohl der Ausdruck höchster Freude als auch der tiefster Entrüstung findet hier seine kernige Untermalung. Es ist unmöglich, sich auf eine andere Art so knapp und klar zu äußern. Unsere Familien und unsere Lehrer werden sich schön wundern, wenn wir nach Hause kommen, aber es ist hier nun einmal die Universalsprache» (см. рус. пер.[1]).

Дом в представлении героя – некий идеальный локус, в котором есть любовь, близкие и нет войны, смерти. Даже в сцене с умирающим Мюллером некоторые из однополчан недвусмысленно намекают, что у Кеммериха после ранения есть шанс вернуться домой: «“Hat einer von euch Kemmerich noch mal

[1] «Для солдата желудок и пищеварение составляют особую сферу, которая ему ближе, чем всем остальным людям. Его словарный запас на три четверти заимствован из этой сферы, и именно здесь солдат находит те краски, с помощью которых он умеет так сочно и самобытно выразить и величайшую радость, и глубочайшее возмущение. Ни на каком другом наречии нельзя выразиться более кратко и ясно. Когда мы вернемся домой, наши домашние и наши учителя будут здорово удивлены, но что поделаешь, – здесь на этом языке говорят все».

gesehen?" "Er liegt in St. Joseph", – sage ich. "Müller meint, er habe einen Oberschenkeldurchschuß, einen guten Heimatpaß» (см. рус. пер.[1]).

В дальнейшем, с изменением мировоззрения героя, локус дома начинает терять в сознании былые привлекательные черты. Объяснением этому служат внешние изменения жизни героя (попадание на фронт, расставание с семьей), влекущие за собой его внутреннюю ломку. То, что было дорого Боймеру, теперь оказывается ложным. Он ощущает свое отчуждение и постепенно приходит к выводу, что его настоящей семьей являются одноклассники-однополчане, а домом – бараки, в которые он стремится вернуться после боя: «"Was hast du, Kat?" – fragt Kropp. "Ich wollte, wir wären erst zu Hause". "Zu Hause" – er meint die Baracken» (см. рус. пер.[2]).

«Примечательно, что и у героя Олдингтона воспоминания о родине в первую очередь связаны с образами жены и любовницы. Именно о них он думает, отправляясь на фронт. У Хемингуэя мы не находим подобного противопоставления дома и фронта, то есть прошлого и настоящего.

Таким образом, можно констатировать, что первый этап инициации во всех анализируемых текстах имеет типологические схождения: в центр мотивной модели выдвигается мотив отказа от социальной адаптации; хронотоп реализуется в рамках довоенных воспоминаний о прежней жизни в родном городе. Определенная разница наблюдается у Хемингуэя – она объясняется затекстовыми особенностями и историческим бэкграундом произведений» [Похаленков 2016: 191–196].

[1]«"Кеммериха кто-нибудь из вас видел с тех пор?" "Он в Сен-Жозефе, в лазарете", – говорю я. " У него сквозное ранение бедра – верный шанс вернуться домой", – замечает Мюллер».

[2] «"Что с тобой, Кат?" – спрашивает Кропп. "Мне хотелось бы, чтобы мы поскорее попали домой". Под словом "домой" он подразумевает наши бараки. "Теперь уже недолго. Кат". Кат нервничает. "Не знаю, не знаю..."».

3.2. Вариации второго этапа мотивного комплекса «Инициация» в зарубежной военной прозе

Этап военных будней присутствует в тексте каждого из анализируемых авторов, так как является важным звеном в построении образа героя. При этом на композиционном уровне рассматриваемых произведений он реализуется по-разному.

Одной из задач Ремарка было воссоздание «военной» жизни своего героя в противопоставлении его прошлой жизни, «мирной». Поэтому в романе подробно описана картина будней Пауля Боймера. Кроме того, Ремарк обратился к новому типу повествования – использовал так называемый эффект дневниковых записей, которые помогают создать у читателя ощущение «проживания» жизни. В этом Ремарк продолжал традицию, заложенную А. Барбюсом и его романом «Огонь» (сам автор воспринимал его именно как дневниковые записи). В зарубежном литературоведении часто обращаются к анализу повествования «На Западном фронте без перемен». Некоторые исследователи считают, что в композиции произведения угадывается форма «драмы состояний» (см. подробнее: [Bekes 1998]), другие предполагают, что Ремарк отдает дань модным в то время литературным течениям, например «новой вещественности» [Becker 2004: 102–108]. Многие исследователи, в том числе Кристина Бейкер и Джеймс Ласт, авторы известной монографии о творчестве Ремарка, придерживаются мнения, что он шел на использование собственных дневниковых записей для создания эффекта «проживания» (см. подробнее: [Baker 1979]).

В романе Ремарка на втором этапе инициации происходят события, значимые для развития образа героя: «Герой начинает осознавать свою принадлежность к фронтовому товариществу, противопоставлять мирную и военную жизнь. Примечательно, что и у Р. Олдингтона в романе “Смерть героя” этот этап занимает важное место в повествовании: подробно описываются события, которые привели Джорджа Уинтерборна на передовую: пока-

зана и жизнь героя в военном учебном лагере, на военной базе. Само пребывание на фронте, т. е. “привыкание” к военной жизни, также занимает определенное место в повествовании» [Похаленков 2016а: 64–75]. Как мы видим, автор также включает в описание второго этапа инициации элементы этапа «ухода на войну».

Не отступает от европейской традиции и Хемингуэй – герой его романа Фредерик Генри также проходит этап «военные будни». Однако типологические схождения между манерой Хемингуэя и традицией проявляются в основном на мотивно-тематическом и художественно-пространственном уровнях. При этом Хемингуэй, в отличие от Ремарка и Олдингтона, не повествует о периоде обучения героя, его становлении или возмужании, привыкании к фронту. На наш взгляд, есть несколько объяснений такого авторского решения: «Во-первых, его герой не является убежденным сторонником ни милитаризма, ни пацифизма. Его участие в войне носит добровольческий характер, поэтому он воспринимает службу и военные будни исключительно как рабочую атмосферу. Тем самым Хемингуэй подчеркивает нейтральное отношение Генри к происходящему, т. е. к войне. <…> Ремарк и Олдингтон ставили своей задачей дать всеобъемлющую картину “привыкания” к фронту, а Хемингуэй лишь констатировал факт нахождения своего героя на фронте и начал свое повествование с момента его встречи с будущей возлюбленной Кэтрин» [Там же].

Как мы видим, этап «военные будни» является неотъемлемой частью процесса инициации в каждом из анализируемых произведений. Однако авторы подходят к его изображению по-разному. Повествованию Ремарка и Олдингтона «свойственен детальный рассказ о попадании героя на фронт и его становлении (как активного участника действия)» [Там же]. Этим объясняется избранная обоими писателями форма дневниковых записей. В противоположность им повествование Хемингуэя отличает лаконизм, и ведется оно «”в конца”, т. е. с момента, когда герой уже находится в гуще событий»

[Там же]. Однако по воспоминаниям центральных персонажей все же можно реконструировать отдельные фрагменты их биографии.

Этап инициации «военные будни» отличается сложностью мотивно-тематическое оформления. Это объясняется, прежде всего, тем, что ядерно-периферийную мотивную модель этапа формируют происходящие с героем на фронте события. Мотивы, которые в дальнейшем оформляют эту модель, напрямую зависят от тем, составляющих тематический уровень: фронтовое товарищество; привыкание к фронтовым будням; разочарование в довоенных идеалах; убийство врага (собственное соучастие, осознание себя участником).

«Центральная тема этапа – человек на войне, поэтому в текстах присутствуют и другие темы, которые являются типичными для военной прозы. Рассматриваемые авторы, однако, не идут на копирование событий и наполняют их совершенно новым для подобных произведений содержанием. Темы остались прежними, но их реализация на уровне мотивов, а значит событий, оказывается совершенно новой. Остановимся на вышеперечисленных темах и реализующих их мотивах подробнее.

Тема фронтового братства является одной из ведущих в произведениях писателей “потерянного поколения”. Многие критики как раньше, так и до сих пор считают заслугой Ремарка, Олдингтона, Хемингуэя и, соответственно, Некрасова изображение солдатского братства и его роли в психологическом выживании солдата в экстремальных фронтовых условиях. Есть определенные типологические схождения в реализации этой темы у Ремарка и Олдингтона. Оба писателя, как уже отмечалось, стремились показать гибель целого поколения – своих современников. Кроме того, фронтовое братство для Ремарка – это и его бывшие одноклассники, которые пошли на фронт вместе с ним, будучи обманутыми бравурными речами своих наставников. Поэтому мотив дружбы внутри солдатского братства, возникающий в результате реализации этой темы, занимает изначально ядерное положение. С мотивом дружбы между фронтовиками связан мотив смерти (первая симво-

лическая смерть – сослуживца), который имеет многоуровневую реализацию: с одной стороны, выполняет переходную функцию для мотива взросления, с другой – ядерную при реализации мотива символической смерти (вторая символическая смерть – убийство военного противника)» [Там же].

Мотив дружбы внутри солдатского братства сохраняет строгое ядерное положение (являясь фабульным) на протяжении всего романа Ремарка, так как сам герой Пауль Боймер становится частью фронтового братства и его отношения с другими персонажами этой группы имеют первостепенное значение для реализации образа (см. подробнее: [Похаленков 2013: 178–201]).

«Мотив смерти в своей первой реализации связан с мотивом взросления и выдвигает этот мотив в ядро мотивной модели. Его ядерное (сюжетообразующее) положение связано с событием, которое знаменует первую символическую смерть – одного из сослуживцев, Кеммериха. По теории инициации, герой должен пройти в ходе этого процесса символическую смерть и возродиться в новом образе» [Похаленков 2016а: 64–75]. Однако проза Первой мировой войны трансформировала данную традицию с учетом новой реальности. В тексте Ремарка перерождение Боймера осуществляется постепенно начиная с момента смерти его одноклассника и однополчанина Кеммериха – первого человека, который умирал на его глазах. После этого в мировоззрении героя произошли серьезные изменения. Если раньше война казалась ему чем-то далеким, хотя он и участвовал в сражениях, то теперь Боймер столкнулся с ней лично. С этим событием связано возникновение в романе мотива разочарования в ведущейся войне и довоенных идеалах.

Еще раз мотив смерти реализуется в убийстве Боймером печатника Дюваля, оказавшегося его военным противником. Это убийство символично, так как становится последней стадией подготовки героя к перерождению. Кроме того, оно заставляет Боймера увидеть во враге не только противника, но и человека и задуматься о цене жизни. Ядерное положение мотива смерти «также является катализатором появления мотива противопоставления прошлого и настоящего героя на уровне оппозиции “свой – чужой”. До убийства

печатника Дюваля для Боймера существовало четкое разграничение своих, т. е. тех, кто являлся его сослуживцами, родственниками и жителями Германии, и чужих, т. е. врагов, с которыми он сражался – французов, англичан, русских. Теперь же четкая граница между этими понятиями для него исчезла. Он перестал воспринимать в качестве врагов тех, кто был ими для него в начале войны» [Там же]. Перемена взглядов героя проявилась на мотивном уровне текста и выразилась в реализации мотива разочарования в довоенной героике. Ведь изначально Боймер был романтичным, даже начал писать романтическую поэму, над чем теперь, оказавшись на фронте, смеялся. А «отправляясь в местное военное управление, Боймер и его одноклассники были во власти героической стороны войны, которую им рисовал их наставник: парады, марши – все то, что составляет романтический образ войны. Во многом это стало возможным потому, что Германия всегда идеализировала образ офицера. Молодые люди, плененные пламенными речами, без колебаний согласились записаться добровольцами и пойти защищать родину» [Там же].

Таким образом, перед началом третьего этапа художественной инициации набор мотивов, реализующих темы фронтового братства и смерти, оказывается в ядре мотивной модели. «Это связано с тем, что мотив веры в романтический образ войны сменяется мотивом разочарования; мотив смерти связан с мотивом взросления героя – началом изменения его взглядов; мотив дружбы внутри фронтового братства пока занимает ядерное положение и является катализатором возникновения мотива приспособления к фронтовым условиям» [Там же].

Олдингтон в своем романе «Смерть героя», композиционно отличающемся от ремарковского, останавливается на том же наборе мотивов, однако складывает их в сюжет по-иному. «Мотив дружбы внутри фронтового братства реализуется на уровне системы персонажей в дружбе с безымянным рассказчиком истории Джорджа Уинтерборна и убежденным сторонником ведущейся политики офицером Ивенсом. Примечательно, что мотив дружбы, хотя и не возникает, как у Ремарка, еще до отправки на фронт, но имеет ти-

пологически похожую реализацию: герой обретает в дружбе с безымянным рассказчиком ту духовную близость, которой он не имел в мирное время» [Там же]. Дружба в значительной степени способствовала укреплению у Джорджа веры в себя и изменениям, которые стали происходить с ним во время отпуска. «На контрасте с духовно близкими отношениями с безымянным рассказчиком Олдингтон изображает псевдодружеские отношения с офицером Ивенсом. Ивенс, в отличие от рассказчика и Уинтерборна, свято верил в Британскую империю и персонифицировал в себе все то, что презирал герой и от чего бежал всю жизнь» [Там же].

Не меняет на втором этапе инициации своего ядерного положения также мотив разочарования. Теперь он ускоряет появление мотива взросления героя. До начала войны герой считал обязанностью каждого англичанина защиту интересов родины. На этапе фронтовых будней Уинтерборн стал осознавать, что заблуждался. Кроме того, мотив взросления реализуется в переосмыслении героем своих отношений с возлюбленными Фанни и Элизабет. Мотив любви становится периферическим: «Во время отпуска он заметил очень четкую разницу в своем восприятии довоенного мира. Во время пребывания в Лондоне он также стал делить мир согласно оппозиции “свой – чужой”. Друзья, которые до этого составляли для него «своих», перестали соответствовать этому компоненту, а его фронтовые товарищи стали “своими” окончательно» [Там же].

Мотив символической смерти у Олдингтона не реализуется так, как у Ремарка. Зато на мотив встречи с врагом писатель обращает внимание. Изменение отношения Уинтерборна к врагу наблюдается еще до войны. Тогда Уинтерборн, например, задавался вопросом, может ли быть его врагом подрабатывавший в кафе официантом молодой австрийский студент. На фронте герой столь же нейтрально относился к военному противнику, будь то французы или австрийцы, и видел большую угрозу в развязавших войну государственных деятелях.

Схожим образом реализуется у Олдингтона и мотив разочарования в героике войны. Увлекаясь романтической литературой, Уинтерборн пошел на войну, хотя имел поверхностное представление о службе. Лишь столкнувшись с войной на фронте, он понял, насколько она далека от книжных романтических представлений. «Изменение в восприятии объясняет закрепление в ядре мотивной модели мотива отказа от приспособления. <...> герой еще в юности отказался приспосабливаться к английскому буржуазному обществу и правилам поведения, которые оно диктовало. Однако его стремление отправиться на фронт, с одной стороны, было продиктовано собственными чувствами – желанием (часто свойственным интеллигентам) защитить родину. С другой стороны, его можно расценить как событие, указывающее на то, что герой поддался на бравурные речи ораторов, призывавших защитить родину от внешнего захватчика. Тем не менее, фронтовой опыт окончательно ознаменовал отказ героя от приспособления» [Там же].

Поскольку Хемингуэй творил в другой исторической обстановке, в романе «Прощай, оружие!» наполнение мотивной модели иное. Набор мотивов прежний, но их движение из ядра на периферию совершается иначе. Мотив дружбы внутри фронтового братства изначально занимает ядерное положение, так как герой, Генри, изначально находится на передовой, в окружении сослуживцев. «Однако если мотив дружбы внутри фронтового братства у Ремарка развивается и трансформируется в мотив приспособления (благодаря общению и поддержке фронтовых друзей), то у Хемингуэя наблюдается другое движение: мотив дружбы внутри фронтового братства постепенно переходит на периферию, т. к. в ядро выдвигается мотив любви» [Там же]. Как известно, среди исследователей закрепилось справедливое мнение, что главные темы романа «Прощай, оружие!» – любовь и война. В свете анализа мотивного уровня интересно, что тема любви, реализующаяся в мотиве влюбленности Генри в Кэтрин, непосредственно связана с мотивом дружбы. Дело в том, что у героя Хемингуэя, в отличие от героев Ремарка или Олдингтона, не сложилось дружеских отношений с кем-то из сослуживцев. Он лишь не-

много сближается с офицером Ринальди. Таким образом, мотив любви становится ядерным именно из-за отсутствия так называемого «фронтового братства».

Можно найти несколько объяснений такого решения автора. Во-первых, не следует забывать, что Хемингуэй писал роман на основе созданного ранее рассказа, который так или иначе предопределил содержание нового произведения. Во-вторых, автора отличала от других свобода от буржуазно-милитаристского восприятия действительности, что повлияло и на своеобразие его героя. Как указывают западные исследователи, еще в сборнике рассказов «В наше время» («In Our Time», 1925) Хемингуэй набросал портрет будущего героя – Генри, который заключает собственный сепаратный мир («Nick Adams is wounded and makes his “separate peace”» [Garrety 1976: 18]). Следует отметить, что автор предоставляет мало сведений о своих центральных персонажах – только «то, что Генри – американец, а Кэтрин – англичанка. Но эти подробности никак не сказываются на их взглядах на ведущуюся войну. У Генри это проявляется с самого начала повествования. Он сражается за итальянцев, сам не понимая почему. Мотив приспособления, который являлся ядерным на первом этапе инициации у Олдингтона и Ремарка, у Хемингуэя после прибытия героя на фронт и выдвижения в ядро мотива разочарования и взросления не получает ядерного положения» [Похаленков 2016а: 64–75], то есть не становится сюжетообразующим. Однако он переходит в мотив отказа от социальной адаптации из-за выдвижения в ядерное положение мотива смерти, семантически связанного с мотивом символической смерти. Можно сказать, что эти мотивы являются связующими для мотива отказа от социальной адаптации. Как и у Ремарка, в романе Хемингуэя мотив смерти имеет двухуровневую реализацию и реализуется поэтапно. «Первая символическая смерть – это собственное серьезное ранение во время ночного налета. В этом эпизоде герой не умирает сам, но наблюдает за смертью сослуживцев. Прохождение через это испытание и последующее серьезное ра-

нение, которое едва не лишает его жизни, выдвигает (как и у Ремарка) мотив взросления в ядро модели» [Там же].

Мотив взросления оказывает влияние на взгляды Генри, который теперь внутренне настроен на возвращение. Его постепенное взросление совершается из-за полученного ранения и развития отношений с Кэтрин. В этом развитие сюжета в романе типологически совпадает с другими текстами, хотя герой Хемингуэя проводит его не дома, а в госпитале. Однако именно отпуск помогает мотиву сравнения прошлого и настоящего приобрести статус ядерного. «Если до отпуска для Боймера и Уинтерборна мотив возвращения был связан с возвращением к семье, то после они окончательно стали воспринимать однополчан как свою семью. Таким образом, мотив возвращения перемещается из ядра на периферию, т. к. оно перестало знаменовать для них семью, которую заменили однополчане. Похожее развитие мы наблюдаем и у Хемингуэя. Генри, как и Боймер и Уинтерборн, возвращается на фронт. Но его возвращение связано с мотивом смерти (вторая символическая смерть), который на этот раз реализуется в сцене расстрела группы дезертиров, куда попал и Генри. Причем расстрел осуществляют свои – итальянцы. Таким образом мотив смерти окончательно закрепляет в ядре модели мотив отказа от приспособления» [Там же].

Художественно-пространственные особенности анализируемых произведений будут рассматриваться при помощи соотнесения понятий «хронотоп» и «художественное пространство». В отечественных и западных исследованиях произведений Ремарка, Олдингтона, Хемингуэя вопрос о соотношении художественного пространства и хронотопа практически не поднимался. В этой части работы будут выявлены и описаны основные параметры и функции художественного пространства и хронотопа рассматриваемых произведений. Следует отметить, что их характеристики будут проанализированы с учетом поведения героя в этом пространстве и хронотопе.

I. Одним из **признаков художественного пространства «война»** является пребывание героя в границах военных действий: на передовой, в траншее, окопе, лазарете, в тылу, на оккупированной территории и т. д.

Герои всех исследуемых текстов – Боймер Ремарка, Генри Хемигуэя, Уинтерборн Олдингтона – большую часть времени проводят на передовой. В романе Ремарка указано, что Боймер – солдат и, как и его сослуживцы, находится недалеко от передовой Западного фронта. Конкретизация локусов («функциональных сфер») в пределах единого топоса Западного фронта происходит на втором уровне повествования, где повествователем является не автор, а его герой: «Vor vierzehn Tagen mußten wir nach vorn, um abzulösen. Es war ziemlich ruhig in unserm Abschnitt, und der Furier hatte deshalb für den Tag unserer Rückkehr das normale Quantum Lebensmittel erhalten und für die hundertfünfzig Mann starke Kompanie vorgesorgt» (см. рус. пер.[1]).

Как видно из примеров, даже если герой перемещается из одного топоса или локуса в другие, он продолжает находиться в границах «военных действий». Это дифференциальный признак художественного пространства «война».

Подобное изображение мы видим у Хемингуэя и Олдингтона. В начале романа Хемингуэя его герой Фредерик Генри находится на линии итало-австрийского фронта – в рамках художественного пространства «война». Из-за специфики своей военной профессии он вынужден быть в центре событий. Сам автор подчеркивает границы этого пространства: «In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the chan-

[1] «Две недели назад нас отправили на передовую, сменять другую часть. На нашем участке было довольно спокойно, поэтому ко дню нашего возвращения каптенармус получил довольствие по обычной раскладке и распорядился варить на роту в сто пятьдесят человек».

nels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees» (см. рус. пер.[1]).

Позднее, когда Генри во время кратковременного отпуска перемещается из одного топоса в другой, художественное пространство вокруг него не изменяется. Перемещение между топосами не влияет на развитие сюжета, а только является фоном сюжетных изменений, подчеркивая внешние события и действия героя. Иными словами, художественное пространство статично: «When I came back to the front we still lived in that town. There were many more guns in the country around and the spring had come. The fields were green and there were small green shoots on the vines, the trees along the road had small leaves and a breeze came from the sea. I saw the town with the hill and the old castle above it in a cup in the hills with the mountains beyond, brown mountains with a little green on their slopes» (см. рус. пер.[2]).

Герой Олдингтона Уинтерборн также находится в границах художественного пространства «война». Хотя он оказывается на передовой не сразу в начале повествования, а лишь в определенной части романа, которая как раз и посвящена пребыванию героя на фронте, тем не менее, само перемещение из локуса в локус сохраняется. Например: «He was mistaken. They entrained at Boulogne in a train crawled interminably, and they were trained at Calais, were simply transferred to another base, le Base Camp at Calais was desperately overcrowded. They were with new drafts sent over to make up the losses at the Somme, and new columns of men kept pouring in from England, faster than the overworked. <…> The train taking them to rail-head crawled interminably through a frozen landscape thinly sprinkled with snow. The light was beginning to wane.

[1] «В тот год поздним летом мы стояли в деревне, в домике, откуда видны были река и равнина, а за ними горы. Русло реки устилали голыш и галька, сухие и белые на солнце, а вода была прозрачная и быстрая и совсем голубая в протоках. По дороге мимо домика шли войска, и пыль, которую они поднимали, садилась на листья деревьев».

[2] «Когда я возвратился из отпуска, мы все еще стояли в том же городе. В окрестностях было теперь гораздо больше артиллерии, и уже наступила весна. Поля были зеленые, и на лозах были маленькие зеленые побеги; на деревьях у дороги появились маленькие листочки, и с моря тянул ветерок. Я увидел город, и холм, и старый замок на уступе холма, а дальше горы, бурые горы, чуть тронутые зеленью на склонах».

The skeleton outlines of dwarf trees, twisted by the wind, loomed faintly past the window» (см. рус. пер.[1]).

Другая особенность художественного пространства «война» – воспоминания героя о мирном времени. Боймер часто вспоминает семью, школу, одноклассников и др. Почти все его воспоминания пропитаны негативным отношением к людям, которые, по мнению Боймера, оказались обманщиками и предателями, ведь учителя и многие другие, с кем он общался, выступали за войну и внушали эти мысли молодому поколению: «Wir hatten keine festen Pläne für die Zukunft, Gedanken an Karriere und Beruf waren bei den wenigsten praktisch bereits so bestimmt, daß sie eine Daseinsform bedeuten konnten; – dafür jedoch steckten wir voll Ungewisser Ideen, die dem Leben und auch dem Kriege in unseren Augen einen idealisierten und fast romantischen Charakter verliehen» (см. рус. пер.[2]).

Прошлая мирная жизнь Боймера идеализируется. Однако в его сознании уже происходит ломка идеалов и крушение ценностей под воздействием войны. Герой размышляет о том, что дома у него есть начатая драма «Саул» и несколько стихотворений, над которыми он долго работал. Теперь это кажется ему неправдоподобным. В условиях военных действий Боймер вспоминает не только о мирной жизни, но и о более близких событиях – боях, в которых пришлось побывать. У обоих героев они связаны с потерей друзей-сослуживцев, однополчан и др. «Haie Westhus wird mit abgerissenem Rücken fortgeschleppt; bei jedem Atemzug pulst die Lunge durch die Wunde. Ich kann

[1] «Он ошибся. В Булони они погрузились в поезд, который тащился как черепаха и наконец привез их в Кале. Их просто перебросили на другую базу. Лагерь под Кале был невероятно перегружен. Сюда стянули пополнение, предназначенное возместить потери на Сомме, каждый день из Англии прибывали новые и новые отряды. <…> Поезд, который должен был доставить их к месту выгрузки, еле полз окоченевшими полями, припорошенными снегом. Начинало смеркаться. За окнами проплывали костлявые призраки голых низкорослых деревьев, гнувшихся на ветру в три погибели».

[2] «У нас не было твердых планов на будущее, лишь у очень немногих мысли о карьере и призвании приняли уже настолько определенную форму, чтобы играть какую-то практическую роль в их жизни; зато у нас было множество неясных идеалов, под влиянием которых и жизнь, и даже война представлялись нам в идеализированном, почти романтическом свете».

ihm noch die Hand drücken; – ist alle, Paul, stöhnt er und beißt sich vor Schmerz in die Arme» (см. рус. пер.[1]).

Персонаж Хемингуэя Генри, будучи офицером, участвовал во многих сражениях. Его воспоминания об этом напоминают дневниковые записи и сводятся к констатации фактов – перечислению событий: «The next year there were many victories. The mountain that was beyond the valley and the hillside where the chestnut forest grew was captured and there were victories beyond the plain on the plateau to the south and we crossed the river in August and lived in a house in Gorizia that had a fountain and many thick shady trees in a walled garden and a wistaria vine purple on the side of the house. Now the fighting was in the next mountains beyond and was not a mile away» (см. рус. пер.[2]).

Генри Хемингуэя вспоминает о прошлом мало. Мы находим только отрывочные сведения о его довоенной жизни – узнаем о происхождении из богатой американской семьи, письмах от дедушки. В противоположность этому воспоминания Кэтрин рассказывают о ее довоенной трагедии: «That day I visited the posts in the mountains and was back in town late in the afternoon. <…> Miss Barkley was quite tall. She wore what seemed to me to be a nurse's uniform, was blonde and had a tawny skin and gray eyes. I thought she was very beautiful. She was carrying a thin rattan stick like a toy riding-crop, bound in leather. "It belonged to a boy who was killed last year". "I'm awfully sorry". "He was a very nice boy. He was going to marry me and he was killed in the Somme"» (см. рус. пер.[3]).

---

[1] «Хайе Вестхуса выносят из-под огня с разорванной спиной; при каждом вдохе видно, как в глубине раны работают легкие. Я еще успеваю проститься с ним... "Все кончено, Пауль", – со стоном говорит он и кусает себе руки от боли».

[2] «В следующем году было много побед. Была взята гора по ту сторону долины и склон, где росла каштановая роща, и на плато к югу от равнины тоже были победы, и в августе мы перешли реку и расположились в Гориции, в доме, где стены были увиты пурпурной вистарией, и в саду с высокой оградой был фонтан и много густых тенистых деревьев. Теперь бои шли в ближних горах, меньше чем за милю от нас».

[3] «В этот день я объезжал посты в горах и вернулся в город уже под вечер. <…> Мисс Баркли была довольно высокого роста. Она была в белом платье, которое я принял за форму сестры милосердия, блондинка с золотистой кожей и серыми глазами. Она показалась мне очень красивой. В руках у нее была тонкая ротанговая трость, нечто вроде

Воспоминания Кэтрин отличаются также деромантизацией прошлого – в сравнении с происходящим на войне ее мечты кажутся ей наивными: «Since the end of ’fifteen. I started when he did. I remember having a silly idea he might come to the hospital where I was. With a sabre cut, I suppose, and a bandage around his head. Or shot through the shoulder. Something picturesque» (см. рус. пер.[1]).

Герой Олдингтона в рамках художественного пространства «война» также часто обращается к прошлому. Однако он, в отличие, например, от Боймера, делает это при получении писем от жены, любовницы или агента: «Well, it was nice of Fanny to write. Very nice. She was a thoroughly decent sort. He picked up the other envelopes. One came from Paris, and contained the Bulletin des Ecrivalns – names of French writers arid artists killed or wounded, and news of those in the armies. <…> Another letter, forwarded by Elizabeth. <…> The last letter was from Mr. Upjohn, from whom Winterbourne had not heard for over a year. Elizabeth, it appeared, had asked him to write and send news» (см. рус. пер.[2]).

Важной характеристикой художественного пространства «война» является включение нейтрального отношения героя к врагу. В рамках данного художественного пространства (в отличие от хронотопа) реализация образа врага имеет нейтральный характер. Так, находясь на передовой, на грани жизни и смерти, герои Ремарка, тем не менее, не считают виноватыми в этом противников – французов, а адресуют свои обвинения государству, которое

игрушечного стека. – Это – одного офицера, он был убит в прошлом году. – Простите... – Он был очень славный. Я должна была выйти за него замуж, а его убили на Сомме».

[1] «С конца пятнадцатого года. Я пошла тогда же, когда и он. Помню, я все носилась с глупой мыслью, что он попадет в тот госпиталь, где я работала. Раненный сабельным ударом, с повязкой вокруг головы. Или с простреленным плечом. Что-нибудь романтическое».

[2] «Что ж, это мило, что Фанни ему написала. Очень мило. Она хорошая. Уинтерборн взялся за остальные письма. В одном конверте, из Парижа, оказался “Бюллетень писателей” – список убитых и раненых французских литераторов и художников и вести о тех, кто на фронте.<…> Еще одно письмо переслала ему Элизабет. <…> Последнее письмо оказалось от Апджона, от которого больше года не было ни слуху, ни духу. Видимо, Элизабет просила его написать и сообщить, что нового».

послало на верную смерть целое поколение молодых людей: «Aus uns sind gefährliche Tiere geworden. Wir kämpfen nicht, wir verteidigen uns vor der Vernichtung. Wir schleudern die Granaten nicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblick davon, dort hetzt mit Händen und Helmen der Tod hinter uns her, wir können ihm seit drei Tagen zum ersten Male ins Gesicht sehen, wir können uns seit drei Tagen zum ersten Male wehren gegen ihn, wir haben eine wahnsinnige Wut, wir liegen nicht mehr ohnmächtig wartend auf dem Schafott, wir können zerstören und töten, um uns zu retten und zu rächen» (см. рус. пер.[1]).

Фредерик Генри вынужден рассуждать о военных противниках, даже находясь вдали от фронта, на лечении в госпитале после ранения. Во время визита доктора он говорит, что не раз убивал военных противников, хотя в действительности этого не было: «The doctor requested me to write in his pocket notebook, my name, and regiment and some sentiment. He declared that the foreign bodies were ugly, nasty, brutal. The Austrians were sons of bitches. How many had I killed? I had not killed any but I was anxious to please – and I said I had killed plenty» (см. рус. пер.[2]).

Нейтральное описание врага мы находим и у Олдингтона. Писатель напрямую обвиняет государственных дельцов в развязывании войны. Примечательно, что автор это делает в начале рассказа о пребывании героя на передовой: «But what were they really against? who were their real enemies? He saw the answer with a flood of bitterness and clarity. Their enemies – the enemies of German and English alike – were the fools who sent them to kill each other instead of help each other. Their enemies were the sneaks and the unscrupulous; the false ideals, the unintelligent ideas imposed on them, the humbug, the hypocrisy, the

[1] «Мы превратились в опасных зверей. Мы не сражаемся, мы спасаем себя от уничтожения. Мы швыряем наши гранаты в людей, – какое нам сейчас дело до того, люди или не люди эти существа с человеческими руками и в касках?».

[2] «Доктор попросил меня написать в его записной книжке мое имя, полк и что-нибудь на память. Он объявил, что все инородное – безобразие, мерзость, гадость. Австрийцы просто сукины дети. Скольких я убил? Я не убивал ни одного, но мне очень хотелось сказать ему приятное, и я сказал, что убил тьму австрийцев».

stupidity. Those men were typical, then there was nothing essentially wrong with common humanity, at least so far as the men were concerned» (см. рус. пер.[1]).

II. В рамках **хронотопа «война»** действия героя имеют свои дифференциальные признаки. Прежде всего, это активизация героя в ходе события, непосредственным участником которого он является (это може быть бой, сражение, переправа и т. п.). В хронотопе художественное пространство остается неизменным, однако меняется роль героя в развитии действия – из пассивной становится активной. Например, в художественном пространстве Боймеру не приходится обороняться или вести прямой бой, а в хронотопе дела обстоят совсем иначе. В одной из глав, где описывается атака французов, Боймер напрямую сталкивается со смертью и побеждает страх перед ней: «“Deckung! – brüllt jemand – Deckung!” Die Wiesen sind flach, der Wald ist zu weit und gefährlich; – es gibt keine andere Deckung als den Friedhof und die Gräberhügel. Wir stolpern im Dunkel hinein, wie hingespuckt klebt jeder gleich hinter einem Hügel. <…> Ich öffne die Augen, meine Finger halten einen Ärmel umklammert, einen Arm. Ein Verwundeter? Ich schreie ihm zu, keine Antwort – ein Toter. Meine Hand faßt weiter, in Holzsplitter, da weiß ich wieder, daß wir auf dem Friedhof liegen» (см. рус. пер.[2]). Герой, безусловно, является активным участником события.

Аналогичные наблюдения над изменением активности героя можно наблюдать и в романе Хемингуэя. Генри выступал активным участником со-

[1] «Но чему же они противостоят? Где их настоящий враг? Внезапно ему открылся ответ, – то была минута горького просветления. Их враги – враги и немцев, и англичан – те безмозглые кретины, что послали их убивать друг друга вместо того, чтобы друг другу помогать. Их враги – трусы и мерзавцы без стыда и совести; их враги – навязанные им ложные идеалы, вздорные убеждения, ложь, лицемерие, тупоумие. Если вот эти люди – не исключение, если такова масса, значит, человечество в основе своей здорово, во всяком случае – здоровы, не испорчены простые рядовые люди».

[2] «Кто-то кричит: “В укрытие! В укрытие!” Луг – плоский, как доска, лес – слишком далеко, и там все равно опасно; единственное укрытие – это кладбище и его могилы. Спотыкаясь в темноте, мы бежим туда, в одно мгновение каждый прилипает к одному из холмиков, как метко припечатанный плевок <…>. Открываю глаза. Мои пальцы вцепились в какой-то рукав, в чью-то руку. Раненый? Я кричу ему. Ответа нет. Это мертвый. Моя рука тянется дальше, натыкается на щепки, и тогда я вспоминаю, что мы на кладбище. Но огонь сильнее, чем все другое. Он выключает сознание, я забиваюсь еще глубже под гроб, – он защитит меня, даже если в нем лежит сама смерть».

бытий (боя), во время атаки оказался под обстрелом и получил ранение: «The next afternoon we heard there was to be an attack up the river that night and that we were to take four cars there. Nobody knew anything about it although they all spoke with great positiveness and strategical knowledge. I was riding in the first car and as we passed the entry to the British hospital I told the driver to stop» (см. рус. пер.[1]).

Подобное описание мы находим и в романе Олдингтона «Смерть героя». Уинтерборн, как и герои других романов, становится активным участником военных действий: «Major Thorpe sent Winterbourne and another man with a written duplicate message to Battalion Headquarters. They went back over the top, trying to run. It was impossible. Their hearts beat too fast, and their throats were parched. They went blindly at a jog-trot, slower in fact than a brisk walk. They seemed to be tossed violently by the bursting shells. The acrid smoke was choking. A heavy roared down beside Winterbourne and made him stagger with its concussion. He could not control the resultant shaking of his flesh. His teeth chattered very slightly as he clenched them desperately. They got back to familiar land and finally to Southampton Row. It was a long way to Battalion Headquarters. The men in the orderly-room eagerly questioned them about battle, but they knew less than they did» (см. рус. пер.[2]).

Важным признаком хронотопа является обозначение начала и конца действия (боя, сражения, переправы и др.). Как правило, это оговаривается

[1] «На другой день мы узнали, что ночью в верховьях реки будет атака и мы должны выехать туда с четырьмя машинами. Никто ничего не знал толком, хотя все говорили с большим апломбом, выказывая свои стратегические познания. Я сидел в первой машине, и когда мы проезжали мимо ворот английского госпиталя, я велел шоферу остановиться».

[2] «Майор Торп послал Уинтерборна, и, на всякий случай, еще одного вестового с одинаковым письменным донесением в штаб батальона. Они выбрались из окопа и попробовали пуститься бегом. Но не смогли. Сердце неистово колотилось, в горле пересохло. Двинулись почти вслепую неловкой рысцой, – получалось медленнее, чем если бы шли скорым шагом. Казалось, разрывы тяжелых снарядов швыряют их как мячики. Едкий дым перехватывал дыхание. Снаряд разорвался неподалеку от Уинтерборна, и он едва устоял на ногах. Его неудержимо била дрожь. Зубы стучали, хоть он и стискивал их изо всех сил. Но вот и знакомые места и наконец Саутгемптон Роу. До штаба батальона путь был не близкий. В канцелярии на них накинулись с расспросами, но они оба знали меньше, чем те, кто оставался здесь, вдали от боя».

при смене художественного пространства хронотопом. Однако в данном случае не следует ожидать традиционных временных обозначений: поскольку действие происходит на фронте, в экстремальных условиях, указатели времени условны. Обычно они появляются, когда герои вовлекаются в действие. Например, Ремарк выделяет начало и конец сражения: «Mitten in der Nacht erwachen wir. Die Erde dröhnt. Schweres Feuer liegt über uns. Wir drücken uns in die Ecken. Geschosse aller Kaliber können wir unterscheiden. Jeder greift nach seinen Sachen und vergewissert sich alle Augenblicke von neuem, daß sie da sind. Der Unterstand bebt, die Nacht ist ein Brüllen und Blitzen. <…> Es ist kühl. Ich bin auf Posten und starre in die Dunkelheit. Mir ist schwach zumute, wie immer nach einem Angriff, und deshalb wird es mir schwer, mit meinen Gedanken allein zu sein» (см. рус. пер.[1]).

В романе «Прощай, оружие!» также обозначено начало атаки: «Outside it was getting dark. I asked what time the attack was to he and they said as soon as it was dark. I went back to the drivers. They were sitting in the dugout talking and when I came in they stopped» (см. рус. пер.[2]). Таким же образом маркировано и окончание – захват реки и ранение Генри: «I breathed and I was back. The ground was torn up and in front of my head there was a splintered beam of wood. In the jolt of my head I heard somebody crying. I thought somebody was screaming. I tried to move but I could not move. <…> “That doesn’t matter. Look how you are wounded. Look at your valorous conduct in asking to go always to the first line. Besides, the operation was successful”. “Did they cross the river all right?” “Enormously. They take nearly a thousand prisoners. It’s in the bulletin. Didn’t

[1] «Среди ночи мы просыпаемся. Земля гудит. Над нами тяжелая завеса огня. Мы жмемся по углам. По звуку можно различить снаряды всех калибров. Каждый хватается за свои вещи и то и дело проверяет, все ли на месте. Блиндаж дрожит, ночь ревет и мечет молнии. <…> Стало свежо. Я стою на посту и вглядываюсь в ночной мрак. Я чувствую себя расслабленным, как всегда бывает после атаки, и мне становится трудно оставаться наедине со своими мыслями».

[2] «Становилось темно. Я спросил, в котором часу начнется атака, и мне сказали, что как только совсем стемнеет. Я вернулся к шоферам. Они сидели в блиндаже и разговаривали, и когда я вошел, они замолчали».

you see it?" "No". "I'll bring it to you. It is a successful coup de main"» (см. рус. пер.[1]).

Отмечает начало и конец атаки и Олдингтон. Интересно, что его герой в рамках хронотопа продолжает занимать активную позицию – думать о возможной атаке, обстреле, плане спасения и др.: «The gas bombardment went on until dawn, and then ceased. Winterbourne fell asleep, with his gas-mask just off his face. Hitherto they had slept with the box respirator slung on a nail or piled with the other equipment; after the experience of this and the subsequent nights, they always slept with the respirator on their chests and the mask ready to slip on immediately» (см. рус. пер.[2]). И снова Олдингтон маркирует хронотоп: «The heavies began again soon after it was light. Winterbourne was awakened by one which crashed just outside his cellar. He lay on the floor for a long time listening to the zwiiiing, crash, of the shells. He heard two ruined houses clatter to the ground under direct hits, and wondered if the cellars had held firm. They hadn't. <…> It was another cold but sunny morning, with the inevitable white shrapnel bursts all over the sky» (см. рус. пер.[3]).

Следующим признаком хронотопа является наличие образа врага в функции военного противника. Традиционный для военной прозы образ врага в хронотопе «война» реализуется иначе, чем в аналогичном художественном пространстве. Это также прослеживается во всех произведениях. Напри-

[1] «Я вздохнул и понял, что вернулся в себя. Земля была разворочена, и у самой моей головы лежала расщепленная деревянная балка. Голова моя тряслась, и я вдруг услышал чей-то плач. Потом словно кто-то вскрикнул. Я хотел шевельнуться, но я не мог шевельнуться. – Это не важно. А ваше ранение? А мужество, которое вы проявили, – ведь вы же все время просились на передний край. К тому же операция закончилась успешно. – Значит, реку удалось форсировать? – Еще как удалось! Захвачено около тысячи пленных. Так сказано в сводке».

[2] «Химический обстрел продолжался, пока не рассвело. Уинтерборн уснул, чуть сдвинув маску противогаза. До этого дня, ложась спать, все они вешали противогазы на гвоздь или клали вместе с остальным снаряжением; опыт этой и следующих ночей приучил их спать с коробкой противогаза на груди и с маской под рукой».

[3] «Когда рассвело, опять открыла огонь тяжелая артиллерия. Уинтерборн проснулся оттого, что один снаряд разорвался совсем рядом с его погребом. Он долго лежал на полу, прислушиваясь к треску и грохоту. Он слышал, как два еще кое-как державшихся дома разлетелись вдребезги от прямого попадания, и сразу же подумал – а остались ли целы погреба? Оказалось – разбиты. <…> Утро и на этот раз было холодное, но солнечное, в небе всюду белели неизбежные облачка шрапнельных разрывов».

мер, для Боймера война была «войной по приказу» и обнаруживается следующая закономерность: если в пространстве войны образ врага имел нейтральную характеристику, то в рамках хронотопа она меняется на негативную. Ремарк подчеркивает различие этих ситуаций сценой убийства военного противника во время боя: «Im Augenblick, als wir zurückgehen, heben sich vorn drei Gesichter vom Boden. Unter einem der Helme ein dunkler Spitzbart und zwei Augen, die fest auf mich gerichtet sind. Ich hebe die Hand, aber ich kann nicht werfen in diese sonderbaren Augen, einen verrückten Moment lang rast die ganze Schlacht wie ein Zirkus um mich und diese beiden Augen, die allein bewegungslos sind, dann reckt sich drüben der Kopf auf, eine Hand, eine Bewegung, und meine Handgranate fliegt hinüber, hinein. <…> Aus uns sind gefährliche Tiere geworden. Wir kämpfen nicht, wir verteidigen uns vor der Vernichtung» (см. рус. пер.[1]).

В романе «Прощай, оружие!» образ врага имеет сложную структуру реализации. Первоначально понятие «враг» ассоциировалось у героя с австрийцами и немцами – образ врага имел значение военного противника, что объяснялось идущими военными действиями. Актуализировался он в образах немецких и австрийских солдат: «“It’s Germans that are attacking”, – one of the medical officers said. The word Germans was something to be frightened of. We did not want to have anything to do with the Germans» (см. рус. пер.[2]).

Постепенно, с развитием сюжета, к значению «военный противник» стало добавляться значение «идеологический враг», возникшее в результате противостояния убежденных молодых итальянских милитаристов и простых

[1] «В ту минуту, когда мы начинаем отходить, впереди над землей приподнимаются три головы. Под одной из касок – темная острая бородка и два глаза, пристально глядящих прямо на меня. Я поднимаю руку с гранатой, но не могу метнуть ее в эти странные глаза. На мгновение вся панорама боя кружится в каком-то шальном танце вокруг меня и этих двух глаз, которые кажутся мне единственной неподвижной точкой. Затем голова в каске зашевелилась, показалась рука, – она делает какое-то движение, и моя граната летит туда, прямо в эти глаза. <…> Мы превратились в опасных зверей. Мы не сражаемся, мы спасаем себя от уничтожения».

[2] « “Если эти сукины дети их пропустят, нам крышка,” – сказал он. “Это немцы атакуют,” – сказал один из врачей. Слово “немцы” внушало страх. Мы никак не хотели иметь дело с немцами».

участников военных действий – исполнителей приказов. Одним из таких исполнителей можно назвать и героя Хемингуэя: «I did not know whether I should wait to be questioned or make a break now. I was obviously a German in Italian uniform. I saw how their minds worked; if they had minds and if they worked. They were all young men and they were saving their country. The second army was being re-formed beyond the Tagliamento. They were executing officers of the rank of major and above who were separated from their troops» (см. рус. пер.[1]).

Олдингтон не отходит от своего видения врага. Для него врагами остаются те, кто развязал войну. Поэтому он употребляет лишь чисто национальные обозначения по отношению к противникам: «And then the Germans began a steady, systematic gas bombardment of all the ruined villages in the advanced area. It began on the second night of the Nero Trench job. They had noticed on Hill 91 that a pretty heavy bombardment was proceeding from the German lines, and all the way down from M – they aherd the shells continuously shrilling overhead. It puzzled them that they could not hear them exploding» (см. рус. пер.[2]).

Отличительной чертой хронотопа «война» является его воздействие на внутренний мир героя, который обычно изменяется под влиянием боя или сражения. Изменения могут выражаться в переосмыслении жизненных ценностей, отношения к персонажам или событиям и др. В качестве примера рассмотрим присутствующая в романе Ремарка сцена в воронке. Совершенное им убийство француза подтолкнуло Боймера к пересмотру отношения к врагу и войне: «Kamerad, ich wollte dich nicht töten. Sprängst du noch einmal hier hinein, ich täte es nicht, wenn auch du vernünftig wärest. Aber du warst mir

[1] «Я не знал, ждать ли мне допроса или попытаться бежать немедленно. Совершенно ясно было, что я немец в итальянском мундире. Я представлял себе, как работает их мысль, если у них была мысль и если она работала. Это все были молодые люди, и они спасали родину. Вторая армия заново формировалась у Тальяменто. Они расстреливали офицеров в чине майора и выше, которые отбились от своих частей».

[2] «А потом немцы начали упорно, методически обстреливать разрушенные деревни близ английской передовой химическими снарядами. Это началось на вторую же ночь работ в траншее Нерона. С высоты 91 саперы заметили, что огонь противника усилился, и на обратном пути, когда проходили через М., снаряды непрерывно свистели над головой. Но, странное дело, разрывов не было слышно».

vorher nur ein Gedanke, eine Kombination, die in meinem Gehirn lebte und einen Entschluß hervorrief – diese Kombination habe ich erstochen. Jetzt sehe ich erst, daß du ein Mensch bist wie ich» (см. рус. пер.[1]).

Влияние на героя хронотопа «война» прослеживается и в романе Хемингуэя. После ранения и пребывания в миланском госпитале Генри возвращается на фронт, где встреча с националистически настроенными молодыми итальянскими офицерами приводит его к противопоставлению себя своим бывшим сослуживцам. Она способствует также пересмотру отношения героя к войне и собственному участию в ней: «I would like to have had the uniform off although I did not care much about the outward forms. I had taken off the stars, but that was for convenience. It was no point of honor. I was not against them. I was through» (см. рус. пер.[2]).

У Олдингтона мы видим, что после ряда сражений и перевода офицера Ивенса, с которым у Уинтерборна сложились дружеские отношения, герой начинает глубже осознавать природу ведущейся войны и бесполезность своего в ней участия. Позднее его будущий отпуск послужит катализатором пересмотра его отношения к группам персонажей «семья» и «друзья»: «He wanted very much to go to England, and yet his chief feeling was that of apathy. Now that his orders had come, he felt he would just as soon have stopped where he was. Why prolong the agony? If he stayed, he would either be hit sooner or later, or become a battalion runner, a much better and less anxious job than that of an Infantry subaltern. Still, it might be worth while, just to see Elizabeth and Fanny again» (см. рус. пер.[3]).

---

[1] «Товарищ, я не хотел убивать тебя. Если бы ты спрыгнул сюда еще раз, я не сделал бы того, что сделал, – конечно, если бы и ты вел себя благоразумно. Но раньше ты был для меня лишь отвлеченным понятием, комбинацией идей, жившей в моем мозгу и подсказавшей мне мое решение. Вот эту-то комбинацию я и убил. Теперь только я вижу, что ты такой же человек, как и я».

[2] «Мне хотелось снять с себя мундир, хоть я не придавал особого значения внешней стороне дела. Я сорвал звездочки, но это было просто ради удобства. Это не было вопросом чести. Я ни к кому не питал злобы. Просто я с этим покончил».

[3] «Ему очень хотелось вернуться в Англию, и все же сильней всех других чувств было в нем вялое равнодушие. Вот уже приказано ехать, а ему, пожалуй, все равно – можно бы и остаться. Зачем длить эту пытку? Если остаться, его рано или поздно убьют, либо

Анализ пространственно-временного уровня текстов показывает, что хронотоп «война» и художественное пространство «война» являются определяющими компонентами военной прозы. Каждый из них характеризуется специфическими признаками. В художественном пространстве лишь разворачиваются события (это сюжетный уровень текста), а в хронотопе определяются функции персонажей и временные границы действия (образный уровень текста).

3.3. Финальный этап модели мотивного комплекса «Инициация» как ядро повествовательной стратегии военных романов «потерянного поколения»

Именно третий этап инициации репрезентирует возрождение героя в новом образе после прохождения этапа «военные будни», поэтому его описание присутствует в текстах всех авторов.

Как мы выявили, на втором этапе герой воспринимает окружающее пространство через оппозицию «свой – чужой». Таким образом, он начинает осознавать собственное отличие от других персонажей. Если на этапе «взросление» (детство, юность) герой рассматривал свои отношения с другими персонажами посредством оппозиции «Я – они», в которой компонент «Я» не противопоставлялся компоненту «они», а являлся его частью, то на следующих этапах происходит трансформация этой оппозиции. На втором этапе герой воспринимает себя другим (оппозиция «Я – другой») и противопоставляет себя своему окружению (сослуживцам и персонажам, представляющим государство). На третьем этапе происходит окончательный переход героя на уровень отрицания персонажей, к которым он сам себя причислял (группа персонажей «сослуживцы»). Эти взаимоотношения на уровне системы персонажей могут быть выражены через оппозицию «Я – иной».

сделают вестовым батальона, что куда легче и спокойнее, чем служить младшим офицером в пехоте. Впрочем, может, и это имеет смысл: ведь он опять увидит Элизабет и Фанни…».

Примечательно, что действие на третьем этапе по-прежнему совершается в рамках художественного пространства и хронотопа «война», но при этом происходят изменения на уровне сюжета (именно сюжета –фабула остается прежней). Герои, как и раньше, совершают действия (сражаются, ведут беседы, обороняются), но их истинный смысл может быть интерпретирован только при анализе мотивной структуры романа.

Каждый из авторов по-своему репрезентирует третий этап инициации. Наиболее полное описание этого этапа можно найти в романах о Первой мировой войне. Примечательно, что если до начала третьего этапа в романе Хемингуэя обнаруживаются некоторые отличия от других текстов на уровне мотивной структуры или в композиционном оформлении произведения (например, отсутствие или неполное описание этапа «взросление»), то третий этап в нем представлен полностью.

Мотивно-тематическая модель данного этапа связана в большей степени с темой разочарования, которая, в свою очередь, распадается на несколько минимальных тем: разочарование в себе, разочарование во фронтовом товариществе и др. Таким образом, если принять за доминирующую именно тему разочарования, становится понятно, почему в мотивной модели данного этапа мотив разочарования имеет ядерное положение. Однако, даже находясь постоянно в ядре модели, этот мотив будет по-разному влиять на движение других мотивов из периферии в ядро.

Выдвижение мотива разочарования в ядро модели является типологически схожим для романов Ремарка и Олдингтона. Оно происходит в результате оставления героем фронта (из-за ранения или по другим причинам). Во время пребывания вне художественно-пространственной сферы «война» происходит переоценка героем прошлого, идеализированного у Боймера и романтизированного у Уинтерборна. Именно по причине нахождения вне привычного пространства герои начинают чувствовать себя чужими «дома» –

в рамках топоса «родной дом» у Ремарка и «госпиталь» у Хемингуэя[1]. Таким образом, мотив разочарования выдвигается в ядерную модель при помощи активации мотива возвращения, который первоначально (согласно развитию фабулы) должен был знаменовать единение героя с семьей, прежними ценностями и др. Фактически уже в начале отпуска Джордж Уинтерборн Олдингтона начинает осознавать отличие военного времени от мирного, так как довоенные разговоры и привычки потеряли для него ценность. Во время званого обеда у него появляется мысль, что прежние друзья стали для него чужими: «He was amazed to find how remote he felt, how completely he had nothing to say» (см. рус. пер.[2]).

В противопоставление этой группе персонажей герой все чаще мысленно возвращается к фронтовым товарищам и восхищается их мужеством. Примером такого «параллельного» существования Уинтерборна может служить уже упомянутая сцена ужина. Вместо того, чтобы приспособиться, попытаться вновь стать своим для лондонской богемы, Джордж в это время думает об Ивенсе, попавшем в госпиталь офицере, к которому по-доброму относился: «Winterbourne ceased to listen and drank off a full glass of wine. Why hadn't Evans written to him? Died of the effects of gas, probably» (см. рус. пер.[3]). Как видно из примера, мотив приспособления снова выдвигается в ядро мотивной модели, однако он вытесняется мотивом разочарования, который не позволяет ему стать сюжетообразующим, а, напротив, выдвигает его на периферию (мотив приспособления, таким образом, остается фабульным). Кроме того, эта сцена указывает на появление в ядре модели мотива противопоставления себя другим.

---

[1] Топос «госпиталь» условно относится к дому героя Хемингуэя, так как в данном случае необходимо было проследить исключение героя из пространственно-временной сферы «война».

[2] «С удивлением он понял, что бесконечно далек от всей этой компании и ему совершенно не о чем с ними говорить».

[3] «Уинтерборн больше не слушал и залпом осушил стакан вина. Почему Ивенс не написал ему? Вероятно, не выжил после того отравления газом».

Итогом поездки в отпуск для героя Олдингтона стало чувство одиночества и ощущение себя «чужим» в «своем» мире. То де самое произошло и с Боймером. Он ожидал возрождения былых чувств, в действительности же отпуск привнес в его мироощущение убежденность в правильности появившегося у него на фронте чувства отчужденности от всего, что ассоциировалось с домом. Непонимание и неприятие героем происходящего в мирной жизни привело к появлению в ядре модели мотива противопоставления себя семье. Боймер осознал, что не может разговаривать со своими домашними о том, что его действительно волнует. Он осознает свое «другое» мышление: «Es sind ein Schleier und ein Schritt dazwischen» (см. рус. пер.[1]). Подобное чувство вызвано не только фронтовым прошлым Боймера. Оно объясняется и произошедшими с ним в родном городе последующими событиями, и его столкновением с государственной машиной в ее тоталитарном проявлении. Герой неожиданно узнает в своих знакомых довоенного себя, видит в их мировоззрении свое, затуманенное идеологией: «“So, Sie kommen von der Front? Wie ist denn der Geist dort? Vorzüglich, vorzüglich, was”» (см. рус. пер.[2]).

К концу отпуска, проведенного в родном городе, Боймер, подобно Уинтерборну, стал четко разделять мир, в котором жил до войны, и мир, представший перед ним по возвращении: «Ich habe mir den Urlaub anders vorgestellt. Vor einem Jahr war er auch anders. Ich bin es wohl, der sich inzwischen geändert hat. Zwischen heute und damals liegt eine Kluft. Damals kannte ich den Krieg noch nicht, wir hatten in ruhigeren Abschnitten gelegen. Heute merke ich, daß ich, ohne es zu wissen, zermürbter geworden bin. Ich finde mich hier nicht mehr zurecht, es ist eine fremde Welt. Die einen fragen, die andern fragen nicht, und man sieht ihnen an, daß sie stolz darauf sind; oft sagen sie es sogar

[1] «Между нами какая-то завеса, что-то такое, что еще надо переступить».

[2] «Так вы, значит, с фронта? Как вы находите боевой дух наших войск? Изумительно, просто изумительно, ведь правда?».

noch mit dieser Miene des Verstehens, daß man darüber nicht reden könne. Sie bilden sich etwas darauf ein» (см. рус. пер.[1]).

Как уже отмечалось выше, на мотивно-тематическом уровне существуют определенные схождения в презентации третьего этапа инициации у всех авторов. Однако, при одинаковом наборе мотивов, наполнение ядерно-периферийной мотивной модели в каждом тексте имеет специфические особенности. Макротема разочарования присутствует и в романе Хемингуэя. Как у Ремарка, здесь третий этап инициации протекает в рамках пространственно-временной сферы «война», в нескольких топосах и локусах. Фредерик Генри после полученного ранения вынужден уехать в американский госпиталь в Милане. До отправки у него завязываются романтические отношения с английской медсестрой Кэтрин Баркли. Некоторые исследователи склонны видеть в этих отношениях подсознательное желание Генри уйти от ужасов войны. Однако нельзя не заметить тот факт, что сам герой не расценивал происходившее вокруг него как что-то экстраординарное.

Таким образом, мотив любви занимает ядерное положение в мотивной модели в начале повествования. В отличие от героев Ремарка и Олдингтона, к моменту отправки в госпиталь Генри практически никак не соотносил себя с ведущейся войной, поэтому мотив разочарования не имел первоначально ядерного положения, а лишь выдвигался к ядру. Катализатором этого выдвижения послужил мотив смерти (символической смерти): «Well, I knew I would not be killed. Not in this war. It did not have anything to do with me. It seemed no more dangerous to me myself than war in the movies. I wished to God it was over though. Maybe it would finish this summer. Maybe the Austrians

[1] «Я представлял себе отпуск совсем иначе. Прошлогодний отпуск и в самом деле прошел как-то не так. Видно, я сам переменился за это время. Между той и нынешней осенью пролегла пропасть. Тогда я еще не знал, что такое война, – мы тогда стояли на более спокойных участках. Теперь я замечаю, что я, сам того не зная, сильно сдал. Я уже не нахожу себе места здесь, – это какой-то чужой мир. Одни расспрашивают, другие не хотят расспрашивать, и по их лицам видно, что они гордятся этим, зачастую они даже заявляют об этом вслух, с этакой понимающей миной: дескать, мы-то знаем, что об этом говорить нельзя. Они воображают, что они ужасно деликатные люди».

would crack. They had always cracked in other wars. What was the matter with this war?» (см. рус. пер.[1]).

Нахождением мотива любви в ядре модели объясняются слова самого героя. В одной из бесед с католическим священником Генри признавался, что в его жизни не было истинной любви и он просто не знал, что это такое. Однако священник уверил его: когда к нему придет любовь, в его жизни все изменится, появится желание «служить». Отношения с Кэтрин у героя начинались как игра и даже притворство, но со временем переросли в настоящее чувство: «When I could go out we rode in a carriage in the park. I remember the carriage, the horse going slowly, and up ahead the back of the driver with his varnished high hat, and Catherine Barkley sitting beside me» (см. рус. пер.[2]). Именно с этого момента начинается новая фаза образа – понимание героем того, что война несет в себе опасность для его будущего счастья с близким человеком – Кэтрин, которая раньше была для него лишь частью общества и на которую он сначала смотрел как на очередное развлечение. Таким образом, роман с ней послужил выдвижению в ядро модели мотива противопоставления себя другим. Генри, подобно Боймеру и Уинтерборну, начал сравнивать и противопоставлять настоящее и прошлое. Он стал осознавать себя чужим, в первую очередь для самого себя (оппозиция «Я – чужой»).

Таким образом, перед последней стадией инициации в ядре мотивных моделей находятся мотив противопоставления себя другим и мотив разочарования. В некотором смысле исключением является роман Хемингуэя. В нем мотив разочарования еще не занял ядерного положения, а лишь выдвигается к ядру.

---

[1] «Но я знал, что не погибну. В эту войну нет. Она ко мне не имела никакого отношения. Для меня она казалась не более опасной, чем война в кино. Все-таки я от души желал, чтобы она кончилась. Может быть, этим летом будет конец. Может быть, австрийцев побьют. Их всегда били в прежних войнах. А что особенного в этой войне?».

[2] «Нам чудесно жилось в то лето. Когда мне разрешили вставать, мы стали ездить в парк на прогулку. Я помню коляску, медленно переступающую лошадь, спину кучера впереди и его лакированный цилиндр, и Кэтрин Баркли рядом со мной на сиденье».

Как было показано выше, противопоставляя себя внутреннему миру (семье) и внешнему (обществу), герои начинают осознавать себя частью собственного мира – мира иного, что является итогом их внутренней эволюции и последнего этапа инициации. Со времен эпосов результатом участия героя в сражениях (битвах) оказывалась трансформация молодого персонажа в образ героя. На уровне сюжета этот результат мог быть совершенно разным. Поскольку военная проза восходит к средневековой традиции, согласно фабуле, которая находит свою реализацию в рассматриваемых текстах, в финале произведений должна происходить трансформация образа юноши в образ героя. Так было в известных эпосах: образ «необстрелянного» Сида трансформируется в образ господина-Сида, образ рыцаря Роланда трансформируется в образ защитника короля – верного Роланда и др.

В анализируемой нами военной прозе трансформация происходит иначе. С одной стороны, герой, попадая на фронт, проходит такие же этапы, как и герой более ранней военной прозы: уход на войну (подготовительный этап), фронтовые будни (вход в инициацию) и возрождение в образе героя войны (сама инициация). С другой стороны, хотя фабула и мотивно-тематический уровень остаются такими же (по сравнению с более ранними произведениями), сюжетный уровень меняется. Эти изменения можно проследить на примере ядерно-периферийной модели. Движением мотивов из ядра на периферию определяется выделение сюжетообразующих мотивов (мотив разочарования и мотив приспособления / отказа от приспособления). На окончательном этапе мы видим, что центральный персонаж, пройдя все этапы инициации, не трансформируется в героя. Он остается на уровне персонажа, который действует от лица поколения (так называемое коллективное «Я»). Это происходит по нескольким причинам.

Во-первых, если для авторов средневекового эпоса или литературы, которая была посвящена прошедшим войнам (наполеоновским, например), было важно показать героя войны, то для писателей Первой мировой войны акцент сместился с героической природы персонажа на его внутренний мир.

Во-вторых, подобное изменение на последнем этапе инициации показывает и то, что самого героического подвига не происходило. В европейской традиции на это указывает сама природа проводившихся войн. Если раньше войны велись профессиональными армиями и героизм был само собой разумеющимся фактом, то Первая мировая война стала «трагедией начала тысячелетия», потому что героического поведения ожидали от призванных на службу простых людей. Более того, этими простыми солдатами оказывались недавние школьники. Именно поэтому в центре внимания в европейской традиции не героическое начало, а драматическое. Заостряется внимание на конфликте внутри самой личности и отсутствии героического, которое раньше выдвигалось на первый план. Это прослеживается даже в названиях произведений, которые указывают, например, на иронический подтекст («Смерть героя»), но не на героический подвиг.

Таким образом, согласно традиционной фабуле, на последнем этапе художественной инициации должно произойти возрождение центрального персонажа в образе героя войны. По возвращении на родину он должен быть увенчан славой и другими почестями. Однако ни того, ни другого не совершается. Не происходит воздания почестей, не наблюдается и самого возвращения, хотя мотив возвращения присутствует в мотивной модели. Отсюда вопрос: почему же возникает подобное изменение на уровне сюжета, если фабула не изменяется? Что появляется взамен?

Вернувшись на фронт, Уинтерборн Олдингтона не может найти себя и там. Оказавшись между двумя мирами – довоенного прошлого и фронтового настоящего – и пребывая в глубоком душевном кризисе из-за постоянного чувства вины за бессмысленную смерть невинных молодых солдат, посылаемых им как офицером на смерть, он начинает все чаще размышлять о своей причастности к происходящему. Именно в такой момент, перед боем, повествователь оказывается с Уинтерборном в одной комнате. Он замечает очень нервное состояние Джорджа, который, пытаясь справиться с депрессией, хочет излить свои мысли Элизабет или Фанни, но уже не находит сил справить-

ся с самим собой: «He was at the very end of his endurance, had used up the last fraction of his energy and strength. He wished he was one of the skeletons lying on Hill 91, an anonymous body among the corpses lying outside in the street. He had not even the courage to shoot himself with his revolver; and added that last grain of self-contempt to his despair» (см. рус. пер.[1]).

Таким образом, Уинтерборн, с одной стороны, не смог стать частью общества, с другой – не принадлежал к категории «своих» на фронте. Он везде был чужим – рефлексирующим героем, который подвергал анализу то, что видел, и пытался бороться за свою свободу и убеждения. Именно это в дальнейшем и привело его к противопоставлению себя военным, которые, в свою очередь, в образной системе романа противопоставлены обществу. Герой Олдингтона не принадлежал ни к одной из этих групп – он был «иным». Возможно, таким же был и его друг рассказчик, во многом разделявший его убеждения. Примечательно, что, для того чтобы подчеркнуть трагедию своего героя, Олдингтон изменил композицию произведения: повествование начинается с конца, то есть с момента смерти Уинтерборна. Даже в восприятии персонажей романа, как уже упоминалось, она кажется комичной. Вместо внешних почестей (фанфар, лавров и др.) и героического пафоса гибель героя сопровождала только извещающая о ней почтовая карточка. Однако, если обратиться к тексту (к последним абзацам), становится понятно, что, так как на Первой мировой войне сражались обычные люди (простые солдаты, которые шли воевать по убеждениям), и смерть на ней не могла носить традиционный героический характер и завершаться героическим возвращением для воздания почестей. Еще в самом начале повествования через восприятие гибели Уинтерборна его близкими Олдингтон подчеркивает бесцельность гибели героя. Его инициация была завершена: он прошел через все этапы, но,

[1] «Он не может больше вынести, у него не осталось ни капли сил и энергии. Быть бы скелетом из тех, что лежат на высоте 91, безыменным трупом, каких много валяется сейчас на улице. У него даже не хватило мужества взять револьвер и застрелиться, и презрение к себе стало последней каплей, переполнившей чашу его отчаяния».

так как сама цель процесса была неясна ни для героя, ни для государства (по мнению того же героя), традиционного воспевания не произошло.

В таком случае как же закончился процесс художественной инициации для Уинтерборна? Для того, чтобы подчеркнуть гибельность ведущейся войны для своего поколения, Олдингтон пишет в последних абзацах, что постепенно погибали все, кто окружал героя (убиты Джеймсон, Холлиуэл, сержант Мортон, Тейлор и Фиш). В этой ситуации Уинтерборн начинает осознавать, что остался один. Его одиночество подчеркивается и тем, что он вынужден наблюдать, как страдают его солдаты, и, понимая свою вину за их страдания, мучаясь от происходящего, он решает покончить с собой: «He came to the main road, which was three hundred yards short of his objective. A deadly machine-gun fire was holding up his Company. The officers and men were lying down, the men firing rifles, and the Lewis guns ripping off drums of bullets. Winterbourne's second runner was hit, and lay groaning: “Oh, for God's sake kill me, kill me. 1 can't stand it. The agony. Kill me”. Something seemed to break in Winterbourne's head. He felt he was going mad, and sprang to his feet. The line of bullets smashed across his'cliest like a savage steel whip. The universe exploded darkly into oblivion» (см. рус. пер.[1]). Этот поступок переводит героя в новую стадию. Образ солдата Первой мировой войны трансформируется в образ неизвестного солдата, память о смерти которого сохранили лишь списки убитых.

Типологически похожую трансформацию образа, переход на новую стадию «иного» и, в конечном итоге, реализацию в образе неизвестного солдата можно наблюдать и в романе Ремарка. Его герой Боймер также не принимал милитаристскую систему, которую увидел на фронте: «Jeder Unteroffizier ist dem Rekruten, jeder Oberlehrer dem Schüler ein schlimmerer Feind als sie

[1] «Уинтерборн выбрался на шоссе, отсюда до рубежа, который им надо было занять, оставалось всего триста ярдов. Бешеный пулеметный огонь не давал его роте ступить ни шагу дальше. Офицеры и солдаты прижались к земле, солдаты палили из винтовок, пулеметы расстреливали ленту за лентой, ранен был второй вестовой Уинтерборна. Он корчился на земле и стонал: Ради бога, добейте меня! Добейте! Не могу! Пытка! Добейте меня! Словно что-то сломалось в мозгу Уинтерборна. Он почувствовал, что сходит с ума, и вскочил. Пулеметная очередь стальным бичом яростно хлестнула его по груди. Вселенная взорвалась, и все поглотила тьма».

uns. Und dennoch würden wir wieder auf sie schießen und sie auf uns, wenn sie frei wären» (см. рус. пер.[1]). В финале романа мы узнаем, что Боймер погиб незадолго до объявления мира, когда «на Западном фронте было все спокойно». Появление стадии «иного» в образе Боймера закономерно, поскольку задумавшийся и внутренне свободный герой не может существовать в описанном Ремарком мире. Боймерн, как и Уинтерборн, стал чужим для всех. Примечательно, что описание его смерти типологически совпадает с подобным описанием у Олдингтона: «Es ist Herbst. Von den alten Leuten sind nicht mehr viele da. Ich bin der letzte von den sieben Mann aus unserer Klasse hier. Jeder spricht von Frieden und Waffenstillstand. Alle warten. Wenn es wieder eine Enttäuschung wird, dann werden sie zusammenbrechen, die Hoffnungen sind zu stark, sie lassen sich nicht mehr fortschaffen, ohne zu explodieren. Gibt es keinen Frieden, dann gibt es Revolution. Ich habe vierzehn Tage Ruhe, weil ich etwas Gas geschluckt habe. In einem kleinen Garten sitze ich den ganzen Tag in der Sonne. Der Waffenstillstand kommt bald, ich glaube es jetzt auch. Dann werden wir nach Hause fahren» (см. рус. пер.[2]). Как видно из фрагмента, в последних главах в ядро мотивной модели (как и у Олдингтона) выдвигается мотив возвращения. Однако он не реализуется полностью – этому мешают мотив смерти (гибель сослуживцев) и мотив разочарования. Описанное движение мотивов подтверждается и словами героя о том, что в нем есть еще одно «Я», которое противопоставляется самому герою: «Ich stehe auf. Ich bin sehr ruhig. Mögen die Monate und Jahre kommen, sie nehmen mir nichts mehr, sie können mir nichts mehr nehmen. Ich bin so allein und so ohne Erwartung, daß ich ihnen entgegensehen kann ohne Furcht. Das Leben, das mich durch diese Jahre trug, ist noch in

[1] «Каждый унтер по отношению к своим новобранцам, каждый классный наставник по отношению к своим ученикам является гораздо более худшим врагом, чем они по отношению к нам».

[2] «Осень. Нас, старичков, осталось уже немного. Из моих одноклассников, – а их было семеро, – я здесь последний. Все говорят о мире и о перемирии. Все ждут. Если это снова кончится разочарованием, они будут сломлены, – слишком уж ярко разгорелись надежды, их теперь нельзя притушить, не вызвав взрыва. Если не будет мира, будет революция. Две недели я отдыхаю, – я хлебнул немного газу. Целый день я сижу на солнышке в небольшом садике. Перемирие скоро будет заключено, теперь я тоже верю в это. И тогда мы поедем домой».

meinen Händen und Augen. Ob ich es überwunden habe, weiß ich nicht. Aber solange es da ist, wird es sich seinen Weg suchen, mag dieses, das in mir »Ich« sagt, wollen oder nicht» (см. рус. пер.[1]). Это противопоставление указывает и на то, что Боймер осознает свою непохожесть на других. Таким образом, на момент окончания процесса инициации Боймер оказался одиноким и сломленным. Мотив разочарования в ядерной модели подчеркивает осознание им бесцельности смерти сослуживцев. Его отношение к происходящему выражается через оппозицию «Я – другой», где к компоненту «другой» относятся его погибшие товарищи. Однако сам герой по своему мироощущению на последнем этапе соответствует компоненту «иной», так как он уже ощущает себя одиноким и «другим» на войне, где не осталось никого похожего на него. Описание его смерти также совпадает с изображением смерти у Олдингтона: «Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden. Er war vornübergesunken und lag wie schlafend an der Erde. Als man ihn umdrehte, sah man, daß er sich nicht lange gequält haben konnte; – sein Gesicht hatte einen so gefaßten Ausdruck, als wäre er beinahe zufrieden damit, daß es so gekommen war» (см. рус. пер.[2]). Как и Олдингтон, Ремарк подчеркивает, что гибель героя так и остается незамеченной – на Западном фронте все остается без перемен. Процитированный фрагмент лишь констатирует факт смерти обычного человека, одного из солдат. Она не была геройской, и самого Боймера нельзя причислить к эпическим героям, которых

[1] «Я встаю. Я очень спокоен. Пусть приходят месяцы и годы, – они уже ничего у меня не отнимут, они уже ничего не смогут у меня отнять. Я так одинок и так разучился ожидать чего-либо от жизни, что могу без боязни смотреть им навстречу. Жизнь, пронесшая меня сквозь эти годы, еще живет в моих руках и глазах. Я не знаю, преодолел ли я то, что мне довелось пережить. Но пока я жив, жизнь проложит себе путь, хочет того или не хочет это нечто, живущее во мне и называемое “я”».

[2] «Он был убит в октябре 1918 года, в один из тех дней, когда на всем фронте было так тихо и спокойно, что военные сводки состояли из одной только фразы: “На Западном фронте без перемен”. Он упал лицом вперед и лежал в позе спящего. Когда его перевернули, стало видно, что он, должно быть, недолго мучился, – на лице у него было такое спокойное выражение, словно он был даже доволен тем, что все кончилось именно так».

описывали до него, – его образ, как и образ Уинтерборна, трансформируется в образ одного из неизвестных солдат ведущейся войны.

Примечательно, что и у Хемингуэя стадия «иной» и последующая трансформация образа Генри в образ неизвестного солдата возникает, как у Ремарка и Олдингтона, в результате развития и изменения мировоззрения героя. Как и предыдущие этапы процесса инициации, завершающий тоже происходит в рамках пространственно-временной сферы «фронт». Однако если первоначально в ней раскрывалось состояние героя в начале войны и при его попадании на фронт, то теперь эта сфера предстает в новом для произведения ракурсе и демонстрирует уже изменения в восприятии героем войны и своей роли в ней.

Генри начал осознавать разницу между прошлым и настоящим сразу после возвращения из госпиталя. Находясь в Милане, он почувствовал, что жизнь очень значима для него и он не может с ней расстаться случайно, угодив под пулю на фронте или в результате несчастного случая, так как теперь он связан с Кэтрин обещанием и тем, что она ждет от него ребенка. Прибыв в город, где раньше стояла часть, герой начинает ощущать себя чужим: «We came into the town past the factories and then the houses and villas and I saw that many more houses had been hit. On a narrow street we passed a British Red Cross ambulance. The driver wore a cap and his face was thin and very tanned. I did not know him. I got down from the camion in the big square in front of the Town Major's house, the driver handed down my rucksack and I put it on and swung on the two musettes and walked to our villa. It did not feel like a homecoming» (см. рус. пер.[1]).

Рассматриваемый фрагмент показывает, что мотив возвращения, который, согласно развитию сюжета, должен находиться в ядре мотивной модели,

[1] «Мы въехали в город, минуя фабрики, а потом дома и виллы, и я увидел, что еще больше домов разрушено за это время снарядами. На узкой улице мы встретили автомобиль английского Красного Креста. Шофер был в кепи, и у него было худое и сильно загорелое лицо. Я его не знал. Я слез с грузовика на большой площади перед мэрией; шофер подал мне мой рюкзак, я надел его, пристегнул обе сумки и пошел к нашей вилле. Это не было похоже на возвращение домой».

в него не выдвигается. Вместо этого происходит замещение этого мотива мотивом разочарования. Его постепенный переход в ядро модели подтверждается и появлением темы выживания, которая в этой части романа становится стержневой, так как герой понимает, что остаться в живых – его главная задача на войне (мотив любви к Кэтрин). Один раз ему был дан такой шанс – возможно, именно полученное ранение спасло его от смерти: «“It has been bad, – the major said. – You couldn’t believe how bad it’s been. I’ve often thought you were lucky to be hit when you were”. “I know I was”» (см. рус. пер.[1]). Негативное отношение к происходящему Генри видит и у других персонажей – например, у своего друга и сослуживца Ринальди: «“This war is killing me, – Rinaldi said, – I am very depressed by it”. He folded his hands over his knee» (см. рус. пер.[2]).

Окончательно мотив противопоставления себя окружающим выдвигается в ядро модели, когда герой осознает себя врагом бывших товарищей – итальянцев. Взаимоотношения Генри и других персонажей, которые составляют группу «солдаты», могут быть представлены с помощью оппозиции «Я – другой», где компонент «другой» реализуется группой персонажей, состоящей из бывших сослуживцев героя. Если раньше, в силу специфики военных действий и того факта, что герой сражался на стороне итальянцев, образ врага для него воплощался в военных противниках – австрийцах и немцах, то после ряда поражений итальянской армии и участившегося дезертирства врагом для итальянцев неожиданно оказался он сам. Таким образом, мотив смерти стал занимать в структуре мотивной модели ядерное положение.

Подобная метаморфоза подчеркивает и характер ведущейся войны, и ситуацию, в которую попал Генри. Во-первых, он был вынужден наблюдать, как перед ним расстреливают офицеров, во-вторых, его виной оказывается иностранный акцент: «I did not know whether I should wait to be questioned or

[1] «– Да, скверно было, – сказал майор. – Вы не представляете, до чего скверно. Я часто думал, как вам повезло, что вы были ранены вначале. – Я и сам так считаю».

[2] «– Эта война меня доконает, – сказал Ринальди. – Я совсем скис. – Он обхватил свое колено руками».

make a break now. I was obviously a German in Italian uniform. I saw how their minds worked; if they had minds and if they worked. They were all young men and they were saving their country. The second army was being re-formed beyond the Tagliamento. They were executing officers of the rank of major and above who were separated from their troops» (см. рус. пер.[1]). В приведенном примере сцена расстрела характеризуется через оппозицию «герой – офицеры», которая здесь является реализацией инвариантной оппозиции «герой – общество». Если раньше Генри не противопоставлял себя другим офицерам, то теперь, после возвращения, становится очевидной его отчужденность от группы тех, кто ведет на расстрел собственных сослуживцев. Поэтому скорое дезертирство не выглядит в его глазах предательством по отношению к стране, которую он защищает.

Оно может быть объяснено выдвижением в ядро модели мотива разочарования, который находится в связке с мотивом любви (к Кэтрин). Вот как сам герой объясняет себе свой поступок: «I would like to have had the uniform off although I did not care much about the outward forms. I had taken off the stars, but that was for convenience. It was no point of honor. I was not against them. I was through» (см. рус. пер.[2]). В представленном фрагменте герой подсознательно противопоставляет себя обществу, пытаясь устранить все внешние признаки своей причастности к идущей войне – теперь он противопоставляет себя ей осознанно. Кроме того, в одном из разговоров с Кэтрин он упоминает, что не может быть среди «стандартизированных» героев, так как не гонится за подвигами, которые давали бы ему возможность претендовать на звания. Именно поэтому Генри начинает противопоставлять себя не только тем, кто одобрял войну, но и тем, кто был против нее, но все равно сражался

[1] «Я не знал, ждать ли мне допроса или попытаться бежать немедленно. Совершенно ясно было, что я немец в итальянском мундире. Я представлял себе, как работает их мысль, если у них была мысль и если она работала. Это все были молодые люди, и они спасали родину. Вторая армия заново формировалась у Тальяменто. Они расстреливали офицеров в чине майора и выше, которые отбились от своих частей».

[2] «Мне хотелось снять с себя мундир, хоть я не придавал особого значения внешней стороне дела. Я сорвал звездочки, но это было просто ради удобства. Это не было вопросом чести. Я ни к кому не питал злобы. Просто я с этим покончил».

ради получения военных почестей. Таким образом можно объяснить его побег с Кэтрин в Швейцарию, который в восприятии военных расценивался как дезертирство. Его сознательный отказ принимать участие в военных действиях может быть сравним с сознательным самоубийством Уинтерборна и смертью в конце романа Боймера.

Кроме того, из дальнейшего развития сюжета мы видим, что процесс инициации в романе Хемингуэя также завершился. Генри прошел все ее этапы: подготовительный, попадания на фронт, символическую смерть и перерождение. Только и у него этот процесс завершился трансформацией не в героя, который увенчан славой и почестями, а в образ неизвестного солдата. Однако эта трансформация имеет определенные особенности. Герои Ремарка и Олдингтона не пытались покинуть хронотоп «война». Более того, в момент смерти они находились в пределах одного локуса – «передовая». У Хемингуэя мы видим другую ситуацию. Генри покидает пространственно-временную сферу «война» и локус «передовая». В результате, согласно теории Ю.М. Лотмана[1], его образ изменяется. Произошедшие с ним к моменту завершения инициации важные изменения отражены в ядерно-периферийной модели. Следует также отметить, что гибель Боймера и Уинтерборна оправдана с точки зрения влияния на дальнейшее развитие образов в последующих произведениях авторов («Возвращение» и «Все люди – враги»). Смерть Генри не имела бы такого влияния, как гибель Боймера или Уинтерборна, поэтому Хемингуэй изменяет фабулу – в его романе на выдвижение в ядро мотива смерти указывают смерти Кэтрин и родившегося ребенка. Смерть Боймера или Уинтерборна демонстрировала гибель простого солдата, смерть же Кэтрин и ребенка показывает душевную гибель Генри, невозможность его возвращения. Таким образом, по окончании процесса инициации образ Генри трансформируется в образ неизвестного солдата – жертвы ведущейся войны. Только он стал жертвой в результате не физической гибели, а душевной. Не-

[1] По Ю.М. Лотману, герой не может перемещаться из одного топоса в другой без каких-либо изменений в себе.

смотря на указанные особенности романа «Прощай, оружие!», в финале повествования в ядре мотивной модели оказываются те же два сюжетообразующих мотива – смерти и разочарования.

Во всех произведениях последний этап художественной инициации протекает в рамках художественного пространства и хронотопа «война». Следует отметить, что при кажущейся статичности эти образы имеют определенные структуры и внутренние иерархии.

Во-первых, каждый автор определяет рамки топоса, в котором завершается художественная инициация и в котором должна произойти трансформация центрального персонажа в образ героя войны: у Хемингуэя – Итальянский фронт, у Ремарка и Олдингтона – Западный фронт.

Во-вторых, вышеназванные топосы в дальнейшем делятся на несколько локусов, в которых и происходит инициация: «окоп», «госпиталь» и «землянка».

Кроме того, определенной пространственно-временной особенностью является то, что для реализации последнего этапа необходимо обязательное перемещение образа героя из одного топоса в другой или оставление им пространственно-временной сферы «война». У Ремарка это происходит во время отпуска героя: Боймер покидает топос «Западный фронт» и возвращается в топос «родной город» для того, чтобы вернуться уже с измененным мировоззрением. Именно на этом этапе происходит возникновение оппозиции «Я – другой» и выдвижение в ядро мотивной модели мотива разочарования и мотива отказа от приспособления.

Подобная реализация наблюдается и в романе Олдингтона «Смерть героя». Уинтерборн также покидает топос «Западный фронт» и проводит отпуск в Лондоне (в топосе «родной город»). Именно в Лондоне происходит переоценка ценностей, которая отражается в изменениях в ядерно-периферийных зонах модели. Мотив разочарования выдвигается в ядро и становится сюжетообразующим, мотив отказа от приспособления также выдвигается в ядро в конце романа.

Типологически похожую ситуацию можно найти в романе «Прощай, оружие!». Генри также покидает топос «Итальянский фронт» и возвращается в него уже с изменившимся сознанием. Причиной перемен служит выдвижение в ядро модели мотива любви. Однако мотив любви, хотя и находится в ядре, не является сюжетообразующим. Итогом возвращения героя в топос «Итальянский фронт», вторичного пересечения его границ становится выдвижение в ядро мотива разочарования и мотива отказа от приспособления, так как именно разочарование в своей роли в ведущейся войне и отказ приспособиться к окружающей ситуации заставляют героя совершить побег.

Итак, на последнем этапе инициации происходит обязательное пересечение героем границ топоса и последующее возвращение в него. Это совершается в трех произведениях из четырех. Исключение составляет роман «Прощай, оружие!», где герой не только возвращается, но и вновь покидает топос, в который вернулся. Подобное пересечение границ топоса и приводит героя в конце романа к потере самых близких ему людей. В других произведениях очевидны типологические схождения в их пространственно-временной организации. Схождения могут быть объяснены, с одной стороны, основной темой текстов (война). С другой – на развитие образов влияет сама пространственно-временная организация произведений: перемещение персонажей из одного топоса в другой ведет к изменениям на уровне мотивной модели и, соответственно, на уровне сюжета.

Выводы

1. В процессе прохождения всех этапов инициации ядро мотивной модели характеризуется закреплением двух сюжетообразующих мотивов – фронтовой дружбы (Ремарк, Олдингтон) и отказа от социальной адаптации (Ремарк, Олдингтон, Хемингуэй).

2. Мотив фронтовой дружбы не выполняет сюжетообразующую функцию у Хемингуэя по причине изначальной позиции самого автора – его аполитичности и желания показать героя-одиночку.

4. Мотив отказа от героического подвига является вариантом античного мотива героического подвига, который трансформировал в эпическом наследии образ простого солдата в образ героя войны. Он становится сюжетообразующим во всех рассматриваемых произведениях, так как является обязательной характеристикой в превращении образа простого солдата в образ одного из неизвестных солдат Первой мировой войны.

5. Пространственно-временной уровень произведений характеризуется обязательным пересечением героем границ: герой возвращается домой, однако возвращение знаменуется его внутренними изменениями, которые отражаются, в частности, на пространственно-временном уровне – в отрицании «своего» пространства (дома, родного города) и причислении себя к «чужому» пространству (фронт).

ГЛАВА 4
КОМПАРАТИВИСТСКИЙ АНАЛИЗ ПОСЛЕВОЕННЫХ РОМАНОВ «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»: МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС «СОЦИАЛЬНАЯ АДАПТАЦИЯ» И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ

4.1. Специфика историко-литературного контекста послевоенной прозы

Представленный в предыдущей главе анализ историко-литературного процесса и повествовательной стратегии, реализуемой мотивным комплексом «Инициация», в произведениях представителей «потерянного поколения» показал, что, несмотря на несомненную национальную специфику произведений, посвященных таким катастрофическому событию XX века, как Первая мировая война, определенные типологические схождения могут быть найдены и рассмотрены с учетом первоисточника – мотивного комплекса «Инициация», который, восходя к античной традиции, включает перманентный набор мотивов. Этот мотивный комплекс, реализуясь в каждом из указанных произведений, составляет их фабулу, то есть ядро, а мотив возрождения в образе героя (в образе одного из неизвестных солдат) имеет уже сюжетообразующую функцию, так как в литературе каждой страны он реализуется по-разному в зависимости от исторического контекста и авторского решения.

Предыдущая глава представляла собой разбор первых, а по мнению многих критиков – и самых лучших, произведений авторов. Однако каждый из названных нами писателей создал второй роман – о жизни после войны[1]: «Все люди – враги» (Р. Олдингтон), «Возвращение» (Э.М. Ремарк), «Фиеста. И восходит солнце» (Э. Хемингуэй). У каждого из них была своя причина написать такой текст. Однако есть в послевоенной прозе определенные

[1] Стоит отметить, что Э.М. Ремарк создал и третий роман – «Три товарища», который мы не рассматриваем в данном исследовании, так как, на наш взгляд, именно в «Возвращении» наиболее полно показана картина послевоенного приспособления вернувшихся солдат к мирной жизни.

схождения, которые мы и попытаемся обнаружить. Для этого будем использовать теорию повествовательной стратегии и мотивную модель «Социальная адаптация», которая является следствием реализации мотивной модели «Инициация». Мы считаем нужным выделить модель «Социальная адаптация» по нескольким причинам. Во-первых, как было показано ранее, именно отказ социально адаптироваться привел героев рассмотренных в предыдущей главе романов (далее будем называть их «первыми») к гибели (Боймер умирает в конце войны, Уинтерборн совершает самоубийство, Генри переживает моральную трагедию). Во-вторых, этот же отказ приводит к появлению образа неизвестного солдата – забытого солдата, который стал жертвой, так как не смог адаптироваться к условиям ведущейся войны. Таким образом, все авторы (и Ремарк, который не опровергал того, что воскрешает своего героя в новом романе, и Олдингтон, и Хемингуэй) вернулись к своим прежним персонажам, дав им новые имена.

В чем же специфика каждого из произведений? Для ответа на этот вопрос стоит обратиться к историко-литературному контексту эпохи. В чем особенность «дороги домой» (это дословный перевод с немецкого названия романа Ремарка) в каждой конкретной стране? В ходе исследования мы будем рассматривать контекст эпохи и ядерно-периферийную модель и покажем, какие особенности социальной адаптации наблюдаются у героев разных авторов. Правомерность подобного подхода, который подразумевает нахождение национальных особенностей, их сравнение и выявление схождений на уровне мотивной структуры, может быть подтверждена словами одного из ведущих исследователей творчества писателей «потерянного поколения», автора известной монографии «Поколение 1914 года» («The Generation of 1914», 1979) Роберта Воля, который считал: «История поколения 1914 года должна быть рассмотрена с национальной точки зрения» [Wohl 2009: 3]. Стоит отметить, что к такому выводу Воль приходит, признавая за термином «потерянное поколение», с одной стороны, интернациональность, с другой – определенный «фальшивый универсализм» («false universalism»).

4.2. Реализация мотивного комплекса «Социальная адаптация» в английской послевоенной литературе

В 1920-е годы Англия переживала бум военной прозы, который может быть объясним с точки зрения психологии. Понадобилось десятилетие, чтобы осознать и пережить шок, который война оставила в памяти. Многие издатели даже пытались объяснить свое нежелание издавать что-либо, связанное с прошедшей войной, до этого момента (1929), ссылаясь на отсутствие читательского интереса к данной теме.

Такие авторы, как Роберт Грейвз, Ричард Олдингтон, Эдмунд Бланден или Зигфрид Сассун, говорили, что они просто не могли написать свои книги раньше. Ричарду Олдингтону понадобилось десять лет: «Написав “Смерть героя”, я очистился от опасного яда, который отравлял меня на протяжении десятилетия» [Aldington 1968: 308]. Однако если в дальнейшем Олдингтону удалось найти издателя и выпустить свой роман, то многим другим не так повезло. Позднее Олдингтон вспоминал о своем общении с издателем, который не хотел публиковать «Смерть героя» в авторской редакции: «К моему удивлению, издатель проинформировал меня, что некоторые слова, фразы, предложения и даже целые отрывки сейчас табуированы в Англии. Я не записал ничего, что я не наблюдал в человеческой жизни, не сказал ничего такого, во что сам не верю. У меня не было намерения взывать к каким-либо непристойным инстинктам или чувствам. Но я вынужден принять во внимание мнение тех, кто на сегодняшний день лучше знаком с мнением общественности, чем я. По моей просьбе издатели убрали все, что, они посчитали, будет принято неоднозначно, и пометили места, где сделаны опущения. Мне кажется, пусть лучше книга появится “искалеченная”, чем мне придется говорить то, во что я не верю» [Aldington Chatto and Windus Archive. Reading: University of Reading. Letter Vii].

Другой английский писатель, Герберт Рид, автор «Отступления» («In Retreat»), вспоминал: «Я чувствовал, что должен описать свой военный

опыт – рассказать правду об этом спокойно и отстраненно. <…> Я описал отступление в марте 1918, и, хотя я сделал это как можно объективнее и держался в стороне от пропаганды, я не мог найти издателя. Книга была издана только пять лет спустя» [Read 1938: 102].

Таким образом, многие рукописи были отвергнуты издателями (например, у Е. Каммингза, Дж. Блейка и др.). Однако ситуация изменилась после 1925 года, что объясняется общеевропейскими политическими сдвигами. После переговоров в Локарно, итогом которых стали подписанные в Лондоне договоры, политический климат в Британии смягчился. Артур Понсонби, член кабинета министров правительства Рамсея Макдугала, опубликовал в этом же году свою книгу «Сейчас самое время», в которой говорил о влиянии последствий войны на общественное мнение и утверждал, что правда должна быть скрыта: «Ужасы войны спрятаны» [Ponsonby 1925: 47]. В дальнейшем лейбористы действовали в этом направлении до конца 1930 годов, когда «пропаганда мира» (в основе которой лежал страх населения перед ужасами войны) перестала поддерживаться. Одним из факторов, повлиявших на это, был вопрос, которым стали все больше и больше задаваться англичане: «А какова будет следующая война?» Именно под таким заголовком вышла книга союза парламентариев («What will be the Character of the next war», 1931).

Английская военная проза в период между войнами во многом была подвержена политическому влиянию и не может быть проанализирована без его учета. Писательский бум 1928–1930 годов был, помимо психологического, еще и политическим феноменом[1]. Он оказался «результатом конвергенции пацифизма и политики пацифистов от левого и правого крыла» [Ceadel

[1] Многие историки сходятся во мнении, что «страх» английской политической элиты того времени продиктован, в первую очередь, боязнью потерять контроль над доменами, которые входили в Британскую империю или ее зону влияния. Они также считают, что именно Первая мировая война запустила процесс ее распада: «К концу 1919 года Британская империя достигла своего территориального апогея. Однако этот зенит оказался эфемерным. Война, которая позволила увеличить размеры империи, также запустила механизмы распада Британского устройства мира (как его называют исследователи). Причин для распада было много, они различны и составляют основу постоянных дискуссий, но одна из причин не обсуждается. Это тот факт, что Первая мировая война оказалась событием, с которого все началось» [Neilson 2014: 329].

1980: 1–8]. Антивоенный миф, имевший правительственную поддержку, просуществовал довольно долго и сменился другим – мифом о предотвращении следующей войны. Пацифисты заняли более реакционную позицию, создавая произведения, в которых соединяли описание ужасов прошлой войны с пророчеством о тех, что принесет будущая: «Оглядываясь назад, отчетливо можно обнаружить начало переориентации популярных антивоенных авторов от прошлой войны к будущей» [Ibid.: 103].

Стоит отметить, что в английской послевоенной прозе сам термин «потерянное поколение» воспринимается неоднозначно. В англоязычной критике присутствует понятие «миф о войне» (см. подробнее: [Hynes 1990]). Развенчанию именно этого «мифа о войне» были посвящены жизнь и творчество Ричарда Олдингтона. Джон Моррис отмечает, что «горечь, злость и страсть, которая характеризует его произведения, воспринималась некоторыми критиками как дефекты, которые символизируют как писателя, так и его творчество. Тем не менее, ожесточенный сарказм, направленный против английского истеблишмента в “Смерти героя”, казался многим главной победой. “Все люди – враги” демонстрирует те же качества – гротеск в изображении послевоенного общества» [Morris 1976: 184].

Поэтому неудивительно, что даже в справочниках по английской литературе дается минимальная информация по Олдингтону и его роману «Все люди – враги». Например, в авторитетном «Оксфордском справочнике по английской литературе» в статье, посвященной Ричарду Олдингтону, о романе «Все люди – враги» сказано: «Его последующий роман “Все люди – враги” произвел меньшее влияние (чем “Смерть героя”)» [The Oxford Companion to English Literature 1985: 15].

Другой источник – «Гид по литературе XX века издательства Лонгман» – предлагает статью, которая большей частью пересказывает содержание романа, и только последние несколько предложений указывают на тему произведения: «Хотя подзаголовок подразумевает, что это “роман”, много внимания уделяется обсуждению социальных условий, правительства, соци-

ализма, демократии, войны, забастовки 1926 года и повсеместному послевоенному разочарованию 1918 года» [Longman Companion to twentieth Century Literature 1981: 10].

Возникает вопрос: почему же Олдингтон решил вернуться к теме войны уже после ее окончания и чем роман «Все люди – враги» так не понравился английскому истеблишменту? Ответ, конечно, кроется в особенностях нравов английского высшего света. Олдингтон писал о дельцах, военных, пошлых обывателях, прожигателях жизни – обо всех, кого он встречал после войны в лондонском высшем свете, который не хотел воспринимать правду о прошедшей войне (как писалось выше). Если, по выражению Б. Бергонци, «“Смерть героя” полностью уничтожает концепцию героизма» [Bergonzi 1965: 182], то «Все люди – враги» идет дальше. Эта книга разрушает миф не только о войне, но и об английском буржуазном обществе.

Жизнь Олдингтона того времени можно охарактеризовать, используя слова, сказанные о другом знаменитом английском писателе Зигфриде Сассуне: «Жизнь Сассуна после войны представляла собой длительную попытку (он сам называл это духовным путешествием) найти новое равновесие после глубокого военного опыта, который оставил его эмоционально и духовно опустошенным» [Moeyes 1997: 29].

Стоит отметить, что сам роман, как было замечено в справочнике Longman, включает в себя описание не только послевоенной жизни героя Энтони. Критики привычно выделяют в романе «Все люди – враги» «военную» и «довоенную» части. В представленном анализе мы изменили данный подход и рассматриваем жизнь центрального персонажа по периодам его жизни, как это описывает сам автор: взросление, жизнь после войны, брак и жизнь с Маргарет. Не следует также забывать, что романы Олдингтона отчасти основываются на биографии самого автора и его собственном жизненном опыте. «Как Ремарк или Хемингуэй, он писал не о воображаемых героях, а в значительной степени о личном опыте. Поэтому судьба Энтони Кларендона из романа “Все люди – враги”, обещавшая быть исключительной (в самом начале

романа его благословляют боги), оказывается судьбой человека “потерянного поколения”, а значит – одного из многих. Англичанин по рождению, привычкам, некоторым чертам характера, он предстает в романе прежде всего как человек европейской культуры. История героя, таким образом, поднята на уровень широкого обобщения» [Похаленков 2016б: 48–54].

Именно поэтому анализ мотивного комплекса «Социальная адаптация» показывает, каким образом у европейского интеллигента не произошло адаптации к послевоенному (а судя по «Смерти героя», и к военному) стилю жизни. Война вызвала в Тони отвращение к смерти. Но после войны он боролся с собой, чтобы не решиться на самоубийство. У Тони (как и у самого Олдингтона) не свершилось перемены, которая произошла со многими английскими интеллигентами, проникшимися политическими идеями и нашедшими себя в политической борьбе. Вернувшись, он видит везде продажность и обман. И в конце концов сам «продается» буржуазному благополучию. Согласно общественному мнению, у Тони все прекрасно – он стал успешным дельцом, но внутри себя он тяготится своим положением – в этом и проявляется отказ от социальной адаптации, которой от него требовало общество. В душе Тони так и не подчинился (не адаптировался), так как он продолжает искать свою юношескую любовь Кэт. Именно это чистое от буржуазных ценностей чувство центральный персонаж противопоставляет своей жизни с Маргарет и ее окружению. Без сомнения, побег из послевоенной жизни, то есть высвобождение, – это некая утопия, во многом основанная на фактах биографии самого автора[1].

Обратимся к анализу мотивной модели «Социальная адаптация». Динамические изменения в мотивной модели «отражают на уровне текста подсознательный отказ Энтони Кларендона от возвращения в то общество, которое, по его мнению, его предало» [Там же]. В соответствии с логикой развития образа героя романе «Все люди – враги» можно разделить на три неоди-

[1] Не секрет, что Олдингтон не находил понимания на родине и еще до начала Второй мировой войны покинул Англию и перебрался в США (а позже – во Францию).

наковые по объему части, которые описывают этапы становления личности Тони. Каждую часть отличает определенный набор мотивов.

Первую условно выделенную нами часть романа (взросление) можно назвать романом воспитания (романом взросления). По построению она напоминает начальную часть романа «Смерть героя» и включает следующий набор мотивов: взаимоотношения с родителями, мотив дружбы, мотив взросления, мотив смерти, мотив приспособления к жизни, мотив любви.

Несмотря на то, что в этой части описывается детство героя Тони, мотив взаимоотношений с родителями не является ядерным: «Perhaps it is true that nothing worth knowing can be taught – all the teacher can do is show that there are paths. Tony struck off on a path of his own, somewhere between his father's science and the music and poetry of his mother. He knew he disappointed them and let it go at that» [Aldington 1933][1] (см. рус. пер.[2])Это можно объяснить отразившимися в тексте принципами британской системы воспитания, в соответствии с которой родители не уделяли ребенку много времени. Поэтому мотив взаимоотношений с родителями заменяется мотивом дружбы, который занимает ядерное положение. Подобное замещение также объясняется тем, что мировоззрение Тони формировалось под влиянием его друзей, которые были намного старше и развивали его. Среди них следует назвать Генри Скропа – аристократа и человека, биография которого будоражила молодого героя: «Tony had many friends in the neighbourhood, but as he grew older there was none he valued so much as old Henry Scrope of New Court. The Scropes were a younger branch of the great northern family of that name who had come south in

[1] Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

[2] «Может быть, это и правда: всему, что необходимо знать, научить нельзя, – учитель может сделать только одно – указать дорогу. Тони прокладывал свою собственную дорожку где-то между научными изысканиями отца и музыкой матери. Он знал, что огорчает их, но не обращал на это внимания» [Олдингтон 1989: 26]. Далее цитаты в русском переводе приводятся по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

the fourteenth century and acquired estates in the service of Edward III» (p. 46) (см. рус. пер.[1]).

Ещё один человек, оказавший влияние на мировоззрение Тони – учитель и бедный интеллигент Стивен Крэнг, описываемый в первой части как социалист: «Stephen Crang was the son of a small Devonshire farmer by a Welsh mother. <…> Stephen, the third son and fifth child, made his way by sheer ability, won scholarships, and instead of the university career he had dreamed of, was forced to accept the life of an elementary school-master» (p. 52) (см. рус. пер.[2]).

В Париже, куда по совету Скропа Тони похал в путешествие, он познакомился с Фрэтчером – революционно настроенным молодым писателем: «There's a marvellous enthusiasm in the working classes all over Europe, and they're going to do away with the old order…<…> This is 1913. By 1918 we shall have a new world, and it'll be brought about by good will. <…> It sounded extremely simple, so simple that Tony didn't know how to voice his objections without being offensive» (p. 77) (см. рус. пер.[3]).

«Мотив любви выражается во взаимоотношениях героя с двумя женщинами. Одна из них – Маргарет – первая любовь героя. С ней связаны его юношеские мечты и желания, но отношения с ней не реализовались, не воплотились в настоящее чувство и были прерваны телеграммой отца, в которой говорилось, что с матерью Тони произошла трагедия и ему необходимо срочно возвращаться домой» [Похаленков 2016б: 48–54].

---

[1] «У Тони было много друзей среди соседей, но никого он так высоко не ценил, как старого Генри Скропа из Ньюкорта. Скропы принадлежали к младшей ветви этой известной на севере семьи, которая перебралась на юг в четырнадцатом столетии и на службе у Эдуарда III приобрела крупные земельные угодья» (с. 41).

[2] «Стивен Крэнг – сын мелкого девонширского фермера и валлийки. <…> Стивен, его третий сын и пятый по счету ребенок, пробивая себе дорогу собственными силами, получил образование, но вместо ученой карьеры, о которой мечтал, должен был удовольствоваться должностью учителя начальной школы» (с. 47).

[3] «Сейчас повсюду в Европе среди рабочего класса замечательный подъем – они скоро разделаются со старым строем… <…> Все классы объединятся в этом движении. Сейчас тысяча девятьсот тринадцатый год; и так примерно к тысяча девятьсот восемнадцатому у нас будет новым мир, и его создадут люди доброй воли. <…> Это звучало в высшей степени наивно, до того наивно, что Тони не знал, как высказать свои возражения, чтобы они не показались обидными» (с. 68).

После возвращения и скоропостижной смерти матери (мотив смерти) Тони понимает, что они с отцом все больше отдаляются друг от друга, становятся чужими. Смерть матери также заставляет Тони повзрослеть и попытаться найти свое место в жизни (мотив приспособления). На этом этапе повествования снова начинает выдвигаться в ядро модели мотив дружбы, связанный в данном случае со Скропом. Именно Скроп порекомендовал Тони совершить так называемое «воспитательное» путешествие по Европе – в Италию. Отцу Тони объяснил эту поездку своим желанием стать архитектором, ведь постичь архитектуру можно именно в Италии – «музее под открытым небом». После мотива прибытия героя в Италию мотив дружбы движется на периферию – наполнение мотивной модели меняет встреча Тони на острове Эа с Кэт – любовью всей его жизни.

Мотивная модель второй части романа («После войны») «содержит набор мотивов, который отражает преимущественно тематический уровень этой части произведения. В центре повествования – физическое и духовное возвращение героя к повседневной жизни после пребывания на фронте Первой мировой войны: мотив возвращения, мотив воспоминаний о фронте, мотив навязывания любви, мотив любви (мотив приспособления), мотив изменения романтического представления о мире под влиянием войны, мотив разочарования, мотив предательства / разочарования в любви и дружбе» [Там же].

Изначально мотив возвращения занимает в мотивной модели ядерное положение. Реализуется он в основном в воспоминаниях Тони о жизни на фронте и его разочаровании в ней после возвращения: «The thought, never far from his mind, repeated once more: What a fool you were to come back, what a double fool to be glad of it» (p. 150) (см. рус. пер.[1]). Приведенный фрагмент показывает, что ядерное положение занимает также мотив изменения романтического представления о мире под влиянием войны, который постепенно

[1] «И у него снова мелькнула мысль, которая теперь постоянно преследовала его: какой ты идиот, что радовался этому» (с. 127).

сменяется мотивом разочарования. Например, когда в самом начале второй части Тони пытается занять себя чтением после бессонной ночи, он осознает, что раздражен прочитанным: «This, he discovered, was a novel of high life and began with a glittering reception' at 'the splendid Piccadilly mansion of a great political hostess'. He read with wan attention until he came to the lines: World-famous generals whose uniforms… <…> Pack of swine', Tony grumbled to himself, and read on» (p. 153) (см. рус. пер.[1]).

«Кроме того, желание жить герою придает только любовь к Кэт, соединиться с которой когда-то ему помешала лишь разразившаяся Первая мировая война. Мотив любви Тони к Кэт противопоставляется мотиву навязывания ему любви со стороны Маргарет. Навязываемую любовь герой отвергает по нескольким причинам. Одна из них реализуется мотивом разочарования в буржуазных ценностях, которые он принимал до войны и которые отвергает после возвращения» [Похаленков 2016б: 48–54]: «I loathe the British state as much as I loathe the daily paper. Evil, evil, evil!» (p. 157) (см. рус. пер.[2]). «Другая причина выражается в тексте тем, что Маргарет одновременно является субъектом мотива навязывания брака и мотива стремления к приобретению статуса английской леди (а не мотива любви к Тони)» [Похаленков 2016б: 48–54]. На браке героя с Маргарет настаивает также его отец: «He talks about being “honour-able”. As if it were honourable to link up with someone just for the sake of some legal status and social prestige» (p. 158) (см. рус. пер.[3]).

«Демонстрация нивелирования ценностей вызывает у Тони чувство отвращения к представителям английского общества, которые его окружают. Разочарование героя подтверждается и мотивом разочарования в дружбе.

[1] «Книга оказалась великосветским романом, начинавшимся с “блестящего приема” в “роскошном особняке на Пиккадили” у какой-то высокопоставленной особы. Он читал невнимательно и вяло, пока не дошел до следующих строк: Прославившиеся на весь мир генералы, в парадных мундирах… <…> – Стадо свиней, – пробормотал про себя Тони, продолжая читать» (с. 129).

[2] «Я ненавижу британское государство так же, как я ненавижу газеты. Мерзость! Мерзость! Мерзость!» (с. 133).

[3] «Он разглагольствует о долге человека. Как будто честно связывать себя с другим только ради того, чтобы соблюсти какие-то установленные правила и светский декорум» (с. 134).

Этот мотив связан с его бывшим другом – социалистом Крэнгом. Крэнг, который до этого в беседах с Тони всячески противопоставлял себя порядкам английского общества, неожиданно стал для героя воплощением этого общества (работал в министерстве, был членом закрытого клуба и т.д.)» [Похаленков 2016б: 48–54]: «“But are you still a Marxian Socialist?” – asked Tony point-blank. The old resentful light jumped into Crang’s eyes at this blunt question, but he replied with a wonderful show of urbanity: “Well, now, I don't think I was ever actually that. Poor dear Marx, he was a marvellous creature, but ignorant of the practical problems of government”» (p. 250) (см. рус. пер.[1]). В решении не подчиняться и не соглашаться приспособиться героя укрепляет поведение отца – его наситойчивое требование того, чтобы Тони женился на Маргарет и вел в его понимании нормальную жизнь: стал работать клерком в семейной компании Маргарет, выезжал за город на выходные и т. п.

«Отказ Тони от приспособления проявляется не только в общественных отношениях, но и на духовном уровне. Например, еще в самом начале романа Олдингтон, описывая внутренний мир своего героя, подчеркивал его увлечение романтической поэзией. По возвращении с фронта все изменилось» [Похаленков 2016б: 48–54]: «Shelley, once so much adored, had seemed mere lovely words, and almost anything later in date appeared contaminated with the falsity and filth that had gone to make the war» (p. 175) (см. рус. пер.[2]).

Третья часть романа, «Брак и жизнь с Маргарет», содержит следующий набор мотивов: мотив приспособления, мотив отвращения к происходящему, мотив душевной пустоты, мотив возвращения, мотив отказа от приспособления, мотив разочарования, мотив любви.

---

[1] «– “Но вы по-прежнему социалист и последователь Маркса?” – спросил Тони в упор. Злобный огонек сверкнул в глазах Крэнга при этом бестактном вопросе, но он с преувеличенной любезностью ответил: – “Ну, знаете, по-моему, я, в сущности, никогда им не был. Бедняга Маркс поистине удивительный человек! Но что касается практических задач управления государством, в этом он совершенно не разбирался”» (с. 213).

[2] «Стихи Шелли, которые он когда-то обожал, стали для него теперь набором красивых пустых слов, а почти вся более поздняя литература казалась пропитанной фальшью и грязью, из которых и выросла война» (с. 149).

«В этой части романа мотив приспособления изначально занимает ядерное положение, так как после поездки в Австрию и невозможности соединиться с Кэт в одной из стран послевоенной Европы у героя исчезла необходимость бороться за свои собственные ценности и противопоставлять их окружающему миру. Однако Олдингтон подчеркивает, что это только внешнее приспособление. Тони ведет двойную жизнь, но она связана не с физической неверностью героя, а с его душевным отказом приспособиться до конца. Тони воспринимает жизнь как «узду». В одну из поездок за город он не решается на измену, так как одна «английская леди» ничем не лучше другой» [Похаленков 2016б: 48–54]: «And he was not sufficiently interested in Helen to want to break away with her and exchange one leash for another. Having sold himself long ago in despair to the bourgeois fleshpots, there was nothing to do but keep to the bourgeois bargain. Which he had grimly done» (p. 299) (см. рус. пер.[1]).

«Постепенно желание оставить Маргарет крепнет в душе Тони. Это объясняется выдвижением в ядро модели мотива отвращения к происходящему, который связан с мотивом душевной пустоты. Вот как Элен, близкая подруга Маргарет, характеризует его брак» [Похаленков 2016б: 48–54]: «Secretly you both despise each other. Now, Margaret would make an excellent wife for another type of man, someone like Walter. <…> You constantly disappoint Margaret, just as I dis- appoint Walter» (p. 305) (см. рус. пер.[2]). Брак не принес герою ни счастливого супружества, ни желаемого спокойствия в обыденной жизни. Маргарет не разделяла увлечений Тон и не понимала, какую травму нанесла ее мужу война.

[1] «А Элен не настолько интересовала его, чтобы он готов бежать за ней и променять одну узду на другую. Раз уж он когда-то с отчаяния продался буржуазному благополучию, теперь ему ничего не осталось, как соблюдать условия сделки. Что он и делал скрепя сердце» (с. 253).

[2] «– “Вы втайне оба презираете друг друга. А между тем Маргарет была бы прекрасной женой для человека другого склада, вроде Уолтера, например. <…> Вы непрестанно разочаровываете Маргарет, так же, как я разочаровываю Уолтера”» (с. 259).

«Отвращение к самому себе как к представителю ненавистного ему общества заставляет Тони отказаться от престижной, но опостылевшей работы и попытаться вырваться из замкнутого круга повседневной жизни, связанной с выездами и торжественными приемами. Он решает отправиться в путешествие. Мотив возвращения, таким образом, в третьей части становится ядерным. Однако связан он уже не с воспоминаниями о войне, а точнее не только с ними, но в большей степени с воспоминаниями о юности и о счастливых днях, которые он знал когда-то» [Похаленков 2016б: 48–54]: «By the end of March, Tony had made his decision and acted on it as quickly as possible. He would have found difficulty in explaining exactly what had determined him. Probably the virtual decision had really been made long before when he left Trouville, and action had only been a question of time and of finding reasons for an instinctive belief» (p. 326) (см. рус. пер.[1]).

Мотив отказа от приспособления подкрепляется мотивом разочарования в юношеских мечтах. Еще до путешествия герой разочаровывается после встречи со своей юношеской любовью – Эвелин: «Tony found himself embarrassed and almost dumb; perhaps because the real Evelyn before him was so completely different from the Evelyn he had known or any Evelyn he had imagined. In his most pessimistic moments he had never thought of her as this personification of the Mem-Sahib on leave <…> A little dazed, Tony sat down sadly to dinner in the ruins of a dream. Anglo-India had done its work to perfection, and there remained no indication, no memory whatsoever of the Evelyn he had known» (p. 420–421) (см. рус. пер.[2]).

---

[1] «В конце марта Тони пришел к окончательному решению и начал действовать не откладывая. Он затруднился бы объяснить, что именно заставило его решиться. Вероятно, решение это было фактически принято гораздо раньше – еще когда он бежал из Трувилля, – и осуществление его было только вопросом времени, которое потребовалось ему, чтобы осознать совершившийся в нем перелом» (с. 277).

[2] «Тони смутился и не находил, что ответить, что сказать, может быть, потому, что живая Эвелин, стоявшая перед ним, была так непохожа на ту Эвелин, которую он знал и рисовал в своем воображении. Даже в самые мрачные минуты он не представлял ее себе таким воплощением мэм-саиб <…>. Потрясенный этим внезапным крушением своей юношеской мечты, Тони грустно сел обедать. Британская Индия блестяще сделала свое дело – от Эвелин, которую он когда-то знал, не осталось и следа» (с. 356).

Таким образом, в финале романа ядерными оказываются два мотива – любви и отказа от приспособления. Мотив любви занимает место мотива возвращения, находившегося в ядрес с момента появления мотива путешествия и теперь оказавшегося на периферии. После встречи с Кэт Тони решает остаться с ней. «Но решение Тони также указывает и на выдвижение в ядро модели мотива отказа от приспособления. В тексте это реализуется в мотиве разрыва героя с Маргарет.

Описанная мотивная модель финала романа не просто показывает воссоединение возлюбленных после долгих перипетий, но и выявляет в произведении ведущую роль мотива приспособления / отказа от приспособления в трансформации фабулы в сюжет. Этот мотив, который не занимал ядерного положения до попадания героя на передовую, окончательно становится сюжетообразующим в финале романа» [Похаленков 2016б: 48–54].

4.3. Особенности «возвращения» героев войны в немецкой послевоенной прозе

Немецкая литература после окончания Первой мировой войны, как и английская, была отражением политических и социальных процессов, происходивших в обществе. Восстание матросов в Киле, которое началось как небольшая стачка, переросло в бунт и в итоге вылилось в Ноябрьскую революцию 1918 года, которая свергла монархию Гогенцоллернов и уничтожила империю. Далее, в Германии формируется Коммунистическая партия, страна переживает переворот в Бремене и провозглашение советской республики (которая просуществовала лишь до начала февраля). В 1919 году в Веймаре состоялись выборы в Национальное собрание, где и произошло провозглашение Веймарской республики (см. подробнее: [Coper 1955]).

Если рассмотреть немецкую литературу Веймарского периода, то нельзя не заметить свойственную многим авторам тенденцию к завершению повествования в своих произведениях к 1918 году, то есть к моменту окончания

войны – 11 ноября 1918 года: Боймер умирает в октябре 1918 года; «В стальных грозах» Юнгера заканчивается в сентябре; «Катрин становится солдатом» Адриенны Томас обрывается в середине войны; Райзигер в романе Э. Кеппена сходит с ума к моменту окончания военных действий; Арнольд Цвейг заканчивает свою тетралогию в Латвии, но даже в его рабочих дневниках ничего не сказано об окончании войны. Это объясняется тем, что многие авторы не понимали и не могли предвидеть судьбу страны в переходный период. Однако даже в такую эпоху литература и искусство продолжали развиваться. Как заметил английский драматург Антон Джилл, автор воспоминаний о культурной жизни в Берлине между двумя войнами, «культурная жизнь в Берлине процветала даже тогда, когда революционные события достигали своего апогея в 1918/19»[1].

Интересно, что многие исследователи культурной жизни Германии замечают: если политическая жизнь отличалась нестабильностью, то культурная, наоборот, стала в определенной степени легендарной[2]. Кинематограф, театр, искусство, архитектура и дизайн, литература – все развивалось. Более того, в 1920-е годы немецкая культура оказалась более подвержена влиянию других культур – в особенности американской. Это объясняется и притоком в Германию финансовых средств из Америки, и тем, что немецкая культура стала набирать популярность в англоговорящих странах. Примером такого взаимовлияния может быть, с одной стороны, американский джаз, который приобрел широкое распространение в Германии, а с другой – немецкие фильмы в духе экспрессионизма, завоевавшие широкую аудиторию на Западе и в США. Отдельно стоит сказать об экспрессионизме, который первоначально ассоциировался только с изобразительным искусством и поэзией, а затем – с прозой и другими видами искусства и достиг наивысшей точки своего развития после Первой мировой войны (см. подробнее: [Donahue 2005]).

[1] «Cultural life flourished in Berlin even at the height of the revolutionary upheavals in 1918/19» [Gill 1993: 21–39].

[2] О культуре см.: [Laqueur 2017; Willet 1978; Hermand, Trommler 1978]; о литературе: [Grenville 1995; Bance 1982; Dove, Lamb 1992].

Но мы остановимся более подробно на середине 1920-х, когда в политику и экономику вернулась определенная стабильность, а в среде искусства велись разговоры о новом течении (или стиле) – *Новой Деловитости (Neue Sachlichkeit, New Sobriety, New Objectivity).* Хердманд считает, что «Новая Деловитость присуща в первую очередь даже не искусству – это идеологическая точка зрения, которая призвана отказываться от всего идеалистического, благородного, грандиозного, включая даже буржуазные ценности, и так как это точка зрения на мир, то она отвечает политической, социальной и экономической новой реальности, в которой была создана Веймарская республика» [Hermand 1994: 58]. Именно этот, такой неоднозначный с точки зрения политики и экономики, но такой легендарный в искусстве, период стал временем расцвета прозы, которая, в свою очередь, вобрала в себя все новые веяния. Карл Лейдеккер, например, отмечает, что «период Веймарской республики стал благоприятным временем для прозаиков» [German Novelists of the Weimar Republic 2007: 12]. Объяснением этого, с одной стороны, служил возраставший читательский интерес, с другой – появление новых жанров, таких как детектив и «zeitroman» (роман о современном времени), и расцвет старых (например, исторические романы Лиона Фейхтвангера). Другой пример – это экспрессионизм в творчестве Германа Гессе, в особенности в его «Демиане» (1919). Стоит вспомнить и Э.М. Ремарка, который также был подвержен новым веяниям; в Германии вопрос о влиянии на его творчество «Новой Деловитости» уже поднимался (см.: [Herold 2012]). Однако нас больше интересует его послевоенная проза этого периода, в частности роман «Возвращение». Ремарк был заметной фигурой среди богемы Веймарской республики наравне с драматургом Эрнстом Толлером, писателем-анархистом Эрихом Мюизамом и интеллектуалом Густавом Ландауэром. Тем не менее Ремарк стал одним из немногих авторов, кто решил показать судьбу простого солдата после возвращения с фронта Первой мировой войны[1].

[1] В этом контексте нельзя не упомянуть Э. Толлера, автора известных воспоминаний о данном периоде немецкой истории «Юность в Германии». Существует критическое срав-

Действие второго романа Ремарка «Возвращение» происходит в 1919 году, то есть до того момента, когда вступил в силу Версальский мирный договор (10 января 1920 года)[1]. В такой обстановке неудивительно, что один из журналистов назвал «роман самой политически заряженной формой прозы» [Encyclopedia of German literature 2000: 991].

Действительно, как оказалось в дальнейшем, выход «Возвращения» вызвал такую же неоднозначную реакцию, как и первый роман Ремарка «На Западном фронте без перемен». Профессор Шнайдер, руководитель центра изучения творчества Э.М. Ремарка в его родном городе Оснабрюке (Германия), указывает на «трагическое раздвоение личности» писателя, описывая жизненную ситуацию Ремарка в то время: одни видели в нем простого солдата, который с помощью своих книг говорит голосом целого поколения, другие, наоборот, считали Ремарка или «адептом пацифизма», или «сторонником морального перевооружения» [Ремарк 2010: 69] (см. также: [Westphalen 1998a: 313–331]). Ремарк всегда старался держаться в стороне от политических споров и дискуссий[2]. «Возвращение» затрагивает приоритетную тему «потерянного поколения» – жизнь молодых солдат, жертв Первой мировой войны, после окончания военных действий[3].

нительное исследование романа Ремарка и воспоминаний Толлера: [Fotheringham 1998: 98–119]. Для более широкого историко-литературного контекста см.: [German Novelists of the Weimar Republic 2007].

[1] Здесь следует упомянуть желание самого Ремарка оставаться вне политики. Однако это суждение вызывает вопросы, так как и в «На Западном фронте без перемен», и в «Возвращении» дается широкий политический контекст. См. об этом подробнее: [Baron 1989: 20].

[2] Как уже говорилось, Ремарк не давал комментариев по поводу политической составляющей своего романа. Однако существует письменное заявление писателя: «Я долго искал объяснение тому, как стало возможным, что люди, прошедшие войну, спустя двенадцать лет могут так решительно разойтись в оценке реальности войны. Даже самые тяжелые переживания, основанные на уже пройденном и пережитом, несут в себе отблеск героического авантюризма. Никто не захочет и не сможет преуменьшить огромные заслуги немецкого солдата. Однако необходимо со всей решительностью противиться тому, чтобы теперь односторонне цепляться за воспоминания об этих заслугах, прославлять войну и преуменьшать порожденные ею беды» [Ремарк 2010: 68].

[3] Необходимо отметить, что между первым и вторым произведением Ремарком были написаны шесть коротких рассказов (1930–1931), изданные первоначально на английском яыке в Америке, затем в Германии в небольшом сборнике «Враг» («Der Feind»): «Враг» («Der Feind», 1930–1931); «Безмолвие вокруг Вердена» («Schweigen um Verdun», 1930);

При заключении договора на покупку «На Западном фронте без перемен» концерн «Ульштайн»[1] приобрел права на издание еще создававшегося романа «Возвращение». Как и в случае с «На Западном фронте без перемен», произведение во многом автобиографично. В 1919 году, после возвращения с фронта, Ремарк вновь приступил к занятиям в подготовительных классах. Преподавательский состав не обращал внимания на новые «особенности» своих бывших учеников, фронтовой опыт и «послевоенный синдром адаптации» и проводил занятия так же, как до войны. Они, как и прежде, свысока относились к своим ученикам и воспринимали их как «школьников». Для Ремарка, как и для многих других бывших фронтовиков, учителя стали символизировать «старые порядки». Как и раньше, произносились речи во славу Германии, немецкой армии, не имевшие ничего общего с правдой, которую сидевшие за партами бывшие солдаты знали на своем опыте. Недовольство, охватившее все слои немецкого общества, вылилось в том числе и в выступления бывших солдат – участников войны, требовавших реформирования системы образования. Активным участником этих выступлений стал и Ремарк. Главным требованием было создание специальных классов для вернувшихся с фронта. Сам писатель оказался выдвинут как руководитель сформированного католического отряда, а его друг Ханс Рабе – протестантского. По результатам кампании была принята специальная образовательная программа для ветеранов войны. По получении диплома в 1919 году Ремарка назначили учителем младших классов в город Лоне (недалеко от Оснабрюка). Он старался преуспеть в преподавании, но через четыре месяца получил вызов от совета в Оснабрюке, который инкриминировал ему «участие в подрывной

«Карл Брегер во Флери» («Karl Bröger in Fleury», 1930); «Жена Йозефа» («Josefs Frau», 1931); «История любви Аннеты» («Die Geschichte von Annettes Liebe», 1931); «Странная судьба Иоганна Бартока» («Das seltsame Schicksal des Johann Bartok», 1931). Эти рассказы считаются определенным переходом от «На Западном фронте без перемен» к «Возвращению».

[1] В конце января 1929 года, когда в свет вышел роман «На Западном фронте без перемен», Ремарк пишет в письме к М. Крелю (редактору из издательства «Ullstein»), что находится в очень нервном и подавленном состоянии из-за работы над новой книгой [Sternburg 2000: 201].

деятельности спартаковцев»[1] в семинарии. Ему вынесли замечание с внесением в личное дело.

Романы Ремарка «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» объединены тематикой Первой мировой войны и ее последствий. «Возвращение» повествует о послевоенной жизни героев «На Западном фронте без перемен»: они одного возраста и имеют тот же жизненный опыт. В самом названии произведения, так же, как и в названии «На Западном фронте без перемен», указывается на противоречивость послевоенного времени: нарратор, бывший фронтовик Эрнст Биркхольц, приходит к выводу, что вернувшиеся домой бывшие солдаты не могут найти дорогу к своей довоенной жизни.

«В современном отечественном и западном литературоведении наблюдается отчетливая тенденция сведения творчества Э.М. Ремарка к одному, максимум к двум-трем романам. Преобладают исследования культурно-исторического контекста его самого знаменитого произведения “На Западном фронте без перемен” или произведений о вынужденной эмиграции (“Возлюби ближнего своего”, “Ночь в Лиссабоне” и др.)» [Похаленков 2015б: 185–197]. Статей о его романе «Возвращение» среди всех изданных на сегодняшний день критических работ немногим более двадцати [Remarque-Forschung 1930–2010 2010: 111–113], притом преобладают среди них исследования описательного характера.

Однако не следует забывать, что сам писатель оценивал роман как свою несомненную удачу. «В компании со своими американскими критиками Ремарк считал роман “Возвращение” намного лучше, чем “На западном фронте без перемен”, так как в нем затрагивались современные для него проблемы[2]. Однако большинство критиков на родине писателя посчитали роман

[1] Участники немецкого социалистического революционного движения (которое затем было преобразовано в немецкую коммунистическую партию), основанного в 1916 году, устроившие большую часть волнений после перемирия.

[2] См. подробнее: «In company with his American critics, Remarque himself considered Der Weg zurück to be a far better novel that Im Westen nichts Neues. Concerned, as he himself has started with the “problems of the present”» [Antkowiak 1965: 53].

неудачным и по стилю, и по содержанию. Большинство немецких критиков Ремарка нашли “Возвращение” безнадежным во многих аспектах» [Похаленков 2015б: 185–197]. Например, Бенно Райфенберг, критиковавший даже первый роман, считал, что «На Западном фронте без перемен» по крайней мере «был хорошо написан – даже этого он не находил в “Возвращении”» [Reifenberg 1931]. Некоторые расценили «Возвращение» как полную неудачу: «Одним словом, “Возвращение” – полный художественный провал» [Antkowiak 1965: 53]. Критики из США отмечали «гуманистическое послание» «Возвращения» [Schneider, Wagener 2003: 45]. В писательском кругу произведение восприняли по-разному: некоторые относили его к тривиальной литературе, другие подчеркивали несомненные достоинства, указывая на его «аутентичность», называя «захватывающим, с изрядным количеством юмора» [http://www.remarque.uos.de/dwz.htm].

Дискуссия вокруг «Возвращения», как и ранее вокруг «На Западном фронте без перемен», носила в большей степени *политический* и *националистический* характер[1]. Сам же Ремарк предупреждает в этом произведении о повторении событий и трагедии Первой мировой войны (в то время националистически настроенная политическая элита делала попытки организовать новое военное противостояние).

«Знакомство с таким разнообразием мнений о “Возвращении” как произведении, где рассказывается история послевоенной жизни бывших фронтовиков, вызывает вопрос: что так настроило общественность против этого романа, но оказалось так близко самому Ремарку и многим его читателям? Ведь, на первый взгляд, здесь появляются многие авторские находки Ремар-

[1] Примечательно, что власть в Германии никогда спокойно не воспринимала романы Ремарка. Например, Белла Фромм, свидетельница и участница светской жизни в Берлине в этот период времени, вспоминает восприятие романов Ремарка периода 1930–1940-х годов: «Вечер был интересным. У Геббельса, “Микки Мауса”, как его дразнил Риббентроп, был приступ ярости. Он начался с того момена, как одна итальянская леди, хвастаясь как хорошо она знает немецкий, сказала, что прочитала прекрасную книгу Эриха Марии Ремарка. Геббельс начал “закипать”. “Этого коммуниста!” – огрызнулся он. “Он пишет о войне, хотя не был в окопах”. “Не вижу разницы”, – оспорила его суждение Елена фон Бюлов (убежденная нацистка). “Шиллер также не участвовал в Тридцатилетней войне”. “И что? Кто такой Шиллер!” – воскликнул карлик») [Fromm 1990: 222].

ка: действие происходит на передовой и в родном городе Ремарка – Оснабрюке, персонажи романа – одноклассники-однополчане. Образ Эрнста Биркхольца, как и Пауля Боймера, во многом автобиографичен. Нарратор ведет рассказ о послевоенном существовании солдат» [Похаленков 2015б: 185–197].

Известному ремарковеду Максу Г. Варду (Mark G. Ward) принадлежит неоспоримое утверждение, что в центре повествования романа находится Биркхольц: «<…> текст романа сфокусирован на фигуре Биркхольца <…> В “Возвращении” повествование во многом определяется фигурой нарратора – Эрнста Биркхольца» [Murdoch, Ward 1998: 85]. Однако и Вард признает, что повествование Биркхольца перемежается периодически рассказами от имени других действующих лиц: «Правда, к концу романа эксклюзивность повествования Биркхольца нарушается, например, размышлениями Георга Рахе в момент смерти на бывших полях сражений или разговорами Бетке с женой» [Ibid.: 89]. Кроме того, в тексте романа исследователь выделяет «топос времени года» и утверждает, что «структура повествования зависит от смены времени года» [Ibid.]. Вард также делит текст на определенные фрагменты-стадии и находит параллели с «Stationendrama» («драма этапов»), творчеством Гете: «В обрамлении четкого “начала” и “конца” сам текст можно разделить на семь частей <…> подобное разделение на семь частей полностью совпадает с моделью “драмы этапов” экспрессионистского периода» [Ibid.].

В любом случае, роман «Возвращение» занимает особое место в творчестве Ремарка. «Если Пауль Боймер, герой «На Западном фронте без перемен», отличался тем, что осознал предательство родины и нашел успокоение в военном товариществе, то Эрнст Биркхольц почувствовал себя чужим в мирное время, среди родственников и бывших однополчан. Он стал лишним, так как не смог заставить себя приспособиться к мирному времени и в дальнейшем стал себя ему противопоставлять» [Похаленков 2014а: 93–102][1].

[1] Проблемы послевоенной потерянности и самоопределения героев Э.М. Ремарка развивались и в немецкоязычных работах. Т. Вестфален считает мотив фронтового товари-

Мотивный анализ романа[1] посредством выделения мотивного комплекса «Социальная адаптация» позволяет проследить изменение сознания Биркхольца от ощущения себя частью пространства войны на фронте до отрицания окружающей его действительности после пребывания в родном городе.

«Художественное пространство произведения отчетливо разделяется на пространство войны, что соотносится со временем нахождения героя на передовой, и пространство мирного времени, соответствующее его послевоенному существованию. Кроме того, в границах “мирного времени” мы выделяем особый вид художественного пространства – пространство “иного”» [Там же].

Художественное пространство «война». Повествование о мирном времени начинается в романе с последних дней войны: «Der Rest des zweiten Zuges liegt in einem zerschossenen Grabenstück hinter der Front und döst» [Remarque: http://fb2.mbookz.ru/index.php?id=8971][2] (см. рус. пер.[3]). «Биркхольц и его друзья-однополчане находятся на передовой и мечтают о времени, когда они вернутся домой. В художественном пространстве “война” мы выделили группу мотивов “война – фронт”, в которую вошли мотивы нахождения на фронте, воспоминания о доме, заключения мира, отступления / наступления, страха перед мирной жизнью, возвращения, встречи с врагом, примирения с врагом, торговли между врагами, разочарования, любви (продажной), прощания с сослуживцами, смерти в мирное время, солдатской дружбы.

щества одним из магистральных в таких романах, как «Der Weg zurück» («Возвращение»), «Drei Kameraden» («Три товарища»). Такого же мнения придерживается и К. Шнайдер (см.: [Westphalen 1988: 13–28; Schneider 1992]).

[1] Исследования мотивной структуры романов Э.М. Ремарка до настоящего момента не предпринимались. Исключением является работа М. Пырвановой «... das Symbol der Ewigkeit ist der Kreis», в которой предложено оригинальное прочтение системы мотивов творчества Ремарка. Однако М. Пырванова рассматривает мотивы всего комплекса романов Ремарка, не останавливаясь на особенностях отдельных произведений.

[2] Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[3] «Остатки второго взвода лежат в расстрелянном окопе за линией огня и не то спят, не то бодрствуют» [Ремарк: http://lib.ru/INPROZ/REMARK/return.txt]. Далее цитаты в русском переводе приводятся по данному источнику.

Ядро модели в начале повествования формируется мотивами нахождения на фронте, солдатской дружбы и отступления / наступления. Постепенное изменение составляющих ядра связано с дальнейшим развитием сюжета.

Первоначально мотив воспоминаний о доме находился на периферии, так как действия героя были связаны с мотивом наступления / отступления, но мотив будущего заключения мира выдвигает его в ядро, а мотив нахождения на фронте отходит на периферию» [Похаленков 2014а: 93–102]. Мотив встречи с врагом проявляется в сцене с американскими солдатами и связан с мотивом последующего примирения с ними: «Der Mann, der uns vorhin gerufen hat, legt Bethke die Hand auf die Schulter. “Deutsche. Gute Soldat”, – sagt er. “Brave Soldat”. Die anderen nicken eifrig» (см. рус. пер.[1]). Описанная сцена приводит Биркхольца к разочарованию в отечестве и своем участии в военных действиях. Ремарк усиливает это чувство при помощи мотива торговли между бывшими врагами, предметом которой являются железные кресты – немецкие награды. Этим можно объяснить выдвижение в ядро модели мотива непонимания происходящего: «Verdrossen ziehen wir weiter. Wir hatten uns den Einzug in die Heimat anders vorgestellt nach den Jahren draußen. Wir hatten geglaubt, man würde uns erwarten; aber jetzt sehen wir, daß jeder hier schon wieder mit sich beschäftigt ist. Alles ist weitergegangen und geht weiter, fast als wären wir bereits überflüssig. Dieses Dorf ist natürlich nicht Deutschland, aber trotzdem sitzt uns der Ärger im Halse, und ein Schatten streift uns und eine seltsame Ahnung» (см. рус. пер.[2]).

Как мы видим, ядерными являются мотивы солдатской дружбы, примирения с врагом и разочарования. Однако мотивная модель вскоре изменяется. Мотив примирения с врагом не определяет поступков героя, а только служит для усиления мотивов непонимания и разочарования, поэтому со

[1] «Американец, окликнувший нас первым, кладет руку на плечо Бетке. “Немцы хорош солдат, молодец солдат”, – говорит он. Его товарищи рьяно поддакивают».

[2] «После стольких лет войны мы не так представляли себе возвращение на родину. Думали, нас будут ждать, а теперь видим: здесь каждый по-прежнему занят собой. Жизнь ушла вперед и идет своим чередом, как будто мы теперь уже лишние».

временем он становится периферическим. «Кроме того, после заключения мира мотив воспоминаний постепенно сменяется мотивом возвращения, который занимает центральное место в ядре модели, так как в дальнейшем станет сюжетообразующим. Первоначально Ремарк подчеркивает, что герой связывает с возвращением возрождение прежних идеалов и ценностей, которые наполняли его довоенное существование. Однако Биркхольц и его товарищи – это и не солдаты, и не молодые ребята, которые уходили на фронт» [Похаленков 2014а: 93–102]. Эти персонажи как бы находятся между прошлым и будущим: «Ohne viele Worte. Alte Leute mit Bärten und schmale, noch nicht zwanzigjährige, Kameraden ohne Unterschied. Neben ihnen ihre Leutnants, halbe Kinder, aber Führer in vielen Nächten und Angriffen. Und hinter ihnen das Heer der Toten. So ziehen sie vorwärts, Schritt um Schritt, krank, halbverhungert, ohne Munition, in dünnen Kompanien, mit Augen, die es immer noch nicht begreifen können: Entronnene der Unterwelt – den Weg zurück ins Leben» (см. рус. пер.[1]). Приведенный фрагмент показывает связь мотива возвращения с мотивом страха перед мирной жизнью, куда предстоит вернуться героям. Вскоре страхи оправдаются, потому что «возвращение» окажется сопряжено с бессмысленной гибелью сослуживцев Биркхольца уже на пути домой: один из них будет раздавлен ночью на крыше поезда в туннеле, другой выпадет из окна. Эти смерти усиливают мотив разочарования, а описание возвращения приобретает негативный характер.

Художественное пространство «родной город». Художественному пространству «родной город» свойственны мотивы встречи с призывниками, боя с призывниками, встречи с родственниками, непонимания, неузнавания, возвращения к юности, социальной адаптации / отказа от социальной адаптации, растерянности, отвыкания от мирной жизни, изменения социального

[1] «Бородатые старики и хрупкие юнцы, едва достигшие двадцати лет, товарищи – без всяких различий. Рядом с ними – младшие офицеры, полудети, не раз, однако, водившие их в ночные бои и атаки. А позади – армия мертвецов. Так идут они вперед, шаг за шагом, больные, полузамороженные голодом, без снаряжения, поредевшими рядами, и в глазах у них непостижимое: спаслись от преисподней... Путь ведет обратно – в жизнь».

статуса, мести, чтения, ненависти, возвращения к учебе, насмешки, разочарования, узнавания правды, измены, противопоставления мирной и фронтовой жизни.

«Большая часть этих мотивов находится на периферии, и выдвижение какого-то мотива в ядро модели связано с тем или иным действием героя» [Похаленков 2014а: 93–102]. Обратимся к ядерным мотивам, оказывающим влияние на изменение сознания героя и приводящим его к сознательному отказу от социальной адаптации. «Такими ядерными мотивами, которые участвуют в формировании модели группы мотивов “родной город”, являются мотивы встречи с родными, непонимания, изменения социального статуса, растерянности, возвращения к учебе, воспоминаний о юности, противопоставления мирной и военной жизни» [Там же]. Рассмотрим механизмы их действия.

Мотив встречи с родными появляется в начале второй части романа, посвященной собственно возвращению. Оказавшись в родном доме, Биркхольц чувствует себя среди родных скорее чужим, чем своим: «So sehr ich mir auch den Kopf zerbreche, mir fällt nichts Rechtes ein. Von den Sachen draußen kann man mit Zivilisten nicht reden, und etwas anderes kenne ich ja nicht. “Ihr habt doch sicherlich hier viel mehr erlebt”, sage ich entschuldigend» (см. рус. пер.[1]). Чувство отчужденности усиливается еще и тем, что того «возвращения», о котором мечтал герой, не происходит, так как не происходит узнавания того мира, к которому он стремился и который видел в своих воспоминаниях: «Da liegt sogar noch immer der Briefbeschwerer aus braunem Marmor, den mir Karl Vogt geschenkt hat. Er hat seinen Platz wie früher neben dem Kompaß und dem Tintenfaß. Aber Karl Vogt ist am Kemmel gefallen. “Gefällt dir das Zimmer nicht mehr?” – fragt meine Schwester. “Doch”, – sage ich zögernd, “aber es ist so klein”. Mein Vater lacht. “Es war doch früher genau so”» (см. рус. пер.[2]).

[1] «Как ни ломаю голову, ничего путного не приходит на ум. О фронтовых делах с штатскими, естественно, говорить не станешь, а другого я ничего не знаю».

[2] «Да, все на старом месте. Вот и пресс-папье из коричневого мрамора – подарок Карла Фогта. Оно стоит на своем месте, между компасом и чернильницей. А Карл Фогт убит

Мотив встречи с родными следует квалифицировать как ядерный, поскольку рядом с ним появляется мотив непонимания, который впоследствии приведет героя к отчужденности от окружающего мира. Ведь именно из-за отсутствия понимания между Биркхольцем и окружающим миром не происходит его возвращение: «“Es ist mir so herausgerutscht”, – erkläre ich entschuldigend, – “man muß sich wirklich erst gewöhnen, daß man nicht mehr draußen ist. Da herrscht ein rauher Ton, Mutter. Rauh, aber herzlich”» (см. рус. пер.[1]).

Отказ Биркхольца адаптироваться к жизни, навязываемой ему семьей, усиливает непонимание: «“Sieh mal, Vater”, – sage ich und setze mich zu ihm, – “du magst recht haben. Aber ich habe gelernt, in einer Erdhöhle zu hausen, mit einem Kanten Brot und einer dünnen Suppe. Und wenn mal gerade nicht geschossen wurde, war ich schon zufrieden. Eine alte Baracke erschien mir bereits als Luxus, und ein Strohsack im Ruhequartier war das Paradies. Da mußt du begreifen, daß die Tatsache, daß ich lebe und daß nicht mehr geschossen wird, mir einstweilen genügt. Das bißchen Essen und Trinken, das ich brauche, werde ich wohl zusammenbekommen, und für alles andere habe ich ja mein ganzes Leben lang noch Zeit”» (см. рус. пер.[2]).

«Нежелание адаптироваться к послевоенной действительности также просматривается и в мотиве возвращения героя к учебе и работе учителем в деревенской школе. Первоначально, вернувшись в родной город, герой ждал понимания со стороны своих наставников в гимназии, но на первом же собрании он и его товарищи были встречены бравурными речами воспитате-

---

на Кеммельских высотах. “Тебе разонравилась твоя комната?” – спрашивает сестра. “Нет, почему же?” – нерешительно говорю я. – “Но она какая-то маленькая...” Отец смеется: “Какая была”».

[1] «“Это, мама, у меня просто вырвалось”, говорю я в свое оправдание. “Надо еще, понимаешь, привыкнуть к тому, что я не на фронте. Там царила грубость, мама, но там была сердечность”».

[2] «“Видишь ли, отец, – говорю я, садясь рядом с ним на диван, – ты, может быть, и прав. Но я научился жить в пещере, вырытой под землей, и довольствоваться коркой хлеба с пустой похлебкой. Мне нужно было только, чтобы не стреляли, и я уже был доволен. Какой-нибудь полуразвалившийся барак казался мне дворцом, а мешок, набитый соломой, райским ложем. Пойми! Одно то, что я жив и вокруг нет стрельбы, меня пока что вполне удовлетворяет. На скромный кусок хлеба я как-нибудь заработаю, а для всего остального целая жизнь впереди”».

лей, с которыми те провожали их на фронт» [Похаленков 2014a: 93–102]: «Da stehen sie nun und wollen uns wieder belehren. Man sieht ihnen an, daß sie bereit sind, etwas von ihrer Würde zu opfern. Aber was können sie uns schon lehren. Wir kennen das Leben jetzt besser als sie, wir haben ein anderes Wissen erworben, hart, blutig, grausam und unerbittlich. Heute könnten wir sie lehren, aber wer will das!» (см. рус. пер.[1]).

Иллюстрирует тему предательства также реализация мотива отказа от социальной адаптации. Биркхольц отказывается прививать своим ученикам идеалы, воспитанные когда-то в нем его учителями, потому что не хочет им лгать: «Hier stehe ich vor euch, einer der hunderttausend Bankrotteure, denen der Krieg jeden Glauben und fast alle Kraft zerschlug. – Hier stehe ich vor euch und empfinde, wieviel lebendiger und daseinsverbundener ihr seid als ich – hier stehe ich vor euch und soll euch nun Lehrer und Führer sein. Was soll ich euch denn lehren? Soll ich euch sagen, daß ihr in zwanzig Jahren ausgetrocknet und verkrüppelt seid, verkümmert in euren freiesten Trieben und unbarmherzig zu Dutzendware gepreßt? Soll ich euch erzählen, daß alle Bildung, alle Kultur und alle Wissenschaft nichts ist als grauenhafter Hohn, solange sich Menschen noch mit Gas, Eisen, Pulver und Feuer im Namen Gottes und der Menschheit bekriegen? Was soll ich euch denn lehren, ihr kleinen Geschöpfe – ihr, die ihr allein rein geblieben seid in diesen furchtbaren Jahren?» (см. рус. пер.[2]).

[1] «Вот они стоят и снова собираются нас поучать. На лицах их так прямо и написано, что они готовы принести нам в жертву частицу своей важности. Но чему же они могут научить нас? Мы теперь знаем жизнь лучше, чем они, мы приобрели иные знания – жестокие, кровавые, страшные и неумолимые. Теперь мы их могли бы кой-чему поучить, но кому это нужно!».

[2] «Вот стою я перед вами, один из сотен тысяч банкротов, чью веру и силы разрушила война... Вот стою я перед вами и чувствую, насколько больше в вас жизни, насколько больше нитей связывает вас с нею... Вот стою я перед вами, ваш учитель и наставник. Чему же мне учить вас? Рассказать вам, что в двадцать лет вы превратитесь в калек с опустошенными душами, что все ваши свободные устремления будут безжалостно вытравлять, пока вас не доведут до уровня серой посредственности? Рассказать вам, что все образование, вся культура, вся наука не что иное, как жестокая насмешка, пока люди именем господа бога и человечности будут истреблять друг друга ядовитыми газами, железом, порохом и огнем? Чему же мне учить вас, маленькие создания, вас, которые только и остались чистыми в эти ужасные годы?».

На этом этапе развивается и мотив солдатской дружбы, оказвашийся в ядерном положении еще в первой части произведения. Он постепенно переходит в мотив социального неравенства и неузнавания: во время встречи бывших сослуживцев Биркхольц почувствовал, что из-за изменения социальных ролей прежняя солдатская дружба закончилась: «Alles ist vertauscht. Da ist Bosse, der Kompanieschussel, der stets verulkt wurde, weil er sich immer so dämlich anstellte; er war draußen schmierig und verludert, und mehr als einmal haben wir ihn unter die Pumpe gekriegt. Jetzt sitzt er zwischen uns in einem pikfeinen Kammgarnanzug, eine Perle im Schlips und Gamaschen an den Füßen, ein wohlhabender Mann, der das große Wort führt. Und Adolf Bethke neben ihm, der im Felde so turmhoch über ihm stand, daß Bosse froh war, wenn er ihn überhaupt anredete, ist plötzlich nur noch ein armer, kleiner Schuster mit etwas Landwirtschaft» (см. рус. пер.[1]).

К разочарованию героя приводит и несоответствие морального облика окружающих людей их истинным качествам. Отказ от социальной адаптации это разочарование усиливает. Биркхольц не принимает, например, приспособления своего друга Тьядена, исключительно ради материального благосостояния согласившегося на брак: «Nachmittags verliest der Schwiegervater ein Dokument, das Tjaden zum Mitbesitzer der Schlächterei macht» (см. рус. пер.[2]).

Герой постоянно возвращается к воспоминаниям о юности и невольно противопоставляет мирную и военную жизнь: «Ich will es dir mal sagen – ich habe auch schon darüber nachgedacht – dies da, er zeigt auf die Wiesen vor uns, das war Leben, es blühte und wuchs, und wir wuchsen mit. Und das hinter uns – er deutet mit dem Kopf zurück in die Ferne, das war Tod, es starb und zerstörte uns

[1] «Роли переменились. Вот сидит Боссе, ротный шут. На фронте был общим посмешищем, всегда строил из себя дурачка. Ходил вечно грязный и оборванный и не раз попадал у нас под насос. А теперь на нем безупречный шевиотовый костюм, жемчужная булавка в галстуке и щегольские гетры. Это зажиточный человек, к слову которого прислушиваются... А рядом Адольф Бетке, который на фронте был на две головы выше Боссе, и тот бывал счастлив, если Бетке вообще с ним заговаривал. Теперь же Бетке лишь бедный маленький сапожник с крохотным крестьянским хозяйством».

[2] «После обеда тесть Тьядена зачитывает документ, в котором зять объявляется совладельцем мясной».

ein bißchen mit. “Er lächelt wieder”. Wir sind ein wenig reparaturbedürftig, mein Junge» (см. рус. пер.[1]).

Художественное пространство «иного». «Постоянное противопоставление военного и мирного времени создает у героя впечатление некоего промежуточного существования, которое просматривается и на уровне мотивов: болезни (Людвиг), участия в революционных демонстрациях, бегства Бетке в город (от мирного времени), потери чувства товарищества, невозможности приспособления к мирной жизни, суда (над Альбертом)» [Похаленков 2014а: 93–102].

В этот момент ядерными в мотивной модели являются мотив потери чувства товарищества и мотив отказа от социальной адаптации. Первый реализуется в сцене с бывшим боевым другом Биркхольца, принявшим решение вернуться на фронт после осознания собственной невозможности стать частью мирного времени: «“Mensch, Ernst”, – sagt er mit trostloser Stimme, “wären wir doch draußen geblieben – da waren wir wenigstens zusammen”. “Ich antworte nicht – ich sehe nur meinen Ärmel an, auf dem ein paar rötlich verwaschene Blutflecken sitzen. Es ist das Blut von Weil, der auf Kommando von Heel erschossen wurde. So weit sind wir jetzt. Es ist wieder Krieg; aber die Kameradschaft ist nicht mehr”» (см. рус. пер.[2]).

Таким образом, на этом этапе мотив возвращения приобретает дополнительную семантику – означает заканчивающуюся крушением надежд попытку возвращения к военному прошлому героя. Биркхольц понимает, что помогавшее ему спастись от одиночества солдатское братство в мирной жизни больше не существует. Эту тему развивает и предсмертный монолог Людвига Брайера, лучшего друга Биркхольца: «Es ist alles umsonst, Ernst. Wir

[1] «“Вот что я тебе скажу. Я тоже много об этом думал. Вот это все, он показывает на луга перед нами, было жизнью. Она цвела и росла, и мы росли с нею. А что за нами, – он показывает головой назад, – было смертью, там все умирало, и нас малость прихватило”. Он опять горько улыбается. “Мы нуждаемся в небольшом ремонте, дружище”».

[2] «“Эх, брат Эрнст, – говорит он голосом, полным безнадежности, – лучше бы нам не возвращаться с фронта, там, по крайней мере, мы были вместе...” Я не отвечаю, я смотрю на свой рукав, на замытые бурые пятна. Это кровь Макса Вайля, убитого по приказу Хеля. Вот к чему мы пришли. Снова война, но товарищества уже больше нет».

sind kaputt, aber die Welt geht weiter, als wenn der Krieg nicht dagewesen wäre. Es wird nicht lange mehr dauern, und unsere Nachfolger auf den Schulbänken werden mit gierigen Augen den Erzählungen aus dem Kriege lauschen und sich aus der Langeweile der Schule heraus wünschen, auch dabei gewesen zu sein. Jetzt schon laufen sie zu den Freikorps – und kaum siebzehnjährig begehen sie politische Morde. Ich bin so müde, Ernst» (см. рус. пер.[1]).

Окончательным крахом возвращения Биркхольца к мирной жизни стал арест Альбета, однополчанина героя, осужденного за преступление, которого он не совершал. Биркхольц выступал в его защиту на заседании суда: «“Es geht um unsern Kameraden!” – rufe ich, – “verurteilt ihn nicht! Er wollte auch nicht so gleichgültig gegen Leben und Tod werden, wir wollten es alle nicht, aber wir haben alle Maßstäbe draußen verloren, und niemand hat uns geholfen! Patriotismus, Pflicht, Heimat, das haben wir uns doch selbst immer wieder gesagt, um es auszuhalten und zu rechtfertigen! Aber es waren nur Begriffe, es gab zuviel Blut draußen, das schwemmte sie weg!”» (см. рус. пер.[2]).

«Таким образом, можно констатировать, что мотивный комплекс “Социальная адаптация” ассоциируется с дорогой к прошлому героя. В пространстве родного города мотив возвращения дополняется мотивом отказа от приспособления, который возникает каждый раз, когда герою необходимо согласиться на существование в определенных противоречащих его принципам условиях. Отказ от приспособления ведет к одиночеству героя, его промежуточному существованию между двумя пространствами.

[1] «Все наши усилия напрасны, Эрнст. Мы люди конченые, а жизнь идет вперед, словно войны и не было. Пройдет немного времени, и наша смена на школьных скамьях будет жадно, с горящими глазами, слушать рассказы о войне, мальчики будут рваться прочь от школьной скуки и жалеть, что они не были участниками героических подвигов. Уже сейчас они бегут в добровольческие отряды; молокососы, которым едва исполнилось семнадцать лет, совершают политические убийства. Я так устал, Эрнст...».

[2] « “Дело идет о нашем товарище, о фронтовике!” – кричу я. “Не осуждайте его! Он сам не хотел того безразличия к жизни и смерти, которое война взрастила в нас, никто из нас не хотел его, но на войне мы растеряли все мерила, а здесь никто не пришел нам на помощь! Патриотизм, долг, родина, – все это мы сами постоянно повторяли себе, чтобы устоять перед ужасами фронта, чтобы оправдать их! Но это были отвлеченные понятия, слишком много крови лилось там, она смыла их начисто!”».

Сюжетообразующая функция мотива отказа от социальной адаптации в пространстве «иного» реализуется на мотивном уровне текста и означает сознательный отказ героя от жизни в реальной послевоенной действительности» [Похаленков 2014а: 93–102].

4.4. Организующее значение мотивного комплекса «Социальная адаптация» в американском послевоенном романе

В американской литературе, как и в европейских литературах, можно выделить особый послевоенный период, который нашел свое отражение в творчестве таких авторов, как Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Джон Дос Пассос, Френсис Скотт Фицджеральд. Эти писатели, с одной стороны, испытавшие влияние эстетики модернизма, а с другой – пережившие Первую мировую войну, воплотили в своих произведениях разочарование в идее «американской мечты» и на себе ощутили трагизм существования послевоенной личности.

Данная тема не является случайной в американской литературе. Ведь именно роману Э. Хемингуэя «Фиеста. И восходит солнце» (1926) Гертруда Стайн адресовала свои знаменитые слова, ставшие впоследствии эпиграфом к роману: «Все вы – потерянное поколение». Действительно, для целого поколения американских писателей характерно обращение к теме бессмысленности и разрушающей силы войны и послевоенного существования в Америке на примере судьбы молодого интеллигента. Сразу после войны появляется целый ряд произведений явной антимилитаристской направленности: «Солдатская награда» У. Фолкнера, «Три солдата» Д. Дос Пассоса, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя. Писатели, оказавшиеся, подобно ремарковскому Биркхольцу и олдингтоновскому Тони, один на один с новой для них действительностью, заостряют тему бесперспективности послевоенного существования в новом мире: «Фиеста. И восходит солнце» Хемингуэя, «По ту сторону рая» Фицджеральда, «Манхеттен» Дос Пассоса. Произведения этих

авторов вызывали особый интерес, так как они, подобно европейским представителям «потерянного поколения», имели прямое отношение к событиям Первой мировой. Хемингуэй и Дос Пассос были непосредственными участниками войны, а Фолкнер и Фицджеральд некоторое время служили в армии в Америке.

Каждый из этих американских авторов по-своему ощущал, переживал и описывал потерянность своего поколения в послевоенной жизни. Одни – посредством психоанализа, другие пытались социально адаптироваться, а третьи бежали на континент и там искали ценности, которых не обнаружили на родине. Один из авторов, Фицджеральд[1], назвал этот период «веком джаза». Это название как нельзя лучше описывает жизнь молодого интеллигента в послевоенной Америке – как попытку, пусть и иллюзорную, убежать от своей потерянности.

Среди американских авторов особое внимание привлекает Э. Хемингуэй. Подробно говорить о восприятии творчества Хемингуэя в нашей стране или за рубежом излишне, поскольку этому посвящено огромное количество критических работ. Обозначим лишь некоторые вопросы, которые поднимались чаще всего. Споры велись о нравственном начале его героев, о проблеме «потерянного поколения», если говорить о поэтике текста – о принципе айсберга, а также о взаимодействии писателя с авторами-современниками.

В советском литературоведении Хемингуэю, наравне с Ремарком и Олдингтоном, уделялось особое внимание, что нашло отражение в ряде монографий, научных статей и диссертаций, которые, в большинстве своем, оказались заключены в определенные идеологические рамки [Грибанов 1988; Лидский 1978; Маянц 1966; Петрушкин 1986; Финкельштейн 1974]. Лишь некоторые из них рассматривали именно поэтику произведений [Андреева 1976; Кухаренко 1972; Рюкенберг 1974]. Как в России, так и за рубежом появилось много научно-популярных работ, описывающих взаимоотношения

[1] Ф.С. Фицджеральд даже озаглавил одну из своих книг «Рассказы века джаза».

писателя с женщинами, его жизнь на Кубе, увлечения. Подобный подход наблюдается и в американской критике [Young 2010; Aldridge 1959: 23–58; Atkins 1952; Baker 1963]. Однако интересующий нас вопрос – сравнительный анализ его произведений – поднимается нечасто: исследователи обращаются к взаимоотношениям писателя и других представителей «потерянного поколения» (Фицджеральда [Berman 2001; Donaldson 1999], Ремарка [Povendo 1975]) или рассматривают общие для этого направления темы [Banadeo 1984: 408–433].

Роман «Фиеста. И восходит солнце» имеет автобиографическое начало. В 1920-е годы сам Хемингуэй жил в Париже и работал корреспондентом газеты «Торонто стар». В это время он вместе с женой Хейди съездил на фестиваль в Памплоне и впервые побывал на корриде. Через некоторое время он вновь посетил фиесту в сопровождении друзей, в 1925 году – в третий раз, также с друзьями. Тогда у Хемингуэя возник конфликт с одним из товарищей из-за леди Дафф (члена их компании), к которой он приревновал другого. Именно отношениям с леди Дафф и ее возлюбленным Хемингуэй и посвятил свой роман. Кроме того, писатель был вдохновлен корридой и матадором и хотел вывести эти образы в произведении.

Выбор нами романа «Фиеста. И восходит солнце» не случаен. Именно в этом послевоенном романе писатель обращается к теме послевоенного существования. С одной стороны, он заостряет внимание на судьбе рядового американца, который не находит «дороги назад» в родной стране, с другой – его герой пытается приспособиться в Европе, то есть социально адаптироваться в странах – непосредственных участницах Первой мировой войны.

Рассмотрим реализацию в произведении мотивного комплекса. «Следует отметить, что в романе Хемингуэя отсутствует обширное описание детства и юношества героя – Джейкоба (в отличие от «Все люди – враги» Олдингтона, например). Повествование ведется уже о послевоенных событиях. Однако определенные сведения о юношеских годах в тексте приводятся – например, упоминается учеба в колледже. Примечательно, что изначально

ядерное положение мотива социальной адаптации связано с реализацией мотива недоверия, который описывает отношение героя к персонажам, составляющим его окружение: друзьям, знакомым, сослуживцам» [Похаленков 2017: 124–131]. Кроме того, мотив дружбы также просматривается сквозь призму мотива социальной адаптации – еще вначале романа герой говорит об одном из своих друзей так: «I mistrust all frank and simple people, especially when their stories hold together, and I always had a suspicion that perhaps Robert Cohn had never been middleweight boxing champion» [Hemingway: http://Librs.net][1] (см. рус. пер.[2]).

Таким образом, мы видим, что реализация мотива социальной адаптации в романе Хемингуэя типологически схожая: внешняя социальная адаптация героя реализуется через мотив дружбы, а внутренний отказ от адаптации – мотивом недоверия, указывающим на душевное состояние героя.

«Различия в композиционном оформлении произведений могут быть объяснены неодинаковыми целями, которые ставили перед собой авторы. Если Олдингтону, например, в первую очередь было важно показать формирование личности героя и его стойкость в нежелании подчиняться законам английского буржуазного общества на всех этапах развития (в том числе в юношестве), то Хемингуэй заострил внимание на трагедии личности после войны, на ее внутренних и внешних характеристиках. Однако расхождения в композиции проявляются, главным образом, только в экскурсе в детство и юношество Уинтерборна (или Биркхольца Ремарка)» [Похаленков 2017: 124–131].

Вторая, самая значимая часть в романе «Фиеста. И восходит солнце» посвящена описанию именно послевоенной мирной жизни героя. Условно

[1] Далее цитаты приводятся по данному источнику.

[2] «Я отношусь с недоверием ко всем откровенным и чистосердечным людям, в особенности когда их рассказы о себе правдоподобны, и я долгое время подозревал, что Роберт Кон никогда не был чемпионом бокса…» [Хемингуэй: http://royallib.com/]. Далее цитаты в русском переводе приводятся по данному источнику.

мы назовем ее «После войны». В ней речь идет о физическом и духовном возвращении Джейкоба к повседневной жизни после пребывания на фронте.

«Этой части соответствует следующий набор мотивов: мотив возвращения, мотив воспоминаний о фронте, мотив навязывания любви, мотив любви, мотив приспособления, мотив изменения романтического представления о мире под влиянием войны, мотив разочарования, мотив предательства / разочарования в любви и дружбе.

В центре повествования у Хемингуэя находится история жизни бывшего солдата / офицера Джейкоба, который мучается, с одной стороны, от любви к Брет и невозможности ее физической реализации, с другой – от необходимости скрывать это чувство от всех окружающих.

В момент начала повествования герой Хемингуэя находится в глубокой депрессии, о которой он сам говорит в диалоге со своим другом Робертом» [Там же].

На внешнюю реализацию мотива социальной адаптации указывают слова Джейкоба, признающего свои попытки убежать от проблем, связанных с приспособлением к мирной жизни после войны: «Listen, Robert, going to another country doesn't make any difference. I've tried all that. You can't get away from yourself by moving from one place to another. There's nothing to that» (см. рус. пер.[1]). «Подобное признание говорит о тяжелом душевном состоянии, которое может быть связано со страданиями в прошлом. Действительно, в дальнейшем мы узнаем, что герой был участником Первой мировой войны. Даже после возвращения (мотив возвращения), когда Джейкоб уже находится в пространстве мирного времени, прошедшая война вторгается в его жизнь, не давая возможности приспособиться к порядкам мирного времени» [Похаленков 2017: 124–131].

Мотив воспоминаний о фронте становится ядерным при описании событий, связанных с разочарованием героя в нынешней жизни. Например, в

[1] «Послушайте, Роберт: ничего не изменится от того, что вы поедете в другую страну. Я все это испробовал. Нельзя уйти от самого себя, переезжая с места на место. Тут уж ничем не поможешь».

диалоге с француженкой легкого поведения: «We had another bottle of wine and Georgette made a joke. She smiled and showed all her bad teeth, and we touched glasses. “You’re not a bad type”, – she said. “It’s a shame you’re sick. We get on well. What’s the matter with you, anyway?” “I got hurt in the war”, – I said. “Oh, that dirty war”» (см. рус. пер.[1]).

«Примечательно, что промежуточное ядерно-периферийное положение мотива социальной адаптации в первую очередь связано с развитием образа Джейкоба и его взаимоотношениями с возлюбленной – Брет. Мотив социальной адаптации на внутреннем уровне указывает на отсутствие возможности физической близости с Брет, что, в свою очередь, сказывается и на внешней адаптации» [Похаленков 2017: 124–131].

В одной из бесед Джейкоб вспоминает ситуацию в госпитале, когда один из военных не без иронии произнес несколько слов о его «геройском подвиге». Этим он изменяет романтическое представление о войне: «That was in the Ospedale Maggiore in Milano, Padiglione Ponte. The next building was the Padiglione Zonda. There was a statue of Ponte, or maybe it was Zonda. That was where the liaison colonel came to visit me. That was funny. That was about the first funny thing. I was all bandaged up. But they had told him about it. Then he made that wonderful speech: “You, a foreigner, an Englishman (any foreigner was an Englishman) have given more than your life”. What a speech! I would like to have it illuminated to hang in the office. He never laughed. He was putting himself in my place, I guess. “Che mala fortuna! Che mala fortuna!”» (см. рус. пер.[2]).

[1] «Мы выпили вторую бутылку вина, и Жоржет стала шутить. Она улыбнулась, показывая все свои испорченные зубы, и мы чокнулись. “Ты, в общем, славный малый, – сказала она. – Свинство, что ты болен. Мы бы поладили. А что с тобой такое?” “Я был ранен на войне”, – сказал я. “Уж эта противная война”».

[2] «Это было в Милане, в Главном госпитале, в корпусе Понте. А рядом был корпус Зонде. Перед госпиталем стоял памятник Понте, а может быть, Зонде. Там меня навестил тот полковник. Смешно было. Тогда в первый раз стало смешно. Я был весь забинтован. Но ему сказали про меня. И тут-то он и произнес свою изумительную речь: “Вы – иностранец, англичанин (все иностранцы назывались англичанами), отдали больше чем жизнь”. Какая речь! Хорошо бы написать ее светящимися буквами и повесить в редакции. Он и не думал шутить. Он, должно быть, представлял себя на моем месте. “Che mala fortuna! Che mala rortuna!” [Какое несчастье! (итал.)]».

Герой все же делает попытки адаптироваться: один из его близких друзей заводит роман с Брет, и Джейкоб, зная об этом, вынужден приспосабливаться к подобной ситуации. Это проявляется в обращенном к Брет предложении жить вместе: «“Couldn’t we live together, Brett? Couldn’t we just live together?” “I don’t think so”. “I’d just tromper you with everybody. You couldn’t stand it”. “I stand it now”» (см. рус. пер.[1]).

«Как показывает развитие действия, попытки героя приспособиться связаны с реализацией мотива предательства со стороны возлюбленной и друзей (мотив предательства / разочарования в любви и дружбе). Одно из таких событий – это роман Брет и Роберта, который возлюбленная не пыталась скрыть от Джейкоба. Данная коллизия указывает на трансформацию ситуации неверности любимой женщины в ситуацию невозможности приспособления. Одной из очевидных характеристик трансформации является появление мотива перемещения из одного пространства в другое. Подобное решение героя продиктовано желанием увидеть корриду и порыбачить в Испании. Однако, если рассмотреть эту мотивную ситуацию с учетом ядерно-периферийной модели, станет ясно, что, оставив пространство, связанное с Брет, герой таким образом отказывается от адаптации к ситуации – мотив социальной адаптации выдвигается в ядро» [Похаленков 2017: 124–131].

Полностью избавиться от присутствия в своей жизни Брет Джейкоб не может. Это приводит к возникновению противостояния между героем и многочисленными возлюбленными Брет. В контексте этой ситуации коррида приобретает символическое значение (см. подробнее: К. Симонов [Симонов 1968: 5–16], А. Старцев [Старцев 1981: 652–668]).

Выдвижение в ядро мотивной модели мотива ревности становится наиболее значимым показателем противостояния и вместе с тем отказа героя от адаптации: «Why I felt that impulse to devil him I do not know. Of course I do know. I was blind, unforgivingly jealous of what had happened to him. The fact

[1] « “Нельзя ли нам жить вместе, Брет? Нельзя ли нам просто жить вместе?” “Не думаю. Я бы изменяла тебе направо и налево. Ты бы этого не вынес”. “Сейчас выношу ведь”».

that I took it as a matter of course did not alter that any. I certainly did hate him. I do not think I ever really hated him until he had that little spell of superiority at lunch-that and when he went through all that barbering. So I put the telegram in my pocket. The telegram came to me, anyway» (см. рус. пер.[1]).

«Стоит отметить, что на внутреннюю реализацию мотива отказа от социальной адаптации указывает и повествовательная ситуация, в которой находится герой. В одном из разговоров Джейкоб слышит характеристику своего поведения, позволяющую понять его душевное состояние: постоянное пьянство, переезды из города в город, невозможность физических отношений с женщинами и др.» [Похаленков 2017: 124–131].

В третьей части романа Хемингуэй концентрируется на внутреннем проявлении мотива социальной адаптации. Это мотив возникает после разговора Джейкоба с Брет во время ужина: он осознает, что он уже приспособился, если Брет просит поговорить с ее женихом Майклом, чтобы тот «вел себя прилично» (сам Джейкоб, значит, уже это делает).

«В дальнейшем мы видим, что внешнее подчинение героя указывает на присутствие в ядре мотива адаптации, а внутренний протест и последующие действия – на выдвижение в ядро мотива отказа от социальной адаптации. Например, в одном из разговоров с Брет Джейкоб отмечает, что неадекватное поведение Кона и его ревность обусловлены любовью к Брет и его нежеланием согласиться с разрывом. Брет, в свою очередь, парирует, что он, Джейкоб, так бы себя не вел. Однако сам герой признается, что ранее испытывал те же чувства, что и Кон» [Похаленков 2017: 124–131]. Окончательное закрепление мотива социальной адаптации в ядре мотивной модели к финалу романа демонстрирует, что Джейкоб смирился со своей ролью стороннего наблюдателя отношений Брет с другими мужчинами. Учитывая символическое значе-

[1] «Почему меня подмывало бесить его, я и сам не знаю. Впрочем, знаю. Я слепо, непримиримо ревновал к тому, что с ним случилось. Хоть я и считал случившееся в порядке вещей, это ничего не меняло. Я, несомненно, ненавидел его. Не думаю, чтобы я по-настоящему ненавидел его до той минуты, когда он за завтраком напустил на себя всезнающий вид и потом отправился наводить красоту в парикмахерскую. И я спрятал телеграмму в карман. Как бы то ни было, телеграмма была адресована мне».

ние в романе корриды, ее финал свидетельствуют о том, что герой потерпел в этом бою поражение.

Выводы

1. Мотивный комплекс «Социальная адаптация» выполняет сюжетообразующую функцию в послевоенных произведениях Р. Олдингтона, Э.М. Ремарка, Э. Хемингуэя. Типологические схождения обнаруживаются у всех рассматриваемых авторов на уровне реализации мотивов, формирующих основную фабульную линию повествовательной стратегии.

2. Мотивный комплекс «Социальная адаптация» реализуется во взаимодействии героя с каждой из групп персонажей произведений: семья, друзья, представители государства. Различия в реализации мотивного комплекса «Социальная адаптация» продиктованы биографией авторов и историко-литературным контекстом эпохи создания произведений.

3. В романе «Возращение» Ремарк использовал собственный опыт и стремился подчеркнуть сознательный отказ от адаптации своего героя к мирному времени. В контексте революции, экономического кризиса и возникновения Веймарской республики писатель не знал, что будет с государством, поэтому финал романа остался открытым.

4. Роман Олдингтона «Все люди – враги» выступает открытым вызовом буржуазии Англии и сословному строю, который предпочитал замалчивать все, что было связано с предшествовавшей войной, в преддверии новой. В финале произведения ядерными являются два соседствующих мотива: мотив любви и мотив отказа от приспособления. Мотив возвращения, находившийся в ядре мотивной модели с момента появления мотива путешествия, уступает место мотиву любви: Тони встречается с Кэт и решает остаться с ней. Решение героя также указывает на выдвижение в ядро мотива отказа от приспособления, реализующееся в мотиве разрыва героя с Маргарет.

5. Хемингуэй делает акцент на невозможности адаптироваться из-за физической (и моральной) травмы, которую герой пережил на войне. Окончательное закрепление мотива социальной адаптации в ядре мотивной модели к финалу романа демонстрирует, что Джейкоб смирился со своей ролью стороннего наблюдателя отношений своей возлюбленной Брет с другими мужчинами. Учитывая символическое значение в романе корриды, ее финал свидетельствуют о том, что герой потерпел в этом бою поражение.

ГЛАВА 5
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЗАРУБЕЖНОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ВОЕННОЙ ПРОЗЕ

1.1. Русская литература о Первой мировой войне

В отечественном литературоведении закрепилось мнение, что Первая мировая война не создала отдельной традиции в русской литературе. Особенно часто подобные суждения слышались в советское время. Например, П. Топер, автор одной из немногих монографий о военной прозе «Ради жизни на земле» [Топер 1985а], объясняет это так: «В советской литературе трудно выделить в “чистом виде” тему мировой войны, как она существовала едва ли не во всех странах Запада; ее как бы включила в себя, поглотила тема революции – первая и главная тема молодой советской литературы. Писатели, зачинавшие ее, были, почти без исключения, фронтовиками, участниками не только гражданской, а нередко и мировой войны. Однако окопный опыт войны империалистической, не менее страшный и трагический, чем у европейских писателей, отошел в их творчестве на второй план под напором впечатлений и задач, порожденных “гражданским пожаром”, революционным переустройством жизни» [Там же: 199–200]. С утверждением П. Топера, с одной стороны, нельзя не согласиться, но с другой – оно, безусловно, спорно, если вспомнить, например, публицистику этого периода В. Катаева, М. Пришвина, И. Шмелева.

Так или иначе, П. Топер прав в том, что тема Первой мировой войны действительно оказалась на заднем плане. На это указывает и немногочисленность критических работ, которые появились более чем за сто лет со дня ее окончания. Одним из первых обобщающих исследований является монография О. Цехновицера «Литература и мировая война 1914–1918 гг.» [Цехновицер 1938], в которой предлагаются интересные исторические и философские экскурсы, политические рассуждения и, главное, обобщающий справочник по авторам и изданиям того времени. Недостатком монографии

можно назвать то, что столь обстоятельное с точки зрения филологии исследование осталось в общепринятых идеологических рамках советской критики того времени.

Определенным этапом осмысления темы и роли человека в Первой мировой войне является работа В.П. Вильчинского «Литература 1914–1917 годов» [Вильчинский 1972: 228–276], в которой выявляются основные течения в изображении войны в русской литературе того периода: «<…> попытка эстетизации; подчеркнуто воинственное, крикливо-патриотическое направление; сдержанное к войне отношение; разъяснение политики большевиков, раскрытие правды о ней широким массам, свойственное пролетарскому лагерю искусства» [Там же].

Тема Первой мировой войны в русской прозе становится объектом диссертационного исследования Т.Н. Фоминых [Фоминых 1984], которая сосредотачивает свое внимание на жанровом формировании эпопеи в 1920-е годы. Однако один из выводов исследовательницы сводится к тому, что «тема Первой мировой войны имела для советской литературы 20-х годов самостоятельное значение. Эволюция ее протекала в русле магистральной жанровой тенденции революционной эпохи – в русле формирования эпопеи». Как мы видим, Т.Н. Фоминых все-таки пытается вписать литературу того периода в рамки развития советской литературы, что продиктовано определенными (идеологическими) потребностями времени. Попытки анализа предпринимались и в дальнейшем. Например, А.С. Федотов рассмотрел литературно-художественные альманахи 1914–1916 годов, делая акцент на выявлении взглядов интеллигенции, их эволюции, особенностях издательского процесса и др. [Федотов 1990: 259–294].

Из наиболее интересных работ последних лет следует назвать исследование А.И. Иванова «Первая мировая война в русской литературе 1914–1918 гг.» [Иванов 2005], которое выполнено с привлечением широкого круга источников и представляет собой анализ этико-эстетических аспектов литературы о Первой мировой войне. Привлекает внимание и исследование

И.Ф. Герасимовой «Художественно-философское осмысление Первой мировой войны в русской поэзии 1914–1918 годов в историко-культурном контексте эпохи» [Герасимова 2013], в котором представлены наблюдения над эпохой и контекстом создания поэзии Первой мировой войны, а также детальный разбор некоторых произведений.

В западном литературоведении внимание теме Первой мировой войны в русской литературе уделяется также нечасто. Например, в работе К. Петрон «Великая война в русской памяти» [Petrone 2011: 1–5] представлен подробный анализ процесса забывания и вытеснения этого события между двумя войнами. Профессор Анджела Бринтлингер также считает, что русская литература о Первой мировой войне была «заслонена» последовавшими за войной революционными событиями. Она отмечает, что только в 1970-е годы писатели вернулись к этой теме вновь – А. Солженицын в повести «Один день Ивана Денисовича» и В. Пикуль в романе «Моонзунд»: «Только в 1970-е тема Первой мировой войны появилась в литературе. Два знаменитых автора избрали ее в качестве художественного материала» [Brintlinger 2014: 349]. Говоря о Солженицыне и Пикуле в 1970-х и упоминая «Тихий Дон» Шолохова и «Доктора Живаго» Б. Пастернака в начале статьи, исследовательница никак не затрагивает произведения, которые находятся в центре нашего внимания.

Указанные исследования затрагивают лишь отдельные аспекты темы Первой мировой войны в русской литературе, не давая возможности рассмотреть картину взаимодействия литератур.

Многие исследователи военной прозы о Первой мировой войне отмечают четко прослеживаемую ориентиацию писателей на толстовскую традицию (см. подробнее: [Адамович 1982: 129; Коротков 1989; Маханьков 1991]). Находя в текстах толстовские темы, образы и мотивы, не следует забывать, что задолго до появления Л.Н. Толстого в истории мировой литературы уже существовала описанная нами выше традиция изображения героя на войне, которая также могла проявиться в отечественной военной прозе.

Чтобы составить более глубокое представление об отечественных произведениях, посвященных теме Первой мировой войны, и иметь возможность сопоставить их с зарубежной традицией, подробно остановимся на анализе с применением методики нашего исследования двух текстов – повести «На империалистической войне» М. Горецкого и романа «Тяжелый дивизион» А. Лебеденко.

Имя Максима Горецкого (1893–1939) почти не знакомо современному русскому читателю, хотя писатель вошел в историю отечественной (преимущественно белорусской) литературы как талантливый публицист и прозаик. В настоящее время творчество Горецкого особенно популярно в Белоруссии, где он считается одним из зачинателей и основоположников художественной прозы и национального литературоведения.

Для нас произведения Горецкого[1] представляют интерес по следующим причинам: во-первых, автор был непосредственным участником Первой мировой войны (с 1914 по 1917 год находился на действительной службе в царской армии и участвовал в боях в Восточной Пруссии); во-вторых, его повесть «На империалистической войне» является одним из немногих произведений отечественной литературы, в которых делается акцент на «новом» изображении человека на войне. «Новый» подход к трактовке образа героя возникает потому, что если до начала Первой мировой войны русские солдаты и офицеры осознавали значимость ведущихся войн (природа войны была им понятна: они или защищали свою родину от захватчиков, или освобождали близких по крови), то Первую мировую ее рядовые участники воспринимали как бессмысленную бойню.

[1] Отнесение М. Горецкого, классика белорусской литературы, к русской военной прозе о Первой мировой войне вполне объяснимо. Во-первых, жизнь Горецкого неразрывно связана с Россией: он жил, работал и трагически умер на Смоленщине. Во-вторых, рассматриваемая нами повесть «На империалистической войне» описывает фронтовые будни героя, который является вольноопределяющимся Российской империи и воюет против ее врагов (Германской империи). Наконец, сама повесть была написана и издана на русском языке в 1926 году.

Рассмотрим проявление интересующих нас мотивных комплексов в повести Горецкого. Первый этап мотивного комплекса «Инициация» – «удаление от людей» – реализуется в рамках художественного пространства «фронт». Первоначально герой попадает в локус «лагерь», в котором он проходит обучение. Горецкий особо оговаривает момент пересечения границы между сферами «мирная жизнь» и «фронт»: «В лагерь я приехал поздней и темной ночью. Ночевал в канцелярских сенях на узенькой скамейке, пригодной лишь для сидения. Было жестко, неудобно и холодно, а на сердце невыносимо мерзко. Не успокаивали нарочитое смирение и терпеливость» [Горецкий 1989: 202] (далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы). Сам локус представляется герою тюрьмой: «И так около двух недель прожил я в лагере, словно арестант. Из лагеря меня никуда не выпускали, а по лагерю я и сам боялся ходить, так как еще не умел отдавать честь офицерам» (с. 205).

Подобное восприятие лагеря в качестве тюрьмы поддерживается и на уровне системы персонажей. Сразу же после прибытия герой сталкивается с вольноопределяющимся Шалопутовым, который, как подчеркивает автор, является полным антиподом центрального персонажа: «Поместили меня в одной палатке с другим вольноопределяющимся, по фамилии Шалопутов, каким-то шепелявым и, видно, глуповатым юнкером. <…> И на первых порах моей службы, живя с ним вместе в одной тесненькой палатке, труднее всего мне было терпеть его манеры и болтовню. Вечно он жрал, забрасывая в свое огромное пузо, как в бездонную пропасть, колбасу, сало и ситный хлеб из батарейной лавчонки, или молол всякую чушь» (с. 203). Кроме того, в своей речи Шалопутов сам указывает на свое отличие от героя, подчеркивая его интеллигентность: «Когда я покупал ему колбасу и ситный хлеб, он становился более любезным, меньше матерился, так как я этого очень не любил, и наставлял меня: “Бросайте, коллега, свою интеллигентность! Знайте, что из интеллигента солдат, как из грязи пуля”» (с. 203).

В рамках локуса «лагерь» происходит и столкновение героя с персонажем, который соответствует, по мнению Лявона, званию офицера: «Мне было приятно, что хоть командир нашей батареи не любит ругаться. Вообще, мне сразу бросилось в глаза, что он чем-то выделяется среди офицеров. Это был высокий и широкоплечий мужчина, слегка сутулый, еще молодой, но с усами и бородой, как на портретах царя – “чтобы и внешне быть похожим на своего императора”, как мне объяснил Шалопутов, по-видимому, со слов какого-то офицера» (с. 204).

Подобные взаимоотношения на уровне системы персонажей находят свое отражение и на мотивно-тематическом уровне. Само название произведения отражает главную тему – человек (в нашем случае – молодой солдат) на войне. Мотивная модель состоит из мотивов, относящихся к теме «война». На этапе «уход на войну» мотивная модель включает следующие мотивы: *мотив перемещения, мотив встречи с однополчанами, мотив противопоставления, мотив социальной адаптации / отказа от социальной адаптации, мотив радости.* Рассмотрим их реализацию более подробно.

Первоначально в ядре модели находится мотив перемещения, выражающийся в перемещении героя в пространственно-временную сферу «фронт» из сферы «мирная жизнь»: «Срок службы для вольноопределяющихся начинался в русской армии 1 июля. Вот я и ехал в самом конце июня 1914 года в безлюдном вагоне третьего класса по онемевшим от жары и пыли и таким убогим жмудским полям в N-скую артиллерийскую бригаду, расквартированную в глухом и безвестном местечке вблизи от немецкой границы» (с. 201). Мотив перемещения будет все время находиться на периферии мотивной модели, поскольку в ходе военных действий герой постоянно перемещается между топосами и локусами в рамках художественного пространства «фронт». В пределах этого простанства происходит выдвижение в ядро мотива встречи с однополчанами, реализующегося на уровне системы персонажей – в мотиве встречи с командиром и другими солдатами и офицерами. В процессе раскрытия образов солдат и офицеров в ядро модели на короткое

время выдвигается мотив противопоставления: герой противопоставляет себя другим персонажам (особенно вольноопределяющемуся Шалопутову), довоенный хронотоп противопоставляется фронту и др. С мотивом противопоставления связан мотив социальной адаптации, выражающийся в приспособлении героя к будням военной службы и желании героя принимать участие в начавшейся войне (здесь же появляется мотив радости в связи с объявлением о приближающейся войне): «Я сначала не мог собраться с мыслями, постичь всю серьезность услышанного, но как-то невольно обрадовался, что не надо будет тянуть острожную жизнь целых два года, что жизнь пойдет уже более интересно, что я ловко угодил в эту кашу… Потом сам стал себя стыдить за такие мысли: будто я радуюсь войне. И совестно признаться, но мне хотелось, чтобы она была, чтобы настали какие-то перемены» (с. 208).

Как уже отмечалось, реализация этапа «военные будни» происходит в рамках пространства «фронт» и изменения связаны с мотивом перемещения в рамках этого простанства. Каждое пересечение границы между топосами влечет за собой внутренние изменения героя, что отражается и на мотивно-тематическом уровне текста.

Ядерно-периферийная модель этого уровня отражает постепенное взросление центрального персонажа Лявона Задуба и позволяет проследить его эволюцию от неоперившегося солдата до опытного военного. В начале второго этапа в ядро мотивной модели выдвигается мотив смерти, указывающий на отсутствие в действиях персонажа героического пафоса: «Ночью 19–20 июля Германия объявила войну России… Дождались. А то все еще будто шутки шутили. Так вот – теперь я на войне! Убьют? Лучше не думать…» (с. 208). Постепенно, от локуса к локусу (овраг, переход, деревня Пляттен и др.), мотив боязни смерти движется в ядро мотивной модели и окончательно в нем закрепляется, указывая на близость к герою смерти. Кроме того, мотив смерти реализуется и на уровне системы персонажей – во встрече героя Лявона с врагом: «Время от времени ведут пленных немцев. На нас не смотрят, однако на коротком привале я с одним разговорился. Он уме-

ет по-польски, – познанский немец, а может, онемеченный поляк. Когда его конвоир, вихрастый казак, отошел, он сказал мне: “Ваши хохлатые такое зверье… (Так он говорит о казаках)”. “А мы о вас так думаем”, – ответил я в тон. “Зачем война? – сказал он, помолчав. – России и так землю некуда девать”. “Ваш кайзер объявил войну”. “Нет, ваш царь. А пан есть поляк?” – с опаской в голосе добавил он. “Нет… Но не бойтесь меня, потому что я не хочу войны”» (с. 227). Диалог Лявона с немцем показывает, что герой относится к нему вовсе не как к врагу.

Кроме того, в произведении Горецкого мы снова наблюдаем, что типичный для эпического повествования мотив героического подвига в процессе инициации не находит своей традиционной реализации в войне нового времени. Для Лявона него ведущаяся Россией война – это шанс сбежать из лагеря, который он воспринимает как тюрьму. Герой лишен желания прославиться и защитить свою родину. Он не хочет войны и даже сочувствует врагам, восхищается их культурой: «Проезжали оставленное жителями местечко. На культуру завидно смотреть! И больно сердцу, что Беларусь, по сравнению, дикая-дикая!» (с. 227). Отношение героя к врагам выражается мотивом жалости, указывающим на желание видеть в них в первую очередь людей, которые, как и сам герой, являются жертвами войны: «Ведут и несут раненых немцев и наших. У бледного, окровавленного немца болтается голова. Что-то перебито в его шее. Одного ведет наш солдат, обняв его, как девушку. Второго несут пятеро наших на руках» (с. 228).

Реализуется мотив отказа от героического подвига и «в сражении, в котором принимает участие центральный персонаж. Этот мотив противопоставляется в ядре мотивной модели мотиву выживания» [Похаленков 2017б: 36–44]. Солдаты во время боя думают не о подвиге и не о родине, а прежде всего о желании выжить: «Стекло разбито, стрелки погнуты. Когда и где ударил – не знаю. “Ах побыстрее бы уже кончился этот ад!” – прошу я неведомую силу. Сви-и-ж-ссь! – пуля пролетела у самого уха. Прячусь за стенку.

“Где же наши главные силы?” – стонут там запасники. Все они хотят жить, возвратиться домой, кормить свои семьи и вести хозяйства» (с. 231).

Примечательно, что в мотиве отказа от героического подвига просматривается мотив отказа от социальной адаптации, который окончательно закрепил за собой ядерное положение. Социальная адаптация приобретает здесь значение подчинения себя долгу (приобрести военный опыт, защитить православную веру, отечество, царя и др.).

Третий этап инициации реализуется в соответствии с традицией зарубежных произведений о Первой мировой войне. Поскольку в изображаемых фронтовых буднях не было ничего героического, основной, первостепенной, задачей автора было не описание подвига, а изображение трагедии человека, попавшего на войну. Это просматривается и в описании образа героя – российского солдата, и в изображении образа врага – немецкого солдата: «6 октября. 15-й день здесь… Тяжко. Перебежал к нам немецкий солдат. Говорит, что им четыре дня ничего не давали есть. Поляк-познанец. Я в русском войске – как этот поляк в немецком» (с. 276).

На данном этапе в ядре мотивной модели оказался мотив смерти. Он, как мы уже отметили, не имеет буквального значения (смерть самого героя), а выражает переживаемую героем символическую смерть. Именно после этого события Лявон начинает понимать, что на войне погибают не солдаты, а люди: «29 сентября. Убитый человек, убитый человек… Что тут особенного? Кажется, ничего. А как представлю себе те жуткие, мутные, мертвые глаза, вывороченные мозги, кровь, скрюченные судорогой и поднятые вверх застывшие руки со сжатыми кулаками, – тогда только воспринимаю значение слов “убитый человек”. Духовного же безобразия во всей глубине прочувствовать не могу. Отупел» (с. 268).

На отсутствие героики указывает и ядерное положение мотива страха смерти, реализация которого была невозможна в эпической литературе или в произведениях о предыдущих войнах. Особенно ярко это проявилось в сцене боя, в котором участвовал центральный персонаж и в ходе которого он полу-

чил ранение: «Я, вероятно, почти час лежал потом под крутым берегом реки, один, продрогший, и сотню раз, отупев, шептал: “Когда это кончится?” “Когда это кончится?” Канонада не утихала. <…> Что случилось? Страшно…» (с. 299).

Следует отметить, что героем центральный персонаж считает не себя, а своего командира. Он даже отмечает: «Я каменею, поняв страшную правду. Командир был убит наповал, шрапнельной пулей в лоб так, что она пробила как раз посередине звездочку на шапке. Это и фельдшер отметил, и я сам подумал: герою – героическая смерть» (с. 299). Подобная интерпретация возможна потому, что если раньше войны велись профессиональными армиями, то Первая мировая война была уникальна тем, что ее вели простые люди, которые изначально не могли стать героями, и даже смерть командира (героическая, по мнению Лявона) воспринимается как бесполезная, так как не несет в себе героического начала, не влечет за собой изменений в войне – она является среднестатистической.

«Перемещение в пространственно-временной сфере “фронт” связано с ранением героя и его транспортировкой в госпиталь на лечение. Нахождение в пределах локуса “госпиталь” связано с мотивами выздоровления, смерти, тоски, разочарования. Если возникновение мотивов выздоровления и тоски продиктовано местопребыванием героя, то мотивы смерти и разочарования играют особую роль» [Похаленков 2017б: 36–44]. Например, мотив смерти проявляется в постоянном наблюдении героя за тем, как умирают находящиеся в госпитале на лечении солдаты, и ощущении смерти вокруг себя. Кроме того, сам Лявона выздоравливает медленно, поэтому у него возникает и бознь за свою жизнь: «Нет… тоска. Рана не заживает, осколок сидит в ноге, а я должен сидеть в госпитале… Будь проклята война» (с. 310).

Мотив разочарования приобретает в повести особую трактовку: из-за ранения герой поулчает отпуск и оказывается дома. Топос дома традиционно ассоциируется у солдата с возвращением к прошлому и к чему-то родному. У Горецкого отпуск связан с перемещением героя из одного пространства в

другое (с фронта в пространство «мирная жизнь»), совершая которое Лявон будто бы пересекает границу между своим прошлым и настоящим. Герой не видит себя частью «прошлого» и начинает причислять себя к «настоящему», то есть внутренне измененяется: «Нечего делать и некуда идти… “Ну что? Ну куда” <…> Из сеней вышла мать, постояла на пороге, позвала. “Что ты все на морозе стынешь? Шел бы в хату, погрелся”. “А тебе-то что? Приду…” <…> Неприкаянность и тоска… А-ах! И тогда я вспомнил о тех, которые еще оставались там, на позиции, когда я уехал, и вот, теперь, в этот самый момент, сидят в промерзших ямах, с нетерпением ожидают то утра, то вечера, то когда кухня приедет, то когда хлеб подвезут. Жаль их, жаль… Несчастные мои, дорогие мои!» (с. 317).

Таким образом, во время отпуска героя мотив разочарования в настоящем влияет на восприятие им окружающего пространства: дом для него становится «чужим», а фронт – «своим». На уровне системы персонажей это противопоставление проявляется в том, что своей настоящей семьей герой начинает считать фронтовых товарищей: «А мне не хочется даже говорить. Они меня с такой радостью ждали, а я не принес им веселья в хату. Да редко смеются в нашей хате. И я тут во многом виноват… А, ладно! Молча вспоминаю свой вчерашний сон. Так ясно, так отчетливо видел вчера во сне, что я на позиции, что немцы наступают…» (с. 322).

Итак, герой повести прошел все три этапа инициации: он отделился от людей, стал частью фронтового братства и возродился. Интерпретация этого процесса у Горецкого подобна традиции зарубежной прозы о Первой мировой войне: герой удаляется от семьи, проходит этап фронтовых будней, которые приводят его к разочарованию в происходящем, что, в свою очередь, влечет за собой отказ от социальной адаптации. Внутренние изменения Лявон Задубы отражаются и на пространственно-временном уровне текста – в отрицании гером «своего» пространства и причислении себя к «чужому» пространству. В финале повести ядерными становятся мотив фронтовой дружбы и мотив отказа от социальной адаптации. Это объясняется также за-

рубежной традицией: одной из главных задач писателей Первой мировой войны было показать разрушение жизни простого солдата и его постепенную трансформацию в образ неизвестного солдата, жизнь и смерть которого остались незамеченными. Именно поэтому в письме, которым заканчивается произведение, Горецкий делает акцент на описании событий, заполнявших будни сослуживцев Задубы. Так писатель еще раз указывает на типичность судьбы героя и его трансформацию в образ одного из миллионов неизвестных солдат Первой мировой войны.

Другим малоизвестным современному читателю автором отечественной военной прозы о Первой мировой войне является Александр Гервасиевич Лебеденко, который прославился как публицист и детский писатель, рассказывающий о своих зарубежных путешествиях[1]. Однако в первую очередь Лебеденко – это автор романа о Первой мировой войне «Тяжелый дивизион»[2]. Хотя к моменту выхода произведения тема Первой мировой войны уже была знакома российской читательской среде[3], роман А. Лебеденко нашел свою аудиторию, так как герой и его переживания оказались очень близки многим читателям: автор знал на своем личном опыте[4] изнанку царского офицерства, ужас войны, отступление царской армии и др.

Отметим, что критических работ по военной прозе А.Г. Лебеденко, в частности, по выбранному для анализа роману, очень мало. Кроме того, в ос-

---

[1] Будучи корреспондентом «Ленинградской правды», он совершил плавание на корабле «Франц-Меринг» вокруг Европы, участвовал в перелете по маршруту Москва – Монголия – Пекин.

[2] Двухтомный роман «Тяжелый дивизион» впервые вышел в Ленинграде в 1932–1933 годах.

[3] К этому времени уже были опубликованы произведения М. Шолохова «Тихий Дон» (первые три тома напечатаны в журнале «Октябрь» в 1928–1932 годы, четвертый том – в журнале «Новый мир» в 1937–1940 годах), А. Толстого «Хождение по мукам» (первая публикация в журнале «Новый мир» в 1925 году в № 1, 2, 5–7 и в 1927 году в № 7–12), А. Барбюса «Огонь» (первый русский перевод опубликован в 1920 году) и Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» (первое издание – в № 2 «Роман-газеты» за 1930 год).

[4] В 1912 году Лебеденко поступает в Петербургский университет на факультет восточных языков. Будучи студентом 3 курса, уходит добровольцем на фронт. Служил до 1917 года в чине прапорщика. В 1917 ушел из армии по болезни, а в 1918 году присоединился к Красной армии. Участвовал во многих боях, но по ранению вынужден был демобилизоваться.

новном его военная проза рассматривалась в совокупности с другими произведениями советской литературы о революционных событиях. Интересующий же нас сравнительный аспект исследователями не затрагивался.

Герой «Тяжелого дивизиона» – вольноопределяющийся студент Андрей Костров, который оказывается на фронте по случайности, так как пообещал своей девушке пойти добровольцем. Попав на фронт (удалившись таким образом от знакомых и семьи), он начинает переживать внутреннюю ломку и переосмысливать происходящее[1].

Описанию жизни Андрея Кострова до попадания на фронт посвящена большая часть текста: Лебеденко подробно рассказывает о юношеских переживаниях героя, его первой влюбленности и причинах, которые побудили его записаться добровольцем.

Действие разворачивается в городе Горбатове на Днепре в канун начала Первой мировой войны. (В этом факте, как неоднократно и далее, просматриваются параллели с жизнью самого А. Лебеденко.) Студент Андрей проводит каникулы со своим другом Петром, его жизнь в это время составляют купания в реке, разговоры и влюбленности. Будущие перемены в жизни героя связаны с политическими изменениями – вестью о смерти наследника императора Франца-Иосифа Франца Фердинанда в Сараево: «О близости войны говорили задолго до сараевского выстрела. И все же война пришла неожиданно» [Лебеденко: http://militera.lib.ru] (далее цитаты приводятся по данному источнику). «Все это время Костров находится в приподнятом настроении скорее от своей влюбленности в Татьяну Загорскую, чем от осознания того, что где-то идут боевые действия. Однако ситуация меняется после возвращения в Петербург и возобновления общения с Екатериной, девушкой, с которой героя связывали давние чувства. Екатерина была захвачена новыми идеями, витавшими в воздухе столицы, была своего рода хозяй-

[1] Следует отметить, что, помимо темы самой войны, А. Лебеденко затрагивает тему революции, показывая своего героя участником октябрьских боев в Петрограде.

кой “салона”, так как в ее квартире собиралось по тем временам передовое общество» [Похаленков 2017в: 98–107].

Именно у Екатерины Андрей однажды знакомится с полковником Келлером: «Андрей слушал военные рассказы даже тогда, когда все уже начинали дремать. Он добивался от полковника какого-то до конца реального представления о войне. Но Келлер, как и Григорий, уклонялся от детального реализма. Он предпочитал героические рассказы в духе Фенимора Купера и Густава Эмара на маньчжурский лад, в которых всегда казалось, что вот он, главный герой полковник Келлер, один сражается с неисчислимыми врагами». Под влиянием рассказов Келлера и окружавшей его обстановки герой решил записаться добровольцем на фронт: «Андрей сказал однажды Екатерине, не подумав хорошенько, скорее шутя, что он едет с Келлером на фронт». Следует отметить, что Келлер лишь подтолкнул Андрея, который уже давно готовился к этому шагу («Через неделю Андрей мог бы поклясться, что решение идти на фронт созрело у него давно»). В большей степени его поступок обусловили взгляды на войну и осознание долга перед родиной.

События, происходящие с героем на этапе «уход на войну», связаны в основном с его приобщением к фронтовой жизни и первыми днями, проведенными им на фронте. «В дальнейшем эти события реализуются в произведении в мотивах и формируют основную фабульную линию: мотив перемещения, мотив встречи с однополчанами, мотив противопоставления, мотив социальной адаптации / отказа от социальной адаптации» [Похаленков 2017в: 98–107].

Рассмотрим цепочку фабульных мотивов и сюжетообразующий мотив, который влияет на трансформацию фабулы в сюжет под влиянием реакции героя на события.

Мотив перемещения в романе Лебеденко реализуется в событиях, связанных с отправкой Кострова на передовую и, в дальнейшем, со сменой им местоположения под влиянием приказа. Андрей оставляет привычное для него пространство «мирная жизнь» и вступает в пространство «фронт»: «Через

три дня батарея выступила в Жирардову, куда уже были поданы эшелоны. Дивизион перебрасывали на юг. Расширялся Горлицкий прорыв».

При этом на протяжении всего повествования мотив перемещения является периферическим: в ходе военных действий герой постоянно перемещается в рамках пространства «фронт», взаимодействует с другими персонажами (командиром, однополчанами, другими солдатами и офицерами). «В процессе реализации мотива встречи происходит выдвижение в ядро модели мотив противопоставления: герой начинает противопоставлять себя другим персонажам <…>, довоенный хронотоп в воспоминаниях противопоставляется фронту и др.» [Похаленков 2017в: 98–107].

Происходящие далее события, «связанные с противопоставлением героем себя другим персонажам, оказывают влияние на сюжетное положение мотива социальной адаптации, что выражается в приспособлении героя к будням военной службы» [Там же].

Как показывает анализ, на этапе «уход на войну» мотивы противопоставления и социальной адаптации становятся сюжетообразующими, поскольку благодаря их реализации изменяется образ Кострова (он осознает, что отличается от других сослуживцев и вынужден временно адаптироваться к происходящему).

На этапе «военные будни» происходит постепеное взросление Кострова и его превращение в опытного военного. «Основные события этого этапа связаны с военными действиями, в которых участвует герой. Именно они начинают влиять на постепенное формирование у него мысли об отсутствии героического пафоса. Кроме того, эти события влияют на выдвижение в ядро модели мотива боязни смерти» [Там же], а в дальнейшем – и на его ядерно-периферийное положение. Перемена в сознании Крстрова начинает происходить в канун боевых действий, и впоследствии отъезд в родной город в увольнение герой воспримет как спасение: «Шел и думал: “Спасен!” От этого очищающего слова отходили, исчезали без остатка все мысли о гибели, об одиночестве». Кроме того, как и его сослуживцев, Кострова не покидает же-

лание выжить: «Ни один человек на войне не ставит ставку на смерть. Все делается в расчете на вечную или по крайней мере долгую жизнь, и, для того чтобы оградить, уберечь эту жизнь, люди прячутся в кусты, нагибаются, когда свистит снаряд».

Мотив боязни смерти позднее, в процессе смены локусов (овраг, переход, деревня, передовая и др.), окончательно закрепляется в статусе ядерного и, соответственно, в сюжете, поскольку указывает на близость к герою смерти. Кроме того, он реализуется и на уровне системы персонажей – во встрече с врагом, который в восприятии героя отказывается таким же человеком, как он сам. В «Тяжелом дивизионе» мотив встречи с врагом носит амбивалентный характер. В начале романа Лебеденко подчеркивает: хотя герой не чувствует ненависти к врагам, он осознает, что они – военные противники, несущие смерть: «“Ты не знаешь, с кем воюешь. Ты думаешь – с немцем? Нет, со зверями! Они газами травят людей, как крыс! До сих пор этими газами занимались убийцы, отравители, а не воины. Мы с ними цацкались. В плен брали. Теперь конец! Никакой пощады врагу!” – закричал он, подняв руку кверху, и так резко отскочил назад, что наступил на ногу толстому полковнику из свиты. “Теперь не приводи мне пленных!” – кричал он, обводя глазами всю лужайку».

Постепенно герой (как и многие его сослуживцы) начинает понимать разницу между вооруженными противниками и пленными, которые не несут никакой опасности. Например, когда во время одного из привалов на глазах Кострова русский солдат набросился на пленного немца: «Маленький солдатик, неожиданно для всех, подкатился к великану и пятерней снес с его переносицы очки, а другой рукой ударил в брюхо. Великан остановился, беспомощно выставил ладони вперед, но сразу же закрыл ими зардевшееся лицо. Он полагал, должно быть, что пришел его последний час. Среди немцев поднялся ропот. Но колонна и теперь стояла, не нарушая рядов. Караул ничего не предпринимал в растерянности. Маленькому хулигану понравилась его выходка. “Ах ты, стерва!” – он еще раз ударил по лицу великана и в ту же

минуту отлетел в яму. Петр, внезапно сорвавшись с места, отбросил солдата и подал немцу упавшие в песок очки».

На этом этапе повествования мотив отказа от героического подвига стал занимать сюжетное положение. Он проявился и в сражении, в котором участвовал Костров. В ядре модели этот мотив противопоставляется мотиву выживания. Как и в повести Горецкого, у Лебеденко солдаты во время сражения прежде всего думают не о подвигах, а о том, как выжить: «Теперь Андрей думал о том, заметил ли кто-нибудь, что он храбрился и, значит, нервничал, и неужели всегда так будет, неужели во время боя трудно будет держать себя в руках? Неужели война – это настоящая смерть, не для кого-то чужого, не для десятков неизвестных, а именно для него самого, для Андрея Кострова, единственного, неповторимого, такого жадного к жизни».

Процитированные фрагменты романа А. Лебеденко позволяют убедиться: «реализация мотива героического подвига, типичного для эпического повествования и сопровождавшего становление образа героя, в процессе инициации не находит своего воплощения на войне нового времени. В первую очередь это выражается в отсутствии у центрального персонажа желания прославиться или защитить родину» [Похаленков 2017в: 98–107]. Война приносит Кострову новый жизненный опыт, однако этот опыт приводит героя лишь к разочарованию.

Итак, на этапе «военные будни» мотив социальной адаптации трансформируется в мотив отказа от героического подвига. Реализацией последнего становится отказ от от веры в довоенные идеалы, защиты родины, осознания центрального образа врага – традиционных героических действий.

На третьем этапе инициации (возрождение центрального персонажа в образе героя) ядерное положение в мотивной модели занимает мотив смерти. В романе это символическая смерть Андрея, после которой меняются его взгляды на войну и смерть на войне. Перемещение героя в пределах художественного пространства «фронт» связано с ранением и отправкой на лечение. Нахождение в пределах локуса «госпиталь» (у Лебеденко это поезд с ране-

ными) связано, как и в произведении Горецкого, с мотивами выздоровления, смерти, тоски, разочарования. Мотив смерти также приобретает сюжетообразующую трактовку, проявляющуюся в постоянном наблюдении героем чужих смертей и в страхе за собственную жизнь: «Весь путь от Кобрина до Гомеля в пятьсот пятьдесят километров поезд прошел в семь суток. За последние три дня в вагоне Андрея умерли еще три человека, в том числе и мальчик с оторванной ногой».

Мотив разочарования приобретает специфическую трактовку в связи с особым событием – отпуском героя по ранению. Отправляясь домой, Костров перемещается из пространства «фронт» в пространство «мирная жизнь», пересекая условную границу между своим прошлым и настоящим. Это пересечение, обязательное на последнем этапе инициации, в романе Лебеденко, как и в других текстах, влечет внутренние изменения героя: Андрей больше не ощущает себя частью «прошлого» и начинает причислять себя к «настоящему»: «Даже о своем “подвиге”, за который он был представлен к Георгию, Андрей не стал рассказывать. Ну подумаешь, починил провод. Можно бы сказать словами рапорта: “под огнем неприятельских батарей”. Но разве расскажешь об этом огне? Разве можно описать ощущения человека, в двух метрах от которого разорвался снаряд? Разве можно рассказать об этом заячьем страхе, когда чувствуешь себя самым жалким листком на дереве, которое сотрясает налетевший сокрушительный шквал?»

Сюжетный мотив разочарования в настоящем оказывает влияние на восприятие героем окружающего пространства: «свое» и «чужое» для него меняются местами. Герой Лебеденко стремится как можно скорее вернуться на фронт: «С каждым днем Андрей все больше и больше ощущал неудобства нелегального пребывания в Горбатове. Почувствовав себя здоровым, он взял билет до одного из прифронтовых городов и ночным поездом, никем не провожаемый, уехал на запад».

Внутренние изменения героя отражаются на мотивной модели: в ее ядре закрепляются и становятся ядерными мотивы фронтового товарищества и отказа от социальной адаптации.

Итак, анализ двух произведений русской литературы о Первой мировой войне, повести «На империалистической войне» М. Горецкого и романа «Тяжелый дивизион» А. Лебеденко, показал, что их главные герои так же, как и персонажи зарубежных литератур, последовательно проходят все три этапа инициации (отделяются от людей, становятся частью фронтового братства, возрождаются). Фронтовые будни приводят героев к разочарованию в происходящем, отсутствию желания совершать подвиги и отказу от социальной адаптации. Как мы видим, русские писатели следовали традиции и одной из своих главных задач считали изображение разрушения жизни простого солдата, его постепенной трансформации в образ одного из миллионов неизвестных солдат Первой мировой войны, жизнь и смерть которого остались незамеченными.

1.2. Повествовательная стратегия романов «потерянного поколения» в свете контактных связей и типологических схождений зарубежной и отечественной военной прозы

К романам А. Барбюса, Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и др. писателей «потерянного поколения» русская советская литература обратилась только в 1950–70-е годы. Ими стали интересоваться, читать, переводить. Именно тогда тема этой литературы – человек на войне – стала по-настоящему интересна русскому читателю и созвучна отечественной военной прозе (В. Некрасов, Г. Бакланов, Ю. Бондарев и др.).

Как известно, советская проза о Второй мировой войне долгое время находилась под контролем партийной цензуры. Первые попытки пересмотра ситуации произошли лишь в 1950–1960-е годы, особый пеирод в истории страны. Впоследствии, вплоть до периода «оттепели», литература о войне

существовала в резко очерченных идеологических рамках и подвергалась жесткой критике. Исключением из правила стали лишь два произведения: повести «Звезда» Э. Казакевича и «В окопах Сталинграда» В. Некрасова. Последняя даже была отмечена Сталинской премией, однако цензура вскоре осознала свою ошибку, и подобного долгое время не появлялось.

Общие характеристики литературы, как известно, изменились лишь в период «оттепели», особенно после XX съезда КПСС. Одно из самых важных мест в новой литературе стала занимать «исповедальная» проза, авторы которой старались изобразить потенциально нового героя. Они показали человека, потерявшегося в мире, в котором, по заверениям партии, он не мог быть один. Новый герой усомнился в ценностях, которым верил с детства. Обозначенные процессы в литературе стали прямым отражением процессов, происходивших в самом обществе.

Интересующие нас произведения Виктора Некрасова[1], «В окопах Сталинграда» и «В родном городе», традиционно рассматриваются в рамках литературного контекста именно 1940–1960-х годов наряду с творчеством Ю. Бондарева, В. Быкова, К. Воробьева. Все вместе они представляют собой одно направление военной прозы, движение которому дала именно тема войны. Писатели ставили перед собой задачу разобраться в душе героя, то есть в душе отдельного человека, который впервые задумался. Уже в первых «исповедальных» романах прослеживается острый конфликт героя с окружающей действительностью, хотя героями оказывались вчерашние школьники, делавшие первые шаги во взрослой жизни.

В период «оттепели» возник новый тип фронтовой повести. В литературу вступило трагическое поколение молодых «лейтенантов» 1940-х годов. Каждый из них хранил фронтовые воспоминания и нес в душе свое горе: кто за потерянного друга, кто за всю семью. Они выжили и видели свою задачу в том, чтобы донести до других трагический военный опыт своего поколения,

[1] Причины выбора в качестве объекта сопоставления текстов В. Некрасова изложены во введении диссертационной работы.

погибшего на фронте. Этих авторов объединяло общее тяжелое фронтовое прошлое, схожие взгляды на жизнь и общая тема, волнующая, причиняющая боль и заставляющая их писать, – становление личности на войне. Тема судьбы молодого человека на войне стала смыслообразующим стержнем творчества этого поколения писателей, а большинство их произведений – результат непосредственно фронтового, «окопного» опыта.

«Центральным персонажем фронтовой повести обычно является либо вчерашний школьник, либо студент, либо молодой лейтенант, попавший на фронт прямо со скамьи военного училища. Выбор героя вполне символичен и объясним. Та откровенность, с которой авторы описывали душевные терзания молодых героев, ставила под сомнение все, что было написано про войну до этого. Во многих произведениях была представлена история, которая не вписывалась в строго очерченные рамки советского рассказа о войне и поэтому не могла оставить равнодушными критиков и читателей.

Сама структура фронтовой повести нарушала привычные рамки. Автор отождествлялся с героем, что придавало повествованию субъективность и дополнительную конкретизацию. Рассказчик чаще всего сам был героем своего произведения. Повествование, как правило, велось от первого лица, от лица героя. Однако, несмотря на несомненную достоверность и художественную убедительность в изображении военных будней, официальная критика продолжала по инерции занимать негативную позицию» [Похаленков 2011].

Именно тогда появились отрицательно окрашенные характеристики «ремаркизм» и «абстрактный гуманизм», обращаясь к которым часто критиковали молодую «лейтенантскую прозу». «Писателей за это крепко ругали, обвиняя в следовании западным образцам – был придуман и пущен в ход ругательный ярлык “ремаркизм”, – отмечают Н. Лейдерман и М. Липовецкий. – Действительно, романы Ремарка, впервые изданные в СССР в годы “оттепели”, приобрели большую популярность, но фронтовая лирическая повесть связана с ними не столько генетически, сколько типологически» [Лейдерман

2001: 113]. Не избежал подобной критики и Некрасов. Однако стоит отметить, что проза Некрасова нечасто становилась предметом серьезного филологического анализа. Советские критики клеймили его за «абстрактный гуманизм» и следование «западным моделям», но представленный в работах анализ был во многом идеологизирован. В исследованиях И. Виноградова [Виноградов 1968: 227–247], В. Зубкова [Зубков 1968: 45–80], В. Кардина [Кардин 1989: 113–148], П. Топера [Топер 1985а] затрагиваются отдельные аспекты творчества В. Некрасова. Говоря о повести «В окопах Сталинграда», все обычно сходятся во мнении, что она прекрасно иллюстрирует тему Второй мировой войны. Но и эти работы (за исключением исследований В. Зубкова) принадлежат литературным критикам и не являются собственно научными. К тому же статьи указанных авторов написаны более четверти века назад, когда даже самые талантливые критики вынуждены были следовать определенным идеологическим установкам.

Имя Некрасова если и встречается в серьезных филологических исследованиях, то преимущественно в тех, которые рассматривают «военную» прозу советской или современной русской литературы. Предметом исследования творчество писателя выступило в двух кандидатских диссертациях: «Творчество Виктора Некрасова и пути развития “военной” прозы» В.Г. Ялышко [Ялышко 1995] и «Проблематика и поэтика прозы В.П. Некрасова 1940 – начала 70-х годов» В.Ю. Скаковского [Скаковский 1997]. В первой речь идет лишь о повести «В окопах Сталинграда» и примыкающих к ней рассказах писателя, во второй исследуется художественный строй других его произведений. Работы В.Г. Ялышко и В.Ю. Скаковского вносят немало нового в осмысление художественного мира Некрасова, роли и места его творчества в современной литературе, в особенности той, что посвящена Великой Отечественной войне.

Жанровая специфика произведений писателя – это тема диссертационной работы В.С. Корнева («Жанровая эволюция прозы В. Некрасова»). Интересным представляется вывод диссертанта: «В повестях “В родном городе” и

“Кира Георгиевна” В. Некрасов предпринимает успешную попытку создания произведений, которые по жанровой своей природе могли бы быть названы романами-повестями, где обнаруживается стремление к локализации хронотопа и выдвижению одной острой проблемы, организующей действие. Существенно, что в первой из названных повестей писатель не скрывает своего “родства” с ее героем при том, что повествовательная перспектива нигде не нарушается, автор не выступает с собственными комментариями и суждениями. На еще более глубоком уровне – речевой характеристики – выявлена связь между автором и его персонажами в повести “Кира Георгиевна”» [Корнев 2003: 107].

Одной из задач нашего исследования стало выявление взаимодействия традиции зарубежной и отечественной литератур. Для этого нами был предпринят анализ произведений В. Некрасова, которые рассматриваются в совокупности с прозой о Первой мировой войне. Это дает возможность выявить мотивные комплексы, структурирующие повествовательную стратегию разноязычных авторов, свойственную военной прозе XX века в целом. Подчеркнем, что мы не претендуем на всеобъемлющий анализ творчества В. Некрасова или причисление всех его произведений к литературе «потерянного поколения».

Как уже отмечалось выше, в основе рассматриваемой в нашем исследовании мотивной модели военной прозы лежит традиционный трехчастный сценарий инициации, согласно которому инициируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации и возрождается другим человеком. В военной прозе первый этап *уходу на войну*, второй – *военным будням* и третий – *возрождению в образе героя войны.* Каждый этап имеет специфические характеристики на композиционном, мотивно-тематическом и пространственно-временном уровнях текста.

1.2.1. Мотивный комплекс «Инициация» в отечественной военной прозе

Мотивный комплекс «Инициация» реализуется в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Прежде, чем обратиться к детальному анализу текста, отметим, что повесть Некрасова отличает иное ядерно-периферийное наполнение мотивной модели по сравнению с уже рассмотренными текстами. Набор мотивов идентичен, однако, как и в романе Хемингуэя «Прощай, оружие!», способ движения мотивов из ядра на периферию другой. Это отличие, на наш взгляд, объясняется иным историческим фоном, а также другой целью автора, состоящей в том, чтобы дать правдивое изображение военных будней и описание образа простого солдата на фронте Второй мировой войны.

В повести В. Некрасова информация о первом этапе инициации Керженцева (*уход на войну*) дается крайне скупая – в основном рассказывается о его молодых годах, детстве и юношестве. «Сведения о прошлом Керженцева, его героя, появляются фрагментарно в его воспоминаниях. Они полны тоски по родному городу Киеву, улицам, домам и в них отсутствует негативное отношение к родителям – таким образом, мотив взаимоотношений с родителями и наставниками имеет ядерное положение» [Похаленков 2016: 191–196]. Реализация мотива дружбы схожа с реализацией соответствующего мотива в романе Ремарка «На Западном фронте без перемен», поскольку в обоих текстах мотив связан с персонажами-одноклассниками: «Нас было шестеро неразлучных друзей – Анатолий Сергеев, Руденский, Вергун, Люся Стрижева и веселый маленький Шурка Грабовский. Его почему-то все “Чижиком” звали. Вместе учились, вместе всегда за город ездили. Во всех конкурсах всегда вместе участвовали. Кончили институт – в одну мастерскую пошли. Только-только принялись за работу, новые рейсшины, готовальни купили, и… Чижик под Киевом погиб – в Голосееве. Мне еще мама об этом писала. Он лежал у нее в госпитале – обе ноги оторвало. Об остальных ничего толком не

знаю. Вергун, кажется, в окружение попал. Руденского, как близорукого, не мобилизовали, и он, кажется, эвакуировался. Он провожал меня еще на вокзал. Анатолий связистом будто стал – кто-то говорил, не помню уже кто» [Некрасов: http://lib.ru/PROZA/NEKRASOW/stalingrad.txt] (далее цитаты приводятся по этому источнику). С развитием сюжета в повести «В родном городе», как и у Ремарка, мотив дружбы переходит в мотив фронтовой дружбы. Кроме того, Керженцева с героями Ремарка и Олдингтона объединяет увлечние чтением. Так, он посещал библиотеку во время командировки в Сталинград, а его любимым чтением был Джек Лондон.

Перечисленные факты показывают близость мотивной модели повести к мотивной модели романов «потерянного поколения», поскольку совпадают используемые для их построения наборы мотивов. Однако в тексте Некрасова отсутствует один из типичных мотивов – мотив отказа от социальной адаптации. Первой причиной его отсутствия является иная, чем в странах авторов других текстов, историческая обстановка – герой Некрасова не оказывается в ситуации, когда у него может возникнуть нежелание подчиняться официальной власти. Кроме того, Керженцев «воплощает героя, находящегося под влиянием официальной идеологии», поэтому в процессе развития он не проходит характерный для героев романов «потерянного поколения» путь от неприятия официальной власти в ранней юности (как Уинтерборн) до сознательного отказа ей подчиняться (как Биркхольц) [Похаленков 2016: 191–196].

Довоенный хронотоп в повести Некрасова отличается наличием описания топоса родного города Керженцева – Киева: «Вспоминается наша улица – бульвар с могучими каштанами; деревья разрослись и образовали свод. Весной они покрываются белыми и розовыми цветами, точно свечками. Осенью дворники жгут листья, а дети набивают полные карманы каштанами. Я тоже когда-то собирал. Мы приносили их домой целыми сотнями. Аккуратненькие, лакированные, они загромождали ящики, всем мешали, и долго еще выметали их из-под шкафов и кроватей».

В этом топосе «четко выделяется центральный локус – дом героя. Это объясняется тем, что одним из традиционных концептов в военной прозе является семья, а ее как раз и олицетворяет этот локус» [Похаленков 2016: 191–196]. Обязательный компонент этого хронотопа – образ хранительницы дома матери. Керженцев вспоминает: «Неужели я уже никогда ее не увижу? Маленькую, подвижную, в золотом пенсне и с крохотной бородавкой на носу. Я любил ее целовать в детстве – эту бородавку. Неужели никогда больше не будем сидеть за кипящим самоваром с помятым боком, пить чай с любимым маминым малиновым вареньем… Никогда уж она не проведет рукой по моим волосам и не скажет: “Ты что-то плохо выглядишь сегодня, Юрок. Может, спать раньше ляжешь?”».

Таким образом, можно констатировать, что первый этап инициации в повести Некрасова имеет типологические схождения с романами писателей «потерянного поколения». Отличия почести Некрасова объясняются затекстовыми особенностями и историческим бэкграундом произведения.

Второй этап инициации (фронтовые будни) в повести Некрасова также своеобразен. Писателя не отличало свойственное Ремарку и Олдингтону стремление дать всеобъемлющую картину привыкания к фронту, однако он и не опускает подобные описания полностью, как это сделал Хемингуэй, и выбирает нечто среднее между двумя обозначенными подходами. В повести «В окопах Сталинграда» отсутствует традиционное для этапа фронтовых будней начало – подготовка к войне и пребывание на фронте. Дело в том, что «Некрасов не стремился показать своего героя Николая Керженцева в оппозиции к официальной власти или описать его эволюцию от пассивного протеста к активному. Первой задачей Некрасова являлась демонстрация другой стороны войны – создание произведения, которое бы качественно отличалось от предыдущих, поэтому он следовал манере повествования “потерянного поколения”. Для этого используются “фронтовые” дневники и др. Кроме того, по воспоминаниям о детстве и юности Керженцева в Киеве мы можем по-

степенно реконструировать некоторые факты его биографии и проследить его путь на передовую» [Похаленков 2016а: 64–75].

Мотивно-тематическое оформление этапа художественной инициации «фронтовые будни» сложное. Это объясняется, прежде всего, самими событиями, происходящими с героем на фронте и формирующими ядерно-периферийную мотивную модель этапа. Мотивы, которые в дальнейшем оформляют эту модель, напрямую зависят от тем, составляющих тематический уровень: фронтовое товарищество; привыкание к фронтовым будням; разочарование в довоенных идеалах; убийство врага (собственное соучастие, осознание себя участником).

Мотив дружбы внутри фронтового братства изначально в повести Некрасова является ядерным (и, таким образом, выполняет сюжетообразующую функцию). Он «реализуется внутри группы персонажей “сослуживцы”, с которыми центральный персонаж повести Керженцев находится в постоянном взаимодействии. В отношениях с ними также реализуется мотив взросления героя, т. к. в течение первого этапа повествования он знакомится с разными персонажами, работает и составляет собственное мнение о разных характерах: от убежденных коммунистов до интеллигентов (почти ремарковские и олдингтоновские герои)» [Там же]. Герой Некрасова не отправляется, подобно героям прозы «потерянного поколения», в отпуск домой. Автор выбирает другой вариант развития действия с типологически схожей ситуацией, также приводящей к выдвижению в ядро мотивной модели мотива возвращения, – отправляет героя в Сталинград накануне наступления на город немцев. Вместо отпуска Керженцев оказывается в квартире у интеллигентной пожилой пары и встречает там молодую девушку. «Подобное схождение отражается и на уровне мотивов. Находясь в этой квартире, герой ведет беседы на военные темы, рассказывает о фронтовых буднях, пьет чай и др. Пребывание на квартире также служит катализатором выдвижения в ядро мотива сравнения прошлого и настоящего» [Там же]. В повести Некрасова этот мотив не выполняет роли, свойственной ему в текстах о Первой мировой войне – не

ведет к изменению в восприятии героем других персонажей (своих как чужих и чужих как своих). Объяснить такое различие можно характером описываемой войны: герои авторов «потерянного поколения» вели войну оборонительную, а Керженцев защищал родину от захватчиков. Кроме того, герой Некрасова, в отличие от Боймера и других геров «потерянного поколения», оказался на фронте уже сформировавшимся человеком, у него не происходило психологической ломки. «Поэтому мотив возвращения, который имел периферийное положение, например, у Ремарка, в повести Некрасова становится ядерным, т. к. совпадает семантически с мотивом победы и завершения войны» [Там же], занимавший в других рассматриваемых произведениях ядерное положение и с мотивом победы не совпадавший.

При этом Керженцев, подобно Биркхольцу или Уинтерборну, был романтиком. На это указывает уже отмеченное нами увлечение героя литературой, иностранной поэзией и творчеством Джека Лондона. «Кроме того, мотив приспособления и отказа от него, выдвигающиеся в ядро мотивной модели, также присутствуют в повести Некрасова. Они связаны с мотивом смерти. Символическая смерть, через которую должен пройти герой, имеет первостепенное значение для повести Некрасова, т. к. она выдвигает в ядро модели мотив разочарования в официальной власти. Подобное ядерное положение мотива разочарования указывает на определенные изменения в мировоззрении Керженцева. Сама символическая смерть (мотив смерти) реализуется в ранении героя и его последующих мыслях. Вторая символическая смерть – это сцена, в которой он узнает правду о командирах. В это же время в ядро модели выдвигается мотив отношения к врагу: в процессе повествования оно меняется от отрицательного к нейтральному» [Там же].

Художественно-пространственные особенности анализируемых произведений мы рассматриваем при помощи соотнесения понятий «хронотоп» и «художественное пространство».

I. Одним из признаков художественного пространства «война» является пребывание героя в границах военных действий (передовая, окоп, траншея, лазарет, тыл, оккупированная территория и т. д.).

Герой Некрасова – инженер, поэтому ему приходится выполнять работы на разных участках фронта: «Хуже нет лежать в обороне. Каждую ночь проверяющий. И у каждого свой вкус. Это уж обязательно. Тому окопы слишком узки, раненых трудно носить и пулеметы таскать. Тому – слишком широки, осколком заденет. Третьему – брустверы низки: надо ноль сорок…». Или: «В блиндаже тесно и сыро, пахнет землей. На столе лежат схемы нашей обороны – моя работа».

Как видно из примеров, герой может перемещаться между топосами и локусами, находясь при этом в границах «военных действий», – дифференциальный признак художественного пространства «война», таким образом, сохраняется.

В отличие от Боймера Ремарка, Керженцев в своих воспоминаниях чаще возвращается к улице, где жил, а также восстанавливает по памяти обстановку квартиры: «Вспоминается наша улица – бульвар с могучими каштанами; деревья разрослись и образовали свод <…>. Направо большой гардероб. В нем мы прятались, когда играли в прятки. <…> Дальше идет ночной столик… Нет, голубое кресло с подвязанной ножкой…».

Прошлая мирная жизнь Керженцева идеализируется, но он, как и герои других писателей «потерянного поколения», под воздействием войны переосмысляет довоенные ценности и идеалы. Такие герои, например, размышляют о своих довоенных увлечениях поэзией и искусством, однако теперь это все кажется им неправдоподобным. Похожие мысли посещают и Керженцева: «Мы идем об руку, иногда останавливаемся около каменного парапета, облокачиваемся на него и смотрим вдаль. И Люся что-то говорит, кажется о Блоке и Есенине, и спрашивает меня что-то, и я что-то отвечаю, и почему-то мне не по себе и не хочется говорить ни о Блоке, ни о Есенине. Все это когда-то интересовало и волновало меня, а сейчас отошло далеко, далеко… Архи-

тектура, живопись, литература… Я за время войны ни одной книжки не прочел. И не хочется. Не тянет».

Помимо воспоминаний о мирной жизни во время нахождения в условиях военных действий героя посещают и воспоминания о более близких событиях – боях, в которых ему пришлось побывать. Они связаны с потерей друзей-сослуживцев, однополчан и др. «И вдруг оттуда, из села, где второй батальон расположился, – танки. Штук десять – двенадцать. Никто ничего не понял. Поднялась стрельба, суматоха. Откуда-то появились немецкие автоматчики. Во время перестрелки убило майора и комиссара».

Важной характеристикой художественного пространства «война» является нейтральное отношения героя к врагу. Так и герой Некрасова, рассказывая о противнике, наряду с привычными «немец», «фриц» употребляет безликое местоимение «он» («они»): «А он и не лез. Постреливал в нас из минометов, а мы отвечали. Вот и вся война».

II. В рамках хронотопа «война» действия героя отличаются. Первым дифференциальным признаком является «активизация героя в ходе события, непосредственным участником которого он является (боя, сражения, переправы и др.). Пространство не меняется, но меняется “роль” героя в развитии действия – от пассивной в рамках художественного пространства до активной в хронотопе» [Похаленков 2016г: 73–80]. В художественном пространстве Керженцеву не приходилось, как в хронотопе, вести прямой бой, обороняться и др.

Будучи инженером, Керженцев участвовал в происходящем без непосредственного контакта с противником: он следил за созданием окопов, траншей и др. Но и ему пришлось взглянуть в лицо врагу. Действия Керженцева во время боя отличаются от его поведения в статусе инженера: «Беру бинокль. Смотрю. Немцы о чем-то совещаются, стекла бинокля мокры от дождя, видно плохо. <…> Цепочка идет прямо на нас. Можно и без бинокля разобрать отдельные фигуры. Автоматы у всех за плечами, – немцы ничего

не ожидают. <…> Обстрел длится минут пять. <…> Потом вдруг сразу тишина. Я приподнимаюсь на руках и выглядываю в окно».

Важным признаком хронотопа является обозначение начала и конца действия. Однако при описании действий на фронте указатели времени могут быть и условны – чаще всего тогда, когда герои вовлекаются в действие – бой, сражение, переправу и др. У Некрасова подобные временные обозначения сопровождают, например, описание боя, который начался с переправы через Волгу: «Мы отчаливаем, когда уже начинает светать <…>. Немцы оказываются сразу же за железной дорогой <…>. Немцы, по-видимому, сидят на баках, – красные, белые, зеленые точки несутся оттуда. Цокают по цистернам. Мысль работает невероятно отчетливо. Пулеметов у них, по-видимому, два и, по-моему, ручные. Минометов нет. <…> Пули свистят над самой головой. Я бросаю гранаты одну за другой. Немецкие, с длинными ручками. Дергаю за шнурок и бросаю через бруствер. Немцы уже у самых окопов. <…> После обеда откуда-то начинает стрелять наша артиллерия. <…> Часам к девяти немцы выдыхаются. В десять все успокаивается. Изредка только пулеметы пофыркивают».

Еще один признак хронотопа – наличие образа врага в функции военного противника. Эта особенность также прослеживается в повести Некрасова. В таких ситуациях герой Некрасова, например, даже употребляет пейоративную лексику: «Атака наших не удается. Мы стоим в траншеях и следим за перестройкой. Немцы сыплют из пулеметов без всякой передышки. <…> До утра уже не спим. <…> Потом без всякой подготовки немцы переходят в атаку. Мы отстреливаемся четырьмя пулеметами. <…> Одна мина разрывается в проходе в нескольких шагах от нас. “Сволочи!” – говорит Валега. “Сволочи!” – повторяю я. Обстрел длится минут двадцать».

Отличительной чертой хронотопа «война» также «является его влияние на героя: бой или сражение влекут за собой изменение внутреннего мира героя. Изменения могут выражаться в переосмыслении каких-либо ценностей, отношения к происходящему или к какому-то персонажу и др.» [Похаленков

2016г: 73–80]. Примером могут служить присутствующие в романах Ремарка и Некрасова сцены в воронке. Ремарковского Боймера совершенное им убийство француза подтолкнуло к пересмотру отношения к врагу и войне. У Некрасова подобная сцена отличается тем, что в воронке Керженцев оказывается не с врагом, а с умирающим сослуживцем: «Прижимаюсь изо всех сил к земле. Воронка довольно большая, но левое плечо, по-моему, все-таки выглядывает. <…> Раненый все еще стонет. Без всякого перерыва, но уже тише. <…> С трудом укладываю его. <…> Две маленькие аккуратные дырочки в правой стороне живота. Я понимаю, что он умрет». После окончания атаки стало известно, что такого количества жертв можно было избежать, и Керженцеву пришлось выступать на полевом суде. Именно на суде произносится «ремарковская» фраза, передающая глубину трагизма происходящего: «Не бывает войны без жертв. На то и война. Но то, что произошло во втором батальоне вчера, – это уже не война. Это истребление».

Как мы видим, и в повести Некрасова хронотоп «война» и художественное пространство «война» являются определяющими компонентами. В художественном пространстве разворачиваются события (сюжетный уровень), а в хронотопе определяются функции персонажей и временные границы действия (образный уровень).

Третий этап инициации репрезентирует возрождение героя в новом образе после прохождения этапа «фронтовые будни», поэтому его описание присутствует в текстах всех авторов. Виктор Некрасов также не отходит от традиционной модели. Однако в его повести третий этап инициации представлен в несколько измененном виде. Объяснением этому служит и сама природа Второй мировой войны, и описываемая в тексте реальность. Первая мировая война была первой войной нового времени, а для ее участников (в нашем случае – для самих авторов) была новой и сама реальность, и ее наполненность (например, оружие, противогазы). Для Некрасова же, как для представителя нового поколения писателей, уже существовала традиция опи-

сания военных действий, поэтому он создавал свое описание новой войны, опираясь на традицию и используя опыт предшественников.

Повесть Некрасова отличает и то, что для его героя не в полной мере характерно видение себя частью оппозиции «Я – другой». Эта оппозиция более типична для его второго произведения – «В родном городе» (1954). В повести «В окопах Сталинграда» лишь обозначена будущая тенденция. Как мы выявили, на этапе «взросление» (детство, юность) герой рассматривал свои отношения с другими персонажами посредством оппозиции «Я – они», в которой компонент «Я» не противопоставлялся компоненту «они», а являлся его частью. На следующих этапах эта оппозиция трансформируется. На втором этапе герой воспринимает окружающее пространство через оппозицию «свой – чужой» и таким образом начинает осознавать собственное отличие от других персонажей. Он воспринимает себя другим (оппозиция «Я – другой») и противопоставляет себя своему окружению (сослуживцам и персонажам, представляющим государство). На третьем этапе происходит окончательный переход героя на уровень отрицания персонажей, к которым он сам себя причислял (группа персонажей «сослуживцы»). Эти взаимоотношения на уровне системы персонажей могут быть выражены через оппозицию «Я – иной». Таким образом, третий этап инициации представлен в этом произведении полностью, так как прослеживается изменение в мировосприятии героя и, самое главное, в осознании им своего места в жизни и отношения к происходящему.

Как мы уже отмечали, мотивно-тематическая модель данного этапа в большинстве текстов связана прежде всего с темой разочарования, которая, в свою очередь, распадается на несколько минимальных тем: разочарование в себе, разочарование во фронтовом товариществе и др. Таким образом, если принять за доминирующую именно тему разочарования, становится понятно, почему в мотивной модели данного этапа мотив разочарования имеет ядерное положение. Однако, даже находясь постоянно в ядре модели, этот мотив будет по-разному влиять на движение других мотивов из периферии в ядро.

Типологически схожую ситуацию можно наблюдать и в повести Некрасова. Мотивная модель представлена следующим набором мотивов: мотив борьбы (сражения), мотив убийства, мотив смерти, мотив разочарования, мотив противопоставления. Мотивы борьбы и сражения занимают ядерное положение: они реализуются в сцене сражения между советскими и немецкими солдатами. На уровне системы персонажей происходит противопоставление образа думающего героя и образа выслуживающегося и слепо следующего приказам персонажа – Абросимова. Атака, в которую пошли герой и его сослуживцы, была бессмысленной и привела к гибели многих простых солдат. Сцена, описанная автором, отличается от традиционных урапатриотических. Центральное место в традиционном советском повествовании занимает мотив героического подвига, а в повести Некрасова этот мотив находится на периферии, так как смещается туда появлением мотива противопоставления: Керженцев противопоставляет образ думающего Ширяева образу бездумного Абросимова. Противопоставление производится в рамках локуса «передовая». Сама сцена имеет типологические схождения с ремарковской сценой в воронке. Только если у Ремарка последняя ведет к переосмыслению образа врага, то у Некрасова – к выдвижению в ядро модели мотива смерти (бездумной). Этот мотив является ядерным и реализуется в связке с мотивом противопоставления себя другим, так как выдвигает в ядро модели мотив разочарования (на уровне оппозиции «Я – другой», где компонент «Я» соответствует образу героя, а «другой» – группе персонажей, персонифицирующихся в образе капитана Абросимова). Реализация мотива разочарования происходит уже непосредственно в процессе самой инициации на стадии развития образа «иной».

Примечательно, что, в отличие от европейской и американской прозы, у Некрасова не происходит противопоставления прошлого настоящему на уровне оппозиции «свой – чужой», когда герой противопоставляет себя себе прошлому. Это противопоставление у Ремарка, например, ведет к появлению и выдвижению в ядро модели мотива разочарования. У Некрасова появление

этих воспоминаний связывается также с выдвижением мотива противопоставления себя другим, однако в данном случае противопоставление носит романтизированный характер. Герой вспоминает детство, увлечения, мать. В художественном пространстве произведения все эти образы принадлежат топосу «родной город», который идеализируется в сознании героя (в отличие от Ремарка или Олдингтона, у которых подобная идеализация отсутствует).

Действие на третьем этапе у Некрасова, в соответствии с традицией, совершается в рамках художественного пространства и хронотопа «война» – При этом происходят изменения на уровне сюжета (именно сюжета – фабула остается прежней). Образ Керженцева проходит к моменту описания определенную эволюцию, которая вновь не заканчивается героическим подвигом и лаврами героя. Одной из сцен, которая выдвигает в ядро мотивной модели мотив противопоставления, является сцена в воронке: «Раненый все стонет. Он лежит в нескольких шагах от моей воронки, ничком, головой ко мне. <…> Он поворачивает голову в мою сторону. Губы его шевелятся, что-то говорят. Я могу разобрать только: “Товарищ лейтенант… товарищ лейтенант…” Мне кажется, он все-таки узнал меня. Потом откидывает голову и больше уже не подымает. Умирает он совершенно спокойно. Просто перестает дышать». Наблюдая за смертью своего однополчанина, Керженцев осознает бессмысленность атаки, которая проводилась по ошибочному решению руководства.

Конечно, нельзя утверждать, что Некрасов полностью следует за мотивной моделью какого-то из анализируемых авторов. Однако из разобранных примеров видно, что фабульная структура их произведений у Некрасова сохраняется, а в движении мотивов есть совпадения. Например, по завершении атаки происходит полевой суд над капитаном Абросимовым. Даже наличие сцены полевого суда в произведении не соответствует принятому советскому канону военной прозы, нацеленной прежде всего на повышение мотивации солдат к борьбе. Кроме того, обвинение персонажа повести Абросимова в гибели простых солдат ведет к обсуждению проблемы цены жизни и

смерти на войне: «У Абросимова начинает подергиваться губа. Обычно добродушное, мягкое лицо Бородина становится красным, щеки трясутся. “Я знаю, как ты кричал там… Как пистолетом размахивал”. Он отпивает еще глоток чаю из стакана. “Приказ на войне свят. Невыполнение приказа – преступление. И выполняется всегда последнее приказание. И люди его выполнили и лежат сейчас перед нашими окопами. А Абросимов сидит здесь. Он обманул своего командира полка. Он превысил свою власть. А люди погибли. Все. По-моему, достаточно”».

Вскоре после этого в одной из атак Керженцев получает ранение и покидает хронотоп «война». Согласно этапам инициации, описанным ранее у Ремарка и других авторов, завершающим этапом служит смерть героя (или, как в случае с Хемингуэем, смерть близких ему людей). У Некрасова подобной гибели не происходит. При этом образ Керженцева имеет явное типологическое сходство с героями европейской и американской литературы, поскольку он проходит все этапы инициации. Однако его смерть является символической – она указывает только на перерождение и последующее возрождение (его ранение и оставление пространственно-временной сферы «война»). Герой Некрасова возвращается в следующем произведении, «В родном городе», где описывается его жизнь после войны. Тем не менее, следует отметить, что, при всех типологических схождениях, герой Некрасова отличается от героев зарубежной прозы. Во многом это продиктовано тем, что Некрасов, в отличие от Ремарка, например, не был пацифистом. Он, не принимая войны, оправдывал необходимость вооруженной защиты Отечества, справедливость ведущийся борьбы против захватчиков.

Как было отмечено, во всех произведениях писателей «потерянного поколения» последний этап художественной инициации протекает в рамках художественного пространства и хронотопа «война». Следует отметить, что при кажущейся статичности эти образы имеют определенные структуры и внутренние иерархии.

Во-первых, каждый автор определяет рамки топоса, в котором завершается художественная инициация и в котором должна произойти трансформация центрального персонажа в образ героя войны: у Некрасова это Сталинград, у Хемингуэя – Итальянский фронт, у Ремарка и Олдингтона – Западный фронт.

Во-вторых, вышеназванные топосы в дальнейшем делятся на несколько локусов, в которых и происходит инициация: «окоп», «госпиталь» и «землянка».

Герой Некрасова также пересекает границы топоса, в котором завершается инициация, – «Сталинград». Это пересечение вызвано ранением героя и его возвращением в топос, который, хотя и принадлежит пространственно-временной сфере «война», уже не несет угрозы для его жизни, поскольку здесь больше не ведутся военные действия (немцы разбиты и отброшены назад). Кардинальные изменения в образе Керженцева происходят именно в топосе «Сталинград». Подобное отличие может быть объяснено самой темой произведения. Если задачей писателей Первой мировой войны было показать разрушение жизни простого солдата и его постепенную трансформацию в образ неизвестного солдата, жизнь и смерть которого остались незамеченными, то у Некрасова этой задачи не было, поэтому отпуск героя не должен был вызывать каких-либо значимых изменений в его сознании. Таким образом, место и время проведения отпуска не имеют значения для развития образа.

1.2.2. Особенности мотивного комплекса «Социальная адаптация» в отечественной послевоенной художественной прозе

Повесть «В родном городе» была опубликована в журнале «Новый мир» за 1954 год (№ 10–11) и вызвала суровую критику. Л. Лазарев вспоминает: «Повесть “В родном городе” подверглась столь свирепым нападкам блюстителей идеологической стерильности и приверженцев эстетики “потемкинских деревень”, потому что она была одним из первых произведений,

несших в себе уже пробивавшиеся “оттепельные веяния”» [Лазарев 2002: 17–19]. Но с чем было связано такое суровое отношение к повести, в которой описывается послевоенная жизнь фронтовика в родном городе?[1]

В этом контексте нельзя не вспомнить строки фронтового поэта Бориса Слуцкого:

Когда мы вернулись с войны,
Я понял, что мы не нужны.
Захлебываясь от ностальгии,
От несовершенной вины,
Я понял: иные, другие,
Совсем не такие нужны.
Господствовала прямота,
И вскользь сообщалось людям,
Что заняты ваши места
И освобождать их не будем…

[Слуцкий: https://coollib.com/b/268101/read]

Проблема произведения оказалась в том, что переход от военной жизни к «мирной» героя Некрасова Николая Митясова описывался не так, как было принято, а откровенно и без прикрас. Писатель с самого начала заострил внимание на том, о чем обычно умалчивалось: разрушенный город, сожженный дом, измена жены и т. п. Помимо этих проблем Некрасов сталкивал Митясова с партийно-бюрократическим аппаратом, его бездушием и произволом на местах. Именно к такой ситуации вернулся Митясов, и к ней ему приходилось адаптироваться. Если бытовые проблемы героя постепенно реши-

[1] Следует отметить, что первоначальный вариант рукописи редактировался в журнале. Из воспоминаний С.Н. Мотовиловой: «Выходит, и К.М. Симонов, и другие редакторы “Нового мира” целый год вместе с автором “заканчивали и отделывали” повесть, а на самом деле подготавливали ее “проходной вариант”, который можно было публиковать, не вызвав гнева партийного руководства!» [http://www.famhist.ru/famhist/klasson/0039400f.htm].

лись, то в институте, куда он поступил учиться, он столкнулся еще и с новыми идеологическими нормами, которые требовали от него поступиться моральными принципами. Сам конфликт был связан с проблемой людей, которые остались в оккупации. После войны их стали подозревать в предательстве и сотрудничестве с врагом. Декан факультета и бывший друг Митясова Чекмень под этим предлогом выживал преподавателя Николая, старого профессора Никольцева. Герой невольно оказался перед выбором: быть за новый, «большевистский» подход Чекменя или за «человеческий», то есть адаптироваться или нет [1].

«Как уже упоминалось, сюжетообразующим мотивом в мирных произведениях является мотив социальной адаптации к мирной жизни после военных будней. В повести “В родном городе” эта тема вводится в первой сцене, которая описывает возвращение героя в родной город после пребывания на фронте. Герой Николай Митясов не ощущает радости от вновь увиденных зданий и улиц – не чувствует себя *своим* в родном городе» [Похаленков 2014: 41–51]. Город разрушен: «Возле шестиэтажного углового дома Николай остановился. Закурил. Дом был сожжен. Сквозь пустую витрину молочного магазина – еще вывеска сохранилась – видны были груды обгорелого кирпича <…> Отсюда, с высоты, совсем не было видно, что город разрушен. Он казался таким, каким был всегда, каким помнил его Николай пять, десять лет тому назад. Только купол на соборе был тогда не красным, а золотым и стадион не имел такого заброшенного вида, как сейчас» [Некрасов: http://lib.ru/PROZA/NEKRASOW/deartown.txt] (далее цитаты приводятся по данному источнику). Вскоре возникает мотив *неузнанности*, который реализуется во встрече героя у родного дома с бывшими соседями. Потерянность

[1] Из писем С.Н. Мотовиловой следует, что повесть была сокращена, но за границей была принята хорошо: «У Вики в его “Родном городе” выкинули 7 печатных листов! Впечатление, что нет конца. <…> Его итальянский переводчик ему писал, что, прочтя его в “Родном городе” он готов был, как Колумб закричать – “Америка”. Т.е. наконец появилось настоящее произведение в советской литературе. Вся итальянская критика, а затем французская была хвалебная. В Италии вышло 4 издания, а теперь может еще больше, но у нас не переиздают. В Италии писали: “Наконец мы видим настоящих советских людей, а не манекены”» [http://www.famhist.ru/famhist/klasson/0039400f.htm].

Николая после этого усиливается: «“Вы кого ищете?” – раздался за спиной Николая женский голос. Николай обернулся. Невысокая, очень худая женщина, в калошах на босу ногу, с мусорным ведром в руке, внимательно смотрела на него. “Вы из какой квартиры?” – спросила она и поставила ведро на землю. “Из семнадцатой”, – ответил Николай. “ Митясов ваша фамилия?” – “Митясов...” Женщина серьезно, без улыбки смотрела на него. “Ой-ой-ой, как вы изменились! Такой молоденький были, а теперь...”». Еще одно обстоятельство, которое на дает Николаю возможности вернуться в прошлое, – переезд его жены Шуры. Герой пытается ее найти, выясняет новый адрес и оказывается в коммунальной квартире. Некрасов противопоставляет прошлое и настоящее героя: все, чем в довоенной жизни он дорожил, осталось только воспоминанием и больше не существует. Поэтому возвращение Николая в прошлое невозможно.

Противопоставление прошлого и настоящего героя проявляется на разных уровнях текста: и уровне персонажей, и на мотивном уровне. Кроме того, трагедию героя демонстриурет и анализ художественного пространства, в котором Николай находится в настоящем, через оппозицию «свое – чужое».

Повествовательная структура повести складывается из нескольких основных мотивов: любви; дружбы / товарищества (фронтовой / послевоенной); обучения / учения / работы; узнавания; разочарования (в происходящем); социальной адаптации (или отказа от социальной адаптации); предательства.

«Мотивы любви, дружбы / товарищества (фронтовой / послевоенной), обучения / учения / работы – основные фабульные мотивы. В тексте каждый из них реализуется цепочкой из более мелких, сюжетных, мотивов: узнавания, предательства, разочарования, приспособления. Указанные мотивы можно назвать некой схемой, инвариантом, по которому строятся отношения героя повести с внешним миром. В кульминационный момент развития каждой повествовательной линии произведения возникает мотив предательства: герой оказывается в ситуации выбора, в зависимости от которого» мотив со-

циальной адаптации / отказа от социальной адаптации выдвигается в ядро мотивной модели, выполняет сюжетообразующую функцию [Похаленков 2014: 41–51]. Каждое из указанных действий осуществляется несколькими (обычно двумя) субъектами и неоднократно повторяется. Повтор мотивов как художественный прием позволяет противопоставлять персонажей и выстроить из них фабульную композицию произведения.

Обратимся к анализу отдельных групп фабульных мотивов. При изучении их функционирования следует учитывать, в каком художественном пространстве происходит действие. Это позволит проследить, являются ли персонажи частью художественного пространства героя («своего») или, наоборот, уходят из него в «чужое» пространство.

Для начала рассмотрим взаимодействие образа Николая с образом его жены. Вернувшись в город, герой сразу отправляется домой, к жене Шуре, однако узнает от соседей, что она поменяла место жительства. «Потом вбежал на кухню очень хорошенький мальчишка лет пяти, курчавый, светлоглазый и общительный. Его сразу заинтересовала повязка. <…> Николай подошел к столику. Он был очень чистый, опрятный, покрыт свежей клеенкой. Стояло несколько кастрюлек, повернутых вверх дном, горшочек с солью. <…> “А это чье?” – спросил Николай. “Что? Щеточки? Красная – тети Шуры, а желтая – дяди Феди. Нельзя ж одной щеткой чистить зубы, правда?” Внизу, на дворе, двое парней пилили дрова. Несколько минут Николай следил за мерно раскачивающимися фигурами, потом, не оборачиваясь, спросил, давно ли дядя Федя здесь живет. “Как давно? – удивился Вова. – Всегда. Мы из Уфы приехали, он уже жил... Вы умеете в крестики и нолики играть?” “Нет, не умею”. Николай провел рукой по шелковистым Вовиным кудряшкам и направился к выходу». Когда герой понимает, что жена ему изменила, мотив любви, которую Николай испытывал к Шуре в прошлом, до войны, переходит в мотив узнавания, а затем – в мотив разочарования в настоящем. Таким образом, прослеживается четкая схема развертывания мотива любви:

герой узнает об измене и испытывает разочарование, ощущая предательство близкого человека.

Повторяется мотив любви в настоящем. Это происходит уже в мирном пространстве и выражается в любви героя к бывшей фронтовиче Вале: «В комнату быстро вошла очень похожая на Анну Пантелеймоновну в молодости стройная девушка, с бросающимися в глаза бронзово-рыжими, по-мужски подстриженными волосами. На ней была старенькая лыжная курточка, в руках военная полевая сумка».

Несмотря на то, что объектом мотива любви становится другой персонаж, схема его развертывания повторяется: «мотив узнавания реализован в ее близком для Николая фронтовом прошлом, мотив привязанности в настоящем возникает как результат близкого общения и схожего положения бывших фронтовиков» [Похаленков 2014: 41–51].

Образы жены Николая Шуры и Вали Острогорской, два объекта мотива любви героя, «противопоставляются Некрасовым на разных уровнях текста. Автор не описывает подробно прошлое Шуры, указывает лишь на определенные этапы в ее жизни: свадьба с Николаем, оккупация, смерть матери, измена с Федей, работа чертежницей, попытка возобновления отношений с Николаем. Совсем по-другому автор изображает Валю: он очень подробно останавливается на ее семье, привычках, увлечениях, образовании, работе в строительном институте» [Там же]. Акцент Некрасов делает на особой, «интеллигентской», обстановке жизни семьи Острогорских, Вали и ее мамы, библиотекаря госпиталя Анны Пантелеймоновны. Николай знакомится с ними, так как оказывается их соседом по коммуникальной квартире: «Таких комнат, как та, в которую он попал, Николай никогда еще не видел. Большая, почти квадратная, с большим окном и дверью, выходящими на заросший виноградом балкон, залитая сейчас лучами заходящего солнца, она поражала невероятным количеством книг. Они были везде: на изогнувшихся под их тяжестью полках вдоль стен, на полках дивана, на подоконнике, но больше всего на полу, прикрытые какими-то ковриками и старыми одеялами. На свободных

от полок кусках стен и на самих полках висели фотографии. Их было тоже очень много: какие-то мужчины и женщины в смешных туалетах, виды незнакомых городов, озер и гор. Над диваном висела небольшая, но сразу бросавшаяся в глаза картина – озеро или пруд и склонившиеся над ним, тронутые осенью деревья».

Противопоставить женские образы помогают и мотивы понимания и непонимания. Мотив понимания в тексте также появляется в связи с образом Вали: «Полюбил он эти прогулки потому, что с Валей было легко и просто. С ней не надо было как-то по-особенному держаться, выдумывать темы для разговоров. Они сами находились. У них был общий язык – немного грубоватый фронтовой язык. Вале частенько за него доставалось от матери, но что поделаешь, обоим он был близок». Отношениям героя с Валей противопоставляются отношения с Шурой, отражающиеся с помощью мотива непонимания. Этот мотив возникает в повести постепенно. Сначала, после выписки из госпиталя, Митясов пытался наладить новую мирную жизнь и вернуться к Шуре, не решившись на развод с ней. Однако Шура пыталась возобновить их довоенную жизнь, не понимая, что после пребывания на фронте и в другом социуме ее муж изменился: «Когда год тому назад он пришел к Шуре и увидел ее плачущей, с тряпкой в руках, ему вдруг показалось, что вернулось прошлое и что лучше этого прошлого – дружного, хорошего, о котором так мечталось всю войну, – нет ничего на свете. Но не получилось это дружное, хорошее, прежнее. Ну вот, живут они в одной комнате, живут тихо и мирно, и Николай старается не думать о Вале. Но ведь все это не так, все это обман: и то, что они живут вместе, что это семья, и то, что он не думает о Вале...».

Понять причины неудачи, постигшей Николая при попытке вернуться в семью (то есть в прошлое), помогает мотив социальной адаптации, выступающий в произведении в сюжетообразующей функции. Он отсутствует в отношениях героя с Валей и присутствует отношениях с Шурой. Как мы уже отмечали, Николай пытался вернуться к жене. Вместе с этим он делал попытки адаптироваться к советской действительности: стоял в очередях, бегал

за пайком, работал в школе учителем физкультуры, пытался работать инспектором по квартирам в ЖЭКе. Однако адаптироваться Николай не смог, поскольку продолжал везде чувствовать себя чужим. Более того, в душе герой и не хотел этой адаптации, потому что не находил в современной действительности приобретенных на фронте моральных ценностей: «Николай был инспектором. Ходил по квартирам, проверял заявления, выслушивал жалобы, составлял акты, присутствовал при страшных квартирных ссорах. <…> Одним словом, дело было нелегкое. И все-таки первые недели Николай работал с увлечением. Целый день вокруг были люди – демобилизованные, реэвакуированные, погорельцы, – люди, которым нужна была помощь и которым по мере сил и возможности он пытался ее оказывать. Но вскоре оказалось, что взгляды на эту помощь у Николая и его начальника Кочкина не совсем совпадают».

Внуреннее нежелание социальной адаптации и приводит героя к Вале. Познакомившись с ней и оказавшись в ее мире, мире старой интеллигенции, герой переосмыслил свое отношение к жизни: Николай захотел стать частью этого удивительного мира, и для этого готов измениться. «Примечательно, что жизнь семьи Острогорских нельзя назвать абсолютно “советской”: за столом не говорят о политике партии, не упоминают светлое будущее, а спорят об Андрее Болконском и Наташе Ростовой, то есть в описании их семьи нет штампов советского времени. Не видно их и в окружении Острогорских. Например, их соседями были Муня и Бэлочка Блейбманы – художники-оформители, Валериан Сергеевич – холостяк-корректор, Яшка Бортник – шофер и квартирный остряк, семья Ковровых, глава которой – краснодеревщик. Подобное окружение совершенно не вписывалось в привычный довоенный мир Николая и резко контрастировало с миром, который был связан с Шурой» [Похаленков 2014: 41–51]. Образ Шуры, как мы видим, после разрыва с ней героя стал частью «чужого» для Николая пространства.

В новой жизни не удалось Николаю сохранить и дружбу с Сергеем Ерохиным, в которой реализуется мотив дружбы / товарищества. Николай

встречается с Ерохиным уже в после войны, поэтому его образ имеет отношение к настоящему героя (то есть относится к «своему» пространству). Однако в большей степени этот образ тяготеет к прошлому Митясова, потому что после их окончательного разрыва с Шурой Сергей становится ее возлюбленным. «В развертывании мотива дружбы Некрасов следует все той же выработанной схеме: мотив узнавания (общая несчастливая послевоенная биография), мотив привязанности (схожесть интересов), мотив разочарования (роман Сергея с Шурой)» [Там же].

Знакомятся будущие друзья, когда Николай, узнав об измене жены, приходит в «питейное заведение Фимки». Ерохин рассказывает ему о себе: «Биография-то у меня кончилась. Так, мура какая-то осталась. А ведь летчиком был. И неплохим летчиком. Восемь машин на счету имел. И это за каких-нибудь десять месяцев, со Сталинграда начал. Был и комсомольцем, думал в партию вступать. А теперь что? Обрубок... Летать уже не буду, из комсомола выбыл. Мотаюсь по городам с какими-то чертовыми тапочками. В Ростове инвалидная артель их делает – хорошие, на лосевой подошве. Я перевожу их в Харьков, в Одессу, сюда: с протезом всегда проедешь, никто не задержит. А трое ребят – жуки такие, дай бог – загоняют их. Вот так и живу: заработаю – пропью, опять заработаю – опять пропью. А ты говоришь – счастье. Нет его! Нога не вырастет». Это персонаж своеобразен, он отличается от типичных спутников героев-фронтовиков советской литературы: «Во-первых, у него абсолютно неподходящая биография: герой-летчик становится спекулянтом. Во-вторых, в ходе повествования Сергей становится спутником Шуры и тем самым в некотором смысле разочаровывает своего товарища. Все это указывает на явное желание Некрасова еще раз сделать акцент на том, что прошлое Николая для него окончательно потеряно. Поводом к прекращению дружбы героя с Сергеем служит реализация мотива приспособления (то есть социальной адаптации. – *О.П.*). Сергей, в отличие от Николая, приспособился к советской действительности: он стал работать в аэроклубе и наладил семейную жизнь с Шурой» [Похаленков 2014: 41–51]. Усиливает

противопоставление образов Некрасов с помощью повторения мотива товарищества, который появляется, когда после разрыва с Шурой Николай поступает в институт, и реализуется в дружбе героя с сокурсниками-фронтовиками. Настоящих друзей Николай обретает именно среди них. Образ же Сергея, как и ранее образ Шуры, после разрыва его дружеских отношений уходит в «чужое» пространство.

Еще одним объектом мотива дружбы, субъектом которого является герой, становится Алексей Чекмень. До ухода на фронт этот человек жил в комнате Шуры и Николая в коммуналке. Теперь он «средних лет капитан, в габардиновой гимнастерке с двумя рядами орденских планок, невысокий, плотный, слегка лысеющий. Явился он как-то ясным весенним утром, позвонил в маленький звоночек, совсем недавно проведенный Николаем, и осведомился у открывшей ему дверь Ксении Петровны – учительницы русского языка, жившей в конце коридора направо, – может ли он видеть ответственного съемщика квартиры. “Я ответственный съемщик”, – упавшим голосом ответила Ксения Петровна. “Моя фамилия Чекмень. До войны я жил в той вот комнате”, – капитан указал на дверь Митясовых».

Отношения Николая с Чекменем развиваются по той же описанной выше схеме развертывания мотива: в появлении Чекменя в квартире реализуется мотив узнавания; необычность личности Чекменя объясняет появление мотив привязанности к нему Николая; желание Чекменя заставить героя приспособиться к советской действительности вызывает мотив разочарования. Проследим реализацию этой схемы в тексте повести.

Вначале Чекмень включается в «свое» пространство Николая – становится его другом, помогает принимать решения в сложных жизненных ситуациях (когда Николай решает, уйти ли от жены, продолжать ли работать учителем физкультуры в школе или поступать в институт). Личность Чекменя была интересна Николаю потому, что тот многое читал, видел (воевал в Европе), умел рассуждать и спорить. В этом смысле у него было что-то общее с семьей Острогорских. Кроме того, поведение Чекменя говорило о его воспи-

танности и порядочности: «Как жилец он был идеален. Он не требовал за собой никакого ухода, был аккуратен, не тыкал, как Сергей, во все углы свои окурки, не ходил, подобно Николаю, по комнате в одной майке и не разбрасывал повсюду свои ремни, планшетки и подворотнички. Моясь на кухне, всегда вытирал после себя пол и перебрасывался с соседями двумя-тремя ничего не значащими, но любезными фразами, что те очень ценили».

Со временем отношение Николая к Чекменю изменилось. Изначально появившуются симпатию к нему героя Чекмень разрушил своим нежеланием поддерживать Николая в его вере в фронтовое товарищество и братство: «“Это, брат, дело скользкое, фронтовая дружба. Окопное братство и тому подобное, фашисты здорово сумели все эти шуточки обыграть. Ну их...” “То есть как это «ну их»? – горячился Николай. – Самое святое, что есть в жизни...” “Святое-то оно святое, а обыграть сумели. И это один из важнейших пунктов гитлеровского культа войны. Перед смертью все равны, говорят они. Пуля не считается с тем, что ты фабрикант или рабочий, солдат или генерал. Война, мол, объединяет и уравнивает всех, и в этом ее величие. А отсюда и культ всевозможных окопных братств и товариществ по оружию, «кампфкамерадшафт» по-немецки. Вот так-то, брат, а ты говоришь...”». Чекмень очень любил изречение «все подвергай сомнению».

Вскоре мотив привязанности сменился мотивом разочарования. Чекмень стал деканом факультета как раз в том строительном институте, куда поступил Николай. Одним из преподавателей Николая, любимцем и кумиром студентов был профессор Никольцев. Он в полной мере обладал качествами, привлекавшими Митясова в семье Острогорских: «Оказывается, этот, такой комнатный и мирный на вид старик, не только был участником двух войн – японской и немецкой четырнадцатого года, но даже в числе тех немногих офицеров, которые после обороны Порт-Артура отказались дать честное слово не воевать против японцев, более года провел в плену». Внешности и манеры Никольцева напоминали «царского профессора»: «Высокий, худой, с чуть наклоненной набок головой и копной совершенно белых, отливающих

желтизной волос, откинутых назад, в черном, наглухо застегнутом френче, какие носили еще в двадцатых годах, он с немного виноватым видом входил в аудиторию (Никольцев всегда почему-то опаздывал), клал на стол свой до отказа набитый чем-то портфель с оторванной ручкой, подходил к окну, как будто рассматривая что-то на улице, потом поворачивался и начинал читать лекцию. Нет, чтением это нельзя было назвать. Это был разговор».

Однажды декан Чекмень выступил на собрании факультетского актива с речью о необходимости снятия профессора Никольцева с поста заведующего кафедрой. Студенты негодовали. Николай в личной беседе задал Чекменю прямой вопрос об отставке профессора, и декан высказал свою позицию: «“Старик ищет популярности у студентов. Ставит направо и налево четверки и пятерки, либеральничает, затаскивает людей к себе, угощает чайком с печеньем. Засоряет головы студентов всякой ерундой. А на это у нас нет ни времени, ни охоты. Одним словом, товарищи, – Чекмень заговорил совсем серьезно, – при всем уважении к профессору Никольцеву мы вынуждены сейчас отказаться от его услуг как заведующего кафедрой. Как руководитель он сейчас не годится. Это ясно. Нужен сейчас человек более энергичный, волевой, напористый, скажем прямо – с перспективами на будущее, а не в прошлое”». Далее, говоря об ассистенте Духанине, декан с помощью оппозиции «мы – они» прямо противопоставил себя и профессора: «“Горе он наше, а не член бюро. И как его только выбрали? Черт его знает. Судак вяленый. Погряз с потрохами в своей лаборатории, клещами не вытащишь. Потому его Никольцев и терпит. Ученый, видите ли! Сидит сутками над иглой Вика и растворами. И никуда носа не сует. А мы суем. Вот в чем загвоздка. Мы таким, как Никольцев, мешаем, раздражаем их, *мы им чужие*. Понимаешь – *чужие*...” “Кто это *мы*?” – тихо спросил Николай. “*Мы*? – Алексей, сощурившись, посмотрел на него. – *Мы*, это мы, *советские люди*”».

Более того, Чекмень даже косвенно обвинил Никольцева в сотрудничестве с немцами, указав на то, что профессор был в оккупации: «“А при том, что я коммунист и был на бюро и слыхал, что ты там говорил”, – делая уда-

рение на каждом слове, сказал Николай. “Что? Ну, что говорил?” “Ты лучше меня знаешь. Про оккупацию, про чай с печеньем. Зачем?” “А что, неправда? Не проторчал он три года в оккупации? Как миленький просидел. И черт его знает, чем еще там занимался. Книжечки продавал! Знаем мы эти книжечки. Статейки в газетах их сволочных небось пописывали, большевиков ругали, а потом, как наши стали приближаться, сразу вот такие вдруг оказались борцами за Советскую власть. Врут они все! Все, кто в оккупации был…” “И Шура была. И Черевичный был. Они, по-твоему, тоже врут?” “Это какой же Черевичный? Припадочный твой, долговязый? – Алексей рассмеялся. – Не лучше других, поверь мне. И обморокам его не верю. *Липа все. Сплошная липа*. Три четверти из них добровольно сдавались. Те, кто хотел...” Докончить ему не удалось. Николай соскочил с подоконника, схватил Алексея за грудь, за гимнастерку, рывком потянул к себе и с размаху ударил его по щеке – раз и два...».

«Таким образом, мы снова видим четкое противопоставление выделенных нами мотивов, которые послужили основой для отказа героя социально адаптироваться к советской действительности, воплощенной в образе Чекменя. Неприятие действительности шаг за шагом постепенно усиливалось в Николае: возобновление жизни с женой требовало приспособления к ее жизни, продолжение дружбы с товарищем – приспособления к его жизни, а хорошие отношения с деканом и другом Чекменем – предательства моральных норм, т.е. приспособления к новой реальности» [Похаленков 2014: 41–51].

Как мы видим, появление мотива предательства было обусловлено нежеланием Николая приспосабливаться. «Нескрываемая ложь, выдаваемая за правду, вызвала у героя внутреннее неприятие новых порядков Чекменя и ему подобных (часть *мы* в оппозиции *мы – они*) и постепенный уход в себя. Иными словами, у Николая появилось ощущение своей внутренней “инаковости” относительно мирного времени: он ощущал себя другим рядом с женой. Именно поэтому для Николая так ярок был контраст Вали с Шурой. Валя воплощала для него другой мир, хотя он и не сознавал этого в советском

настоящем» [Там же]. А поскольку Валя тоже побывала на фронте, она хорошо понимала, насколько трудно Николаю теперь адаптироваться в настоящем: «Валя подошла к окну, вытирая руки полотенцем. На дворе шел дождь, противный, серый, осенний дождь. У самого окна проходила сломанная водосточная труба, и струя воды с шумом била о карниз. “Да. Странно все это...” – сказала Валя. “Что это?” “Да все... – Валя пальцем нарисовала какую-то фигуру на запотевшем окне, потом стерла. – А ведь на фронт-то тебе хочется не только потому, что тебе воевать хочется. Я говорю – не только, понимаешь?” “Нет, не понимаю”. “Тебе в тыл не хочется. Вот в чем вся закавыка”».

В возникшей на собрании актива ситуации Николай, изменившийся уже под влиянием с Острогорскими, не смог поступиться честью и промолчать, предавая уже сформировавшиеся у него идеалы. «Чекмень противопоставил себя и Николая, хотя и считал, что противопоставляет себя вместе с Николаем Никольцеву и другим людям. Однако Чекмень не осознавал, что Николай уже изменился внутренне и ему был чужд новый мир Чекменя: он воспринимал Никольцева так же, как и Острогорских – они ему были ближе, чем пространные рассуждения Чекменя о новом времени» [Похаленков 2014: 41–51].

Итак, мы проследили проявление оппозиции «мы – они» в делении художественного пространства героя. После отказа Николая приспосабливаться остался в «своем» пространстве один. Образы Шуры, Сергея, а затем и Чекменя перешли в «чужое» для него пространство советской действительности, которому Николай принадлежать отказался. В пространство же интеллигенции (Острогорских, Никольцева) он еще не вошел. Отразившееся на пространственном уровне текста возникшее одиночество героя позволило ему сделать выбор, взглянув на происходящее по-иному.

Таким образом, композиция повести формируется повторением и противопоставлением фабульных мотивов и развертыванием каждого из них по одной схеме с помощью реализации сюжетообразующего мотива социальной

адаптации / отказа от социальной адаптации. Такая композиция позволила Некрасову отразить процесс изменения внутреннего мира героя и показать формирование у него собственного внутреннего пространства.

1.3. Проблема интерпретации романа «потерянного поколения» в современной отечественной военной прозе

Современная русская военная проза занимает особое место в отечественном литературоведении. Несмотря на постоянное внимание со стороны критики и наличие разнообразных исследований, существует всего несколько диссертационных работ по этому периоду (1990–2000-х годов) [Выговская 2009; Довлеткиреева 2010; Аристов 2013б; Ключинская 2010], которые затрагивают разнообразные аспекты изучения произведений: тематику, поэтику, национальные корни и др.

Отечественная военная проза формируется произведениями молодых авторов, большинство из которых участвовали в вооруженных конфликтах в Афганистане, Чеченской республике (и других республиках Кавказского региона) и т.д. К ним, например, можно отнести следующие: «Знак зверя» и «Афганские рассказы» О. Ермакова (1992), рассказы «Десять серий о войне» А. Бабченко (2001), рассказы «Ловушка» и «Перебежчик» К. Таривердиева (1992), повесть «На Балканах дороги узкие» А. Киреева (2003) и др.

Особое место в современной военной прозе занимает тема войны в Афганистане. Эта война, с одной стороны, стала последней «объявленной» войной Советского Союза, а с другой – оказалась «спрятанной» (или «невидимой»). Сама война длилась десять лет (1979–1989). Причиной было обращение афганского правительства и решение СССР вмешаться в конфликт между официальной властью и оппозицией, вылившийся в открытую гражданскую войну. Операция носила секретный характер и со временем переросла в открытые военные действия, в которых Советский Союз потерпел поражение.

Страшный опыт, который приобрели наши солдаты во время этой «скрытой» войны, был отражен в произведениях, которые и составили афганскую прозу (воспоминания, повести, рассказы, романы). Главной темой этих произведений, как и раньше, остается человек на войне – его переживания, чувства и внутренний мир. Однако в описании Афганской войны были и свои особенности, продиктованные «новыми» для ее участников условиями: непонятность для солдат смысла ведущейся войны, особые географические и климатические условия, борьба с иноверцами и др. Все это породило определенную трансформацию традиций, которые существовали до этого.

По мнению И. Сухих, особенностью войны в Афганистане были «бессмысленные расстрелы, искалеченные пленные, “чудовищные” обычаи дедовщины и зажравшиеся, делающие карьеру на крови советники-тыловики, выстрелы в спину и цинковые гробы, в которых отправлялся в Союз “груз двести”. И самое страшное – повторяющиеся как наваждение, как мучительный сон, рассказы матерей и вдов о получении этого груза: гробы лежали на узких лестничных площадках наших многоэтажек, одинаково плохо приспособленных как для жизни, так и для смерти» [Сухих 1991: 55].

В. Пустова отмечает: «Из литературных произведений о Великой Отечественной войне повесть В. Некрасова “В окопах Сталинграда” наиболее близка сознанию современных военных прозаиков, что обусловлено ее пониженной беллетристичностью: повесть стремится к документальности, словно целью автора было не переломить войну писательским взглядом, а честно зафиксировать и поведать о ней полную правду» [Пустовал 2005: 153–154]. Без сомнения, критик совершенно права, говоря о существовании определенных типологических схождений между повестью Некрасова и современной военной прозой. Однако помимо повести «В окопах Сталинграда» следует упомянуть и «лейтенантскую прозу» в целом, которая как раз и указала на трагедию простого солдата на войне, его судьбу и психологическое состояние.

Однако существует важная особенность войны, о которой повествует современная военная проза: это война на чужой территории. Если прежние войны были оборонительными или освободительными, то уникальностью Афганской войны стала ее бессмысленность для участников – простых солдат. Война, таким образом, становится оплачиваемой работой и уже не несет в себе героического начала, как, например, Отечественная война 1812 года.

Будни именно этой войны описал О. Ермаков в своем романе «Знак зверя». Он родился в Смоленске и проходил срочную военную службу в рядах Советской армии в Афганистане (1981–1983)[1]. Во время прохождения службы писатель вел дневники (не все записи, к сожалению, сохранились). Эти дневниковые записи впоследствии переросли в «Афганские рассказы» и «Знак зверя». Современная отечественная критика причисляет прозу Ермакова к течению «трансматереализма» [Немзер 1998: 157–161], отмечая ее философскую и психологическую глубину, а также правдивость в изображении характеров и событий. Проза Ермакова нечасто становится объектом серьезных филологических исследований[2]. В существующей литературоведческой диссертации «Военная проза О. Ермакова» исследовательницей О.В. Ключинской представлен качественный анализ произведений писателя военной тематики. Говорит О.В. Ключинская и о связи Ермакова с предшествующей традицией, но эти замечания лишь указывают на известные произведения и факты: на повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» и на «лейтенантскую прозу». К сожалению, автор обходит проблему взаимодействия военной прозы О. Ермакова с зарубежной литературой и традицией, которая была заложена представителями «потерянного поколения». Ведь не секрет, что и В. Некрасов, и многие представители «лейтенантской прозы»

[1] До службы в Афганистане Ермаков работал лесником в заповеднике, сторожем, сотрудником Гидрометеоцентра, а также сотрудником в газетах «Красное знамя» и «Смена».

[2] Из значимых (помимо указанных диссертационных работ) стоит отметить: [Латынина 1997: 11; Кузичева 1993: 20].

(например, В. Кондратьев, К. Воробьев и др.) ориентировались именно на их произведения, описывая будни Второй мировой войны.

В диссертации Д.В. Аристова, посвященной анализу более широкого материала – русской батальной прозы 2000-х, одной из целей исследования явилось «установление преемственности в современной военной прозе и творческой трансформации в ней традиции русской литературной баталистики (В. Некрасов, Г. Бакланов, Ю. Бондарев, В. Быков, В. Астафьев, О. Ермаков)» [Аристов 2013а: 4].

Исследователь также приходит к выводу, что «в целом отсутствие системы нравственно-этических координат для героев, где высшими ценностями являются дружба, любовь, отличает современных баталистов не только от отечественной прозы прошлого, но и от западной прозы т.н. “потерянного поколения” (Э. Хемингуэй, Э.М. Ремарк, А. Барбюс, Р. Олдингтон и др.)».

Рассматривая «Знак зверя» О. Ермакова, Д.В. Аристов говорит и о традиции. Однако его суждения сводятся к «специфике хронотопа». Диссертант отмечает, что «война ведется не с конкретным, персонифицированным врагом, а с враждебными человеку пространством-природой и цикличным замкнутым временем. Хронотоп “враждебности”, подчеркивающий, что война лежит в плоскости ирреального, вне пределов обычных времени и пространства, широко используется современными военными прозаиками» [Там же].

Таким образом, в современных исследованиях не анализируется проблема взаимодействия современной военной прозы и предшествующей традиции. В представленных работах если и говорится о типологических схождениях, то в большей степени только на уровне темы. Интересующая же нас проблема трансформации существующего мотивного комплекса «Инициация» прежде не рассматривалась.

Обратимся к анализу текстов. Рассмотрим роман О. Ермакова «Знак зверя» (в сопоставлении с романом Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен») с точки зрения реализации мотивного комплекса «Инициация» с учетом выделенных этапов инициации.

I этап. Уход на войну. Действие обоих произведений разворачивается на передовой: в романе «На Западном фронте без перемен» это Западный фронт, в романе «Знак зверя» – советская часть в Афганистане. В соответствии с описываемыми в текстах событиями перемещаются между топосами и локусами внутри пространственно-временной сферы «фронт».

Основной набор мотивов в «Знаке зверя» определяется темой произведения – война и человек на войне. Как и в других рассмотренных текстах, здесь на этапе ухода на войну мотивы описывают события, связанные с пребыванием героя на передовой (попадание на фронт, воспоминания, противопоставление, социальную адаптацию, фронтовую дружбу и др.) и его впечатления от этих событий. В романе Ермакова, кроме того, «особое значение приобретает мотив дедовщины (неуставных отношений), так как события, реализующие его, влияют на последующее воплощение мотива противопоставления прошлого и настоящего. В романе “На Западном фронте без перемен” Ремарка мотив дедовщины также присутствует, но в большей степени в воспоминаниях Боймера об учебном лагере и о командире, который изводил новобранцев» [Пахаленков 2017г: 126–136].

Привыкание героев к жизни на фронте описывается и у Ремарка, и у Ермакова идентичными наборами мотивов: утренний подъем, борьба со вшами и блохами, физические упражнения, дружба или противодействие с сослуживцами и др. Оба героя, Глеб Ермакова и Боймер Ремарка, «адаптируются к новой для себя обстановке и персонажам вокруг себя. Таким образом, мотив социальной адаптации оказывается в ядре мотивной модели данного этапа. Его ядерное положение объясняется действиями героев, которые попали из пространственно-временной сферы “мирная жизнь” на передовую и вынуждены адаптироваться к новым для них обстоятельствам» [Там же].

Таким образом, на этапе «удаление от людей» герои обоих произведений оказываются на передовой – в новом для себя пространстве. Поэтому в мотивных моделях обоих текстов ядерное положение приобретает мотив социальной адаптации. В романе Ермакова ядерным также является перифе-

рийный у Ремарка мотив дедовщины, реализующийся в противопоставлении мирной и солдатской жизни (то есть прошлого и настоящего).

II этап. Военные будни. На втором этапе инициации в романе «Знак зверя» происходит трансформация мотива фронтового братства, интерпретировавшегося у Ремарка как товарищество и взаимопомощь между сослуживцами. Мотив приобретает дополнительное контекстуальное значение в романе русского писателя. «С одной стороны, Ермаков не отходит от традиционной трактовки: Глеб приобретает близкого товарища Бориса и тесно общается с другими сослуживцами. С другой стороны, Глеб начинает борьбу с этим товариществом – с существующими неуставными отношениями. События, лежащие в основе действий Глеба, описывают его нежелание адаптироваться к сложившейся системе. Глеб становится “чужим” для “своих”. Однако подобное сознательное противопоставление себя другим персонажам не было длительным. В ходе стычки со “старослужащими” Глеб оставил мысли об открытом бунте и примирился с системой» [Там же].

Тем не менее на протяжении всего этапа «военные будни» мотив противопоставления выступает в качестве сюжетного. Так, противопоставляются описания Афганистана (природы, солдат и др.) и порядков в советских частях. Рассказ о разведении и выращивании в советской части свиней является одним из самых ярких примеров: «В разгар подготовки к операции пришла колонна из Кабула. Она доставила в город у Мраморной горы муку, табак, почту, строительные материалы и партию поросят, которых тут же препроводили в первую батарею. <…> Подполковник Поткин, наведываясь в батарею, обязательно заглядывал в свинарник. Однажды он неосторожно сказал, что львиная доля свинины будет, разумеется, оставаться артиллеристам, а остальное...» [Ермаков: http:// royallib.ru][1].

Приведенные в романе авторские описания афганских войн и пейзажей не лишены восхищения. Кроме того, Ермаков открыто говорит о своем убеждении, что на их родной земле афганцев победить невозможно: «В Афгани-

[1] Далее цитаты приводятся по данному источнику.

стане нет дорог, по которым советские и правительственные войска могут передвигаться без опаски. Даже на пыльной проселочной дороге в какомлибо глухом углу страны шоферы ведут машины, напрягая животы и стискивая зубы на ухабах, – каждый миг дорога может выплюнуть клочья европейских или американских мин. Здесь воюют все дороги. <…> А в горных владениях Ахмад-Шаха Масуда есть не только пища, вода, медикаменты и оружие, но и рудники, где бригады добывают драгоценные камни, напоенные любимым мусульманами зеленым светом, – изумруды. Это – Панджшер, Долина Пяти Львов, государство в государстве, главный оплот оппозиции. Панджшер еще более значительная труба, в Пакистан по ней катятся зеленые сверкающие камешки, которые мгновенно превращаются в наисовременнейшее оружие, в пуды муки, железа, лекарств, обмундирования...».

На этапе инициации «военные будни» традиционно происходит взросление героя, который в результате участия в военных действиях превращается в опытного военного. В «Знаке зверя» описаны типичные для этапа события – сцены боев между советскими и афганскими войсками, однако эволюции образа Глеба под их влиянием не совершается. «Наоборот, герой, как было отмечено ранее, адаптируется к системе и даже становится участником происходящего. Именно события, связанные с войной, начинают влиять на постепенное формирование у него мысли об отсутствии героического пафоса. Кроме того, эти события влияют на выдвижение в ядро модели мотива боязни смерти и на его дальнейшее сюжетное положение. В дальнейшем в процессе смены локусов (овраг, переход, деревня, передовая и др.) этот мотив окончательно закрепляется в ядре мотивной модели и, соответственно, в сюжете, так как указывает на близость смерти к герою, и также реализуется на уровне системы персонажей – во встрече с врагом, который воспринимается таким же человеком, как и сам герой» [Пахаленков 2017г: 126–136]. Ни у одного из проанализированных нами авторов встреча с врагом не приводит героя к ожидаемому в соответствии с традицией результату – осознанию себя защитником родины от захватчиков. Сравним описания у Ремарка и Ермако-

ва. У Ремарка: «Aus uns sind gefährliche Tieregeworden.Wir kämpfen nicht, wir verteidigenuns vor der Vernichtung. Wir schleudern die Granatennicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblickdavon, dort hetzt mit Händen und Helmen der Tod hinter uns her, wirkönnenihmseitdrei Tagen zu mersten Male ins Gesichtsehen, wir können uns seit drei Tagen zum ersten Male wehren gegen ihn, wir haben eine wahnsinnige Wut, wir liegen nicht mehr ohn mächtigwartend auf dem Schafott, wir können zerstören und töten, um uns zuretten und zurächen» (см. рус. пер.[1]). Автор «Знака зверя» идет дальше своих предшественников – он указывает, что победителями в войне, несмотря ни на что, являются враги: «Хотелось, чтобы с него слетела эта самоуверенность, эта индейская маска. В конце концов, он пленный... Мы дни и ночи дрались с ними на горячих склонах и оказались сильнее. Мы победили. Мы победители. Грязные, завшивленные, в заскорузлой от пота и крови одежде, безусые, хрупкие рядом с этими рукастыми мужчинами – но победители, победители, отягченные трофеями и смертями своих товарищей. Вот именно – смертями своих товарищей. Товарищи победителей мертвы, увезены с оторванными руками, разбитыми головами в госпиталь, а их убийцы – вот они, сидят рядом с победителями, и у одного из них невыносимо гордое лицо, хотя он отлично знает, что победители могут с ним сделать все что угодно. Мы можем... все, все, все, что им только взбредет в голову. Мы вправе казнить убийц своих товарищей. Спихнуть под танк. Или просто всадить очередь в голову... все что угодно... Но... но... мы не тронем... ладно, пускай дышат, пускай смотрят... ладно. Черепаха отвернулся».

Процитированные фрагменты двух романов иллюстрируют, что мотив героического подвига, сопровождавшего в эпической традиции становление образа героя в процессе инициации, в произведениях о войне нового времени не реализуется. Об этом свидетельствует прежде всего отсутствие у центральных персонажей желания прославиться и защитить свою родину, свой-

[1] «Мы превратились в опасных зверей. Мы не сражаемся, мы спасаем себя от уничтожения. Мы швыряем наши гранаты в людей, – какое нам сейчас дело до того, люди или не люди эти существа с человеческими руками и в касках?».

ственного, например, офицерам из романа «Война и мир» Л.Н. Толстого. Для них война – тяжелый жизненный опыт.

«Сюжетный мотив отказа от героического подвига проявляется также в сражении, в котором принимает участие центральный персонаж. Этот мотив противопоставляется в ядре мотивной модели мотиву выживания. Сцена сражения показывает, что в бою солдаты думают прежде всего не о подвиге или родине, а о приземленном желании выжить» [Пахаленков 2017г: 126–136].

Итогом этапа «военные будни» становится, таким образом, трансформация мотива социальной адаптации в мотив отказа от героического подвига, реализующийся в отказе от традиционных героических действий. Мотив фронтового товарищества в обоих произведениях занимает центральное место, однако различается контекстуальным наполнением: у Ремарка он реализуется в товариществе, объединенном взаимной поддержкой, а у Ермакова – в товариществе, основанном на подчинении системе.

III этап. Возрождение в образе героя войны. В соответствии традицией эпических произведений третий этап инициации связан с возрождением центрального персонажа в образе героя. Как мы уже отмечали, текстам о Первой мировой войне такая интерпретация не свойственна. Из-за специфики описываемой войны изображение героических подвигов в них заменили описания фронтовых будней. Романе об афганской войне продолжает эту новую традицию: «будни солдат времен службы в Афганистане были наполнены борьбой с вшами, смертью сослуживцев, копанием окопов и др. В подобных фронтовых буднях не было ничего героического, поэтому и задача писателей изменилась. Не было необходимости описывать подвиг – важно было показать трагедию человека, попавшего на войну» [Там же].

На завершающем этапе инициации ядерным в мотивной модели стал мотив смерти. Обычно это мотив символической смерти героя, благодаря которой он понимает, что на войне погибают люди, а не солдаты. В романе «Знак зверя» мотив смерти реализуется в убийстве сослуживца Глеба Бориса,

совершенном самим Глебом после раскуривания наркотиков. В романе «На Западном фронте без перемен» смерть печатника Дюваля приводит Боймера к душевному кризису. У Ермакова, напротив, смерть Бориса является знаком, что для Глеба уже нет пути назад. «Он становится “винтиком” в системе – он “социально адаптируется”, так как, с одной стороны, смерть Бориса подчеркивает, что его уже ничего не отделяет от других таких же сослуживцев, как и он сам. С другой стороны, Борис, в отличие от Глеба, так и не адаптировался к окружающей его обстановке» [Там же]. Так или иначе, в прозе о войне в Афганистане, как и в других проанализированных текстах, мотив смерти указывает на отсутствие мотива героического подвига.

В романе «Знак зверя» пребывание героя в госпитале на лечении не описывается подробно. Как мы помним, у Ремарка госпиталь связан с мотивами выздоровления, смерти, тоски, разочарования, при этом особую трактовку имеют мотивы смерти и разочарования. Мотив смерти реализуется в постоянном наблюдении героем смерти и неизменном ощущении ее близости к себе. Кроме того, Боймер боится за свою жизнь из-за медленного выздоровления. Мотив смерти становится сюжетным.

В мотивной модели романа Ермакова также проявляются мотивы болезни и боязни за свою жизнь. «Строго говоря, герой находился в госпитале (где он и познакомился с Борисом). Однако нахождение в госпитале было связано со знакомством с неуставными отношениями. Сам же мотив болезни сопровождает Глеба в течение всего повествования. Герой постоянно проверяет свои зрачки, цвет мочи и др., так как боится заразиться желтухой и, соответственно, умереть глупой смертью» [Там же].

Еще один мотив – мотив разочарования – в романе Ремарка является фабульным, а сюжетную трактовку приобретает в описании отпуска героя по ранению. Боймер оказывается дома – перемещается из пространственно-временной сферы «фронт» в пространственно-временную сферу «мирная жизнь», пересекая условную границу между своим настоящим и прошлым. Это пересечение влечет за собой внутренние изменения героя: он осознает,

что не видит себя частью «прошлого», и начинает причислять себя к «настоящему». «Свое» пространство (дом) для него становится «чужим», «чужое» (фронт) – «своим». Настоящей семьей он ощущает своих фронтовых товарищей, что иллюстриует указанное противопоставление на уровне системы персонажей.

Герой Ермакова Глеб не перемещается между пространственно-времеенными сферами, лишь движется, участвует в наступлении, внутри пространственно-временной сферы «фронт». В результате Глеб становится опытным солдатом, однако его образ трансформируется иначе, чем герои литературы «потерянного поколения». Глеб «сам вспоминает о том, что когда-то был чижом, а теперь становится старослужащим и др. Как и Боймер Ремарка, Глеб начинает делить жизнь до Афганистана и после него, т. е. думать о том, что он вернется домой. Для него топос “дом” не теряет привычных характеристик. Но сам Глеб уже становится не тем» [Там же]. Он походит путь от попавшего на службу в Афганистан молодого парня до адаптировавшегося к службе солдата. Рассуждая о названии романа, критик И. Роднянская высказывает подобное мнение: «Теперь становится ясно, что же имеет в виду автор под апокалиптическим “знаком зверя”. Это не красная звездочка, вдавленная в солдатскую шапку, как можно подумать, сообразуясь с конъюнктурой. Это даже не след от оружия на руках, привыкших к взаимоубийству людей. Это согласие вступить в круговую поруку ненависти, стать звеном в цепи обиды и мщения, все равно – по свою или чужую сторону фронта» [Роднянская 1993: 239–244].

Таким образом, на третьем этапе инициации происходит традиционное пересечение героем границ: если у Ремарка это граница между разными пространственно-временными сферами, то у Ермакова – границы топосов внутри пространственно-временной сферы «фронт». Для Боймера возвращение домой сопряжено с внутренними изменениями, иллюстрируемыми в финале романа закреплением в ядре мотивной модели мотивов фронтового товарищества и отказа от социальной адаптации (отсутствия героического подвига).

У Ермакова же «”бесславное” возвращение героя после сражения указывает, с одной стороны, на его адаптацию, с другой стороны на отсутствие героического подвига. Кроме того, на невозможность трансформации Глеба в типичного героя указывает и его награда, которую он получил за смерть Бориса: “Я оказался не плохим солдатом, и меня наградили”» [Пахаленков 2017г: 126–136].

Итак, мы установили, что герой романа Ермакова «Знак зверя» Глеб прошел все три этапа инициации. Однако интерпретация этих традиционных этапов схожа с текстом Ремарка: удаление от людей (семьи) и прохождение фронтовых будней приводит героя к разочарованию в происходящем. Это демонстрируют выявленные и описанные нами изменения в наполнении мотивной модели текста.

Продолжая анализ современной отечественной военной прозы, нельзя обойти вниманием произведения о Чеченской войне. Многие критики считают, что ее авторы следуют за традицией, заложенной еще В. Некрасовым и его «В окопах Сталинграда». В. Пустовал полагает: «Война у него (В. Некрасов) не очеловечена, не одушевлена романтическим восприятием какого-нибудь юноши, мечтающего о геройстве во славу страны, или мудростью советского командира из старого фильма. Война в изображении Некрасова обытовлена, бестолкова, нескончаема» [Пустовал 2005: 153–154]. Подобное изображение войны можно найти и у «чеченских» прозаиков: в их описании военных будней также отсутствует какая-либо романтизация, а поступки персонажей лишены героики.

Следует отметить, что выделяемые критиками специфические черты военной прозы о Чеченской войне во многом совпадают с характеристиками не только «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, но и произведений представителей «потерянного поколения». Однако исследования литературоведов не дают определенного ответа на вопрос возможного влияния Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона или Э. Хемингуэя на прозаиков, пишущих о Чеченской войне.

В большинстве литературоведческих работ (В. Пустовой, А. Рудалева, В. Дегоева и др.) отдается предпочтение анализу поэтики отдельных произведений таких писателей, как З. Прилепин, А. Карасев. А. Бабченко, Ю. Латынина, В. Маканин, А. Проханов и др.[1] Также рассматривается их тематика, система персонажей, мотивный уровень. Проводятся параллели между авторами, указывается на размытость границ между мемуарами, автобиографиями и художественным произведением, т.е. во многом повторяется дискуссия, которая велась среди читающей общественности при появлении литературы о Первой мировой войне, а затем о последующих войнах и конфликтах.

Однако исследований, которые бы ставили своей целью провести системный сравнительно-сопоставительный анализ произведений внутри самой литературы о Чеченской войне, нам не встречалось. Не представляется возможным говорить об анализе по выявлению традиции В. Некрасова или писателей «потерянного поколения». Справедливо отмечает Л.М. Довлеткиреева (автор одного из нескольких диссертационных исследований на эту тему): «“Военная” проза, посвященная событиям конца XX – начала XXI вв. в Чеченской Республике, не имеет должного научного освещения в чеченском литературоведении. Связано это с объективными причинами. И главная из них – чеченская “военная” проза представляет собой литературу “по следу боли”. Красноречив тот факт, что режим контртеррористической операции (КТО) в Чеченской Республике был официально отменен руководством Российской Федерации лишь в апреле 2009 г. (приказ директора СБ А. Бортникова). Временной отрезок, отделяющий сегодняшний день от произошедшей военной трагедии, ничтожно мал. Его недостаточно для полномасштабного и глубокого осмысления случившегося» [Довлеткиреева 2010: 14].

[1] Для критического анализа см. подробнее: [Довлеткиреева 2010; Выговская 2009; Болыпев 2003; Юсупова 2006: 57–58 и др.].

Тем не менее можно констатировать, что в некоторых произведениях просматривается определенная перекличка с романами Э.М. Ремарка, Э. Хемингуэя и др. Например, в романе П. Яковенко[1] «На Южном фронте без перемен» она определяется уже в самом названии, которое отсылает к роману немецкого писателя. На этом совпадения не заканчиваются. В центре повествования находится молодой офицер, который несет службу в одной из частей на Северном Кавказе.

П. Яковенко, как до него В. Некрасов и Э.М. Ремарк, подробно описывает фронтовые будни солдат: их проблемы, переживания и чувства. Система персонажей также во многом совпадает: в их числе – солдаты-товарищи, выражающие настроения целого поколения, отправленного воевать за призрачные идеалы государства.

Однако при всех совпадениях необходимо оговорить и расхождения, которые продиктованы историко-литературными особенностями времени создания произведения. В первую очередь это невольные вопросы о причинах ведущейся войны и ценности жизни: «Внезапно по мне пробежали мурашки. “Вот здесь, сейчас, – подумал я, – я смотрю на поселок, которого, вполне возможно, скоро не будет. Я смотрю на то, что могло бы жить еще долго – долго, но теперь должно умереть. А где жители? Как они? Увидят ли, что их жилища, в которых они прожили столько лет, начнут превращаться в руины?”. У меня в голове сразу возникла картина, как мой собственный дом разлетается на куски от прямого попадания… Я помотал головой, и видение исчезло» [Яковенко: royal-lib.ru/book/yakovenko__pavel_/na_yugnom_fronte_bez_peremen.html][2].

Во вторых, это трансформация образа врага. В ходе знаменитой сцены в воронке центральный персонаж Ремарка, находясь рядом с умирающим французом, пережил душевный кризис и увидел в убитом враге человека, а

[1] П. Яковенко (1972 г.р.) проходил службу на Кавказе с 1994 по 1996 год. Автор следующих произведений о войне: «На Южном фронте без перемен», «Снайпер», «Герои и предатели» и др.

[2] Далее цитаты приводятся по данному источнику.

не только военного противника. У героя П. Яковенко подобного изменения не произошло: «Бандера что-то нашел и позвал меня. Я приблизился и взял из его рук фотографию. Это была обычная, черно-белая, даже не цветная, фотография. Какой-то бородатый мужик, женщина в черном платке, дети. Я перевел взгляд с фотографии на мертвецов. “А-а… Вот он, тот самый боевик. В резиновых сапогах. Носил у груди фотографию с женой и детьми. Охренеть, как сентиментально! Я сейчас заплачу!… Сидел бы дома, был бы живым и невредимым”. “Больше ничего?” – спросил у Бандеры наш медик. “Ничего, пусто”, – ответил тот и пнул одно из тел ногой. “Что делать-то теперь с ними?” “Да тут бросить, – сказал я. – Кому надо, придут и заберут”».

Во многом это объясняется самими мотивами войны и характеристиками образа противника. С нашей стороны солдаты не понимали ее смысла, а чеченцы видели в российских солдатах не только противников по оружию, но и идеологических врагов и захватчиков (так как военные действия происходили на их территории). Поэтому ни те, ни другие не проявляли жалости друг к другу.

Подобные ситуации (как в данном выше фрагменте) приводили героя П. Яковенко к размышлениям о своем месте на войне и о надобности воевать. Но ответа он не находил. Однако было одно желание – выжить и вернуться домой: «Иной раз подумаешь: “Твою же мать! Ведь совсем недавно, и пяти лет не прошло, были советскими гражданами, в одной стране жили, в одной армии служили, одни книги читали и телевизор смотрели. А сейчас едешь по этой Чечне, и ясно чувствуешь – чужая это земля, враждебная нам. Нехорошо тут. Домой хочется… Но и так, чтобы этой национальности у нас тоже никого не было. Мы у себя будем жить, а они пусть у себя. Мы к ним ни ногой, но и они к нам — тоже”».

Несмотря на параллели, возникающие при чтении произведения П. Яковенко, компаративистский анализ, раскрывающий реализацию традиции В. Некрасова или представителей «потерянного» поколения в современной военной прозе, требует более тщательного подхода с привлечением за-

текстового материала. В представленной работе мы не ставим себе подобной задачи, так как она требует широкого охвата материала и выходит за рамки нашего диссертационного исследования.

Выводы

1. Тема Первой мировой войны не находит полного отражения в произведениях отечественной военной прозы. Объяснением этому служит исторический контекст – начало Революции и Гражданской войны. Исключением стали произведения А. Лебеденко и М. Горецкого, которые также могут рассматриваться с точки зрения реализации мотивного комплекса «Инициация», так как герои отечественных авторов о Первой мировой войне проходят этапы, характерные для центральных персонажей рассматриваемой зарубежной военной прозы.

2. Повесть «В окопах Сталинграда» отечественного прозаика В. Некрасова является примером следования повествовательной стратегии военных романов «потерянного поколения». Типологические схождения обнаруживаются в процессе прохождения этапов инициации и отражаются в мотивной модели. В ядре мотивной модели закрепляется сюжетообразующий мотив фронтовой дружбы. Сюжетообразующим становится и мотив отказа от героического подвига, однако у Некрасова герой не трансформируется в образ одного из неизвестных солдат войны XX века, характерный для прозы «потерянного поколения», а становится одним из многих солдат Отечества, сражающихся против вооруженных захватчиков.

3. Повесть В. Некрасова «В родном городе» может рассматриваться как пример реализации мотивного комплекса «Социальная адаптация», – основы послевоенных произведений писателей «потерянного поколения». В ней автор изобразил послевоенную реальность СССР, где в почете была номенклатура, а вернувшиеся фронтовики оказались никому не нужны. Герой Николай Митясов не смог социально адаптироваться к советской действи-

тельности, воплощенной в образе представителя номенклатуры Чекменя. Постепенно неприятие гером действительности усиливалось, поскольку приспособление к новой реальности требовало от него предательства моральных норм.

4. Современная отечественная военная проза (об Афганской и Чеченских войнах) также имеет определенную специфику. Она создавалась, как когда-то литература о Первой мировой войне (как и о Второй), бывшими солдатами, носит во многом биографический характер и выражает похожий взгляд на главное изображаемое событие – войну. В романе О. Ермакова «Знак зверя», в котором действие происходит в Афганистане, центральный персонаж Глеб также проходит все этапы инициации. Участие в сражениях не приносит ему славы героя, а скорее ведет к моральному опустошению в связи со смертью сослуживца и получением незаслуженной награды за эту смерть.

ГЛАВА 6
СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ВОЕННАЯ ПРОЗА И ТРАДИЦИЯ РОМАНОВ «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»

Автор одной из немногих отечественных работ по сравнительному литературоведению П.М. Топер, определяя место литературы о Второй мировой войне в мировом литературном процессе, обозначил существование родовых признаков, «характерных для очень многих книг об армии и о войне, вне зависимости от того, где и когда они появились. <…> Можно указать и на устойчивые мотивы, своего рода сюжетные константы, которые часто встречаются в самых разных книгах о войнах: солдатская дружба (“фронтовое товарищество”), тяжесть походной жизни, дезертирство, оторванность от семьи и близких, бой за мост (или переправу, или высоту) как узел, к которому сходятся основные нити действия, и т.п.» [Топер 1985б].

На наш взгляд, исследователь совершенно прав, отмечая «устойчивые мотивы», которые характерны для военной прозы в целом. Использование мотивного моделирования как средства анализа единства литературного произведения в его содержании и форме находит место при вычерчивании некой линии преемственности в столь важной для национальных литератур теме – «человек и война», «война – настоящее – прошлое», «национальная память о войне и преступлениях» и др.

Например, в немецкой литературе тема национальной памяти о Первой и Второй мировых войнах по-своему «цементирует» немецкую литературу XX века в исторической парадигме. Однако и внутри современной немецкой литературы можно обнаружить определенные схождения с произведениями авторов Первой мировой войны.

Выделение в качестве основы сопоставления романов «потерянного поколения» повествовательной стратегии (мотивного комплекса «Инициация» или отдельных мотивов, входящих в мотивный комплекс) позволяет отстраниться от использования выводов традиционного сравнительного ли-

тературоведения (заимствующая литература, генетическая связь, литературный контакт и др.). Это очень важно, поскольку при анализе таких сложных по тематике текстов, как военная проза, следует искать первоисточник, который мог бы дать объяснение тем или иным действиям героев, не приписывая, однако при этом их появление влиянию того или иного автора или литературы.

В настоящей главе будет рассмотрено отражение повествовательной стратегии литературы «потерянного поколения» в современной немецкой и англоязычной[1] прозе. Выбор этих литератур для сравнительно-сопоставительного анализа обусловлен несколькими причинами. Во-первых, в немецкой и англоязычной (в особенности английской) военной прозе, как ни в какой другой европейской литературе, до сих пор продолжается традиция военного повествования. Это продиктовано во многом тем местом, которое Великая война занимает в национальной памяти, и, если говорить о Германии, особенностями государственного устройства страны после Второй мировой войны[2]. Сопоставление с романами классиков литературы «потерянного поколения» – «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка и «Смерть героя» Р. Олдингтона, хрестоматийными произведениями о Первой мировой войне, служившими ориентиром для многих зарубежных военных прозаиков, на наш взгляд, наиболее целесообразно при компаративистском анализе, так как Э.М. Ремарк и Р. Олдингтон, как и автор избранного для анализа современных текстов А. Зурмински, был фронтовиком[3].

Проведенный анализ укажет на существование универсальных мотивных доминант (мотивных комплексов) уже в современной зарубежной воен-

[1] В представленной главе мы остановились на европейской литературе для сравнительного анализа. Американская литература будет рассмотрена с точки зрения разбора литературоведческих работ и краткого экскурса в современную американскую военную прозу.

[2] Подробнее об этом см. ниже.

[3] Исключение составляет П. Баркер (автор рассматриваемого романа «Возрождение»), которая не была участницей военных конфликтов, но ее роман «Возрождение» носит отчасти биографический характер, так как ее дедушка был солдатом во времена Великой войны.

ной прозе, что позволит говорить об определенном инварианте повествовательной стратегии, нашедшем отражение в национальных литературах.

6.1. Категория вины и ее осмысление в немецкой послевоенной литературе

Выбор в качестве объекта исследования романа «Отечество без отцов» современного немецкого автора Арно Зурмински (Arno Surminski «Vaterland ohne Väter», 2006) объясняется его тематикой. В современной немецкой художественной прозе основная тема произведения – переосмысление событий Второй мировой войны – занимает особое место, так как связана с болезненными для страны воспоминаниями о гитлеровском режиме. Кроме того, роман воскрешает в памяти нынешнего поколения воспоминания об участии их родственников во Второй мировой войне.

Говоря об Арно Зурмински, нельзя не отметить, что он затрагивает в памяти немецкого народа, помимо воспоминаний о прошедшей войне, еще один важный аспект – прусский миф. Е.Е. Приказчикова относит произведения Зурмински к «мифу о Пруссии как потерянном рае в немецких мемуарах» [Приказчикова 2015: 172–198]. Исследовательница аргументированно объясняет, что «в противовес советскому мифу о цитадели зла, колыбели прусского милитаризма, в немецком сознании Пруссия – это прежде всего житница Германии, сельскохозяйственная Аркадия, отождествляемая ее жителями с земледельческим раем» [Там же: 182].

Действительно, в романах Зурмински («Отечество без отцов» и «Йокеннен, или Путь из Восточной Пруссии в Германию») очень часто встречаются описания довоенных богатых деревень и усадеб Восточной Пруссии[1]. Возможно, это объясняется тем, что и сам автор родился в этой местности в 1934 году и включает в повествование факты своей биографии.

[1] Следует отметить, что история Восточной Пруссии привлекает не только писателей, но и историков. Одно из последних исследований: [Lakowski 2016].

Однако, несмотря на тот факт, что родители писателя были угнаны в лагерь в Чувашию, где и погибли, в его книгах нет описания зверств советских солдат или угнетения немецкого народа – наоборот, Зурмински подчеркивает, что война диктует свои законы военного поведения.

Примечательно, что тема Второй мировой войны в современной немецкой литературе поднимается преимущественно в произведениях, основанных на биографических источниках (записках, дневниках, письмах). В этом отношении роман Зурмински не является исключением. В беседе с Д. Граниным он не отрицал документального начала романа: «Как-то незаметно разговор переключился на роман Зурмински “Отечество без отцов”. Д. Гранин сказал: “Книг о войне написано так много”. Поморщился, давая таким образом понять, как ему тошно от переизбытка низкопробных произведений. А затем докончил свою мысль: “Но Вашу книгу было интересно читать”. Потом спросил немецкого писателя, существовал ли реальный Роберт Розен, главный персонаж романа. Зурмински ответил: “Дневник Роберта Розена имеется на самом деле, но я убрал из него лишнее, подсократил. Да и погиб настоящий Роберт Розен еще в декабре 1941 года. Дневник вестфальца тоже существует”» [Лебедев: https://history.wikireading.ru/15877]. Подобная ориентация на биографизм и документализм неудивительна, так как для большинства немцев именно война на Восточном фронте остается главным событием Второй мировой. Восточный фронт оказался местом, где погибло огромное количество простых немецких солдат – почти каждая немецкая семья потеряла кого-нибудь из близких.

Однако восприятие этой войны (трагедии как для нас, так и для самих немцев) долгое время в Германии регулировалось политикой и ориентацией ФРГ на Запад. Сразу после окончания войны и в течение долгого периода после нее в Западной Германии было принято считать жертвами войны простых немцев, пострадавших от бомбежек, военнопленных, отправленных в советские лагеря, немецких женщин, перенесших насилие. Е. Степанова отмечает: «В этом контексте война против СССР стала символом страданий солдат

вермахта, именно с этими страданиями ассоциировалось центральное в немецком восприятии событие войны – поражение под Сталинградом» [Степанова 2010]. Итогом подобной пропаганды явилась мысль о солдатах вермахта (историки его называют «чистый вермахт») как о военных, которые выполняли до конца свой долг и были верны присяге[1]. Подобный образ солдата вермахта создавался и культивировался в 1950–1960-е годы[2] благодаря большому количеству мемуаров, записок и писем бывших генералов, историографий и художественной литературе. В центре таких повествований находится молодой немецкий солдат, терпящий лишения, но выполняющий свой долг (например, как это было показано в произведении Г. Конзалика «Сталинградский врач» («Der Arzt von Stalingrad», 1956) или Ф. Весса «Собаки, хотите жить вечно?» («Hunde, wollt ihr ewig leben», 1959)).

В своей статье «Вторая мировая война в художественной литературе. Германия» профессор университета в Киле Алан Бейнс отмечает: «Стилистически и структурно немецкая военная проза не была в авангарде в то время. В отличие от англосаксонского читателя, немецкая публика не была избалована поколением молодых писателей, постоянно жаждущих испытывать “шок от признания”. <…> Они делали попытку модернистского изображения, чтобы преодолеть технику повествования о войне и создать произведение – сенсацию для пресыщенных гурманов. Каждый немец в период между

[1] Этот вопрос уже поднимался в уже цитируемой беседе Гранина и Зурмински: «Следующий вопрос Гранина был таким же кинжальным: “Почему немецкие солдаты, поняв весь ужас военной авантюры в России, участниками которой они стали, не прекратили воевать уже зимой 1941–1943 годов?” Ответом Зурмински было слово “присяга”. По его твердому мнению, именно поэтому германские солдаты продолжали отчаянно бороться до весны 1945 года, хотя многим уже было ясно, что война проиграна» [https://history.wikireading.ru/15877].

[2] Следует отметить, что подобный «героический культ», связанный с солдатом Германской империи, уже создавался после Первой мировой войны в Германии. Профессор Сабина Беербек пишет: «Наряду с патриотическим культом появился культ солдатской смерти в XIX веке, следовавший по схеме христианского спасения. Солдат приносил жертву на “алтарь Отечества”. Это была обычная тема для оправдания смерти в большинстве европейских государств. Нация выступает как целый этнос, который оправдывает любые жертвы и даже требует: “Германия должна жить, если мы и должны умереть” – так звучит припев известной солдатской песни Генриха Лерша» [Brockhaus 2014: 45–63].

1939–1945 был в каком-то смысле на фронте, и ему нужна была простая обработка его собственного опыта в подходящей художественной форме» [Bance 1985: 124]. Однако в последующие годы (1970–1980-е) война не становилась центральной темой для обсуждения в западно-немецкой литературе и критике. Даже если эта тема и затрагивалась в произведениях, то только косвенно (например, в романах Г. Грасса, З. Ленца, К. Вольф).

Фольгер Хаге, редактор литературного раздела журнала «Der Spiegel», в статье «Чувства, погребенные под обломками. Как немецкие писатели справлялись с темой бомбежек» отмечает: «В Германии первая волна послевоенных романов, повествующих – в основном конвенционально и без рефлексии – о пережитом на фронте и в бомбоубежище, прошла и схлынула, не получив большого отклика. Значительных в литературном плане произведений среди них почти не было, если не считать романов Вольфганга Борхерта (“Там, за дверью”), Герта Ледига (“Возмездие”) и Ханса-Эриха Носсака (“Гибель”)» [Хаге 2005].

В Восточной Германии, напротив, война и ее последствия занимали ведущее положение. Причиной этому служило желание как можно скорее наладить дружеские отношения между СССР и ГДР и стремление ГДР преодолеть антифашистский миф. Одним из примеров реализации такой установки в художественной литературе стали так называемые «романы перевоспитания», которые вели в своей кульминации к «просветлению» бывших солдат вермахта. Такова, например, книга Г. Отто «Ложь» («Die Lüge», 1956).

В настоящее время темы войны с СССР и участия немцев в захватнических походах Гитлера вновь стали завоевывать популярность. Время от времени появляются произведения, в которых часто просматриваются полярные точки зрения на центральную проблему: кто виноват?

Например, книги признанного мастера военной прозы Г. Конзалика, такие как «Штрафбат 999» («Strafbatalion 999», 1960) и др., романтизируют в восприятии читателя образ немецкого солдата. В своих произведениях писатель отстаивает следующую точку зрения: нельзя осуждать весь немецкий

народ за действия нацистской военной и политической элиты времен Третьего рейха. Определенный интерес представляют произведения Г. Грасса «Кошки-мышки» («Katz und Maus», 1961) или Б. Шлинк «Чтец» («Der Verleser», 1995). В них поднимается также вопрос личного участия в преступлениях нацистского режима и виновности / невиновности.

Таким образом, если обобщить все вышесказанное, в современной немецкой литературе выделяется два полярных мнения о прошедшей войне и две противоположные ее оценки. С одной стороны, такие авторы, как Арно Зурмински, отстаивают идею о том, что рядовые солдаты – мужчины и женщины – оказались жертвами нацистской пропаганды. Поэтому они не могут нести индивидуальную ответственность за прошлое. Зурмински считает, что вся ответственность лежит на политической элите. В его произведениях не представлены картины зверств или насилия, так как на фронте преступления совершались обеими сторонами, как немецкой, так и советской. Основное внимание уделено описанию трагедии человека на войне и его желания вернуться назад, на родину, к мирной жизни.

Подобные произведения, без сомнения, продолжают традиции литературы ГДР, в которой избегали говорить о национал-социалистическом вопросе и настаивали на примирении с прошлым.

С другой стороны, находятся авторы, которые дистанцируются от позиции отказа от коллективной вины. Например, современный немецкий прозаик Уве Тимм, автор полуавтобиографического романа «На примере брата» («Am Beispiel meines Bruders», 2003), напрямую указывает на это. Тимм рассказывает историю своего брата, молодого офицера СС, пытаясь понять и объяснить для себя его нравственное падение и возможное сознательное участие в зачистках, проводившихся его дивизией.

В критических работах за рубежом этот вопрос также активно обсуждается. Стоит упомянуть международную конференцию в Берлине «Вина и искупление? Переживания и интерпретация войны в немецкой медиакультуре послевоенного времени (1945–1961)» («Shuld und Sühne? Kriegserlebnis

und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961)»[1], где был представлен срез тем, по которым развернулась широкая дискуссия. Это, например, существование литературы во времена холодной войны («Auf der Suche nach Helden. Literarische Funktionen im Kalten Krieg» [Ebert 2001: 21–35]), вопрос памяти о Сталинградской битве («“Man soll nicht vergessen” – Stalingrad – Deutungen im Hörfunkprogramm der vSBZ/DDR in den späten vierziger und fünfziger Jahren» [Fischer 2001: 127–139]), изображение и интерпретация войны в художественной литературе («Krieg und Literatur in Brecht “Arbeitsjournal”» [Chiarini 2001: 371–387]) и многие другие. Издаются и коллективные сборники научных трудов. Например, в сборнике «От Белля до Буххайма: Немецкая военная проза после 1945» («Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945» [Von Böll bis Buchheim 1997]) также представлены тексты и исследования, затрагивающие широкий спектр дискуссионных вопросов: роман Т. Пливье «Сталинград» (1945) [Nickel 1997: 49–63], компаративистские исследования («Defensive Kompensation. Peter Bamm: Die unsichtbare Flagge (1952) und Heinz G. Konsalik: Der Arzt von Stalingrad (1956)» [Bahr 1997: 199–213]), проблема молодого поколения («Ein junger Mensch wandelt sich. Herbert Otto: Die Lüge (1956)» [Hermand 1997: 407–421]) и др.

Стоит отметить, что и в отечественном литературоведении предпринимаются исследования современной немецкой литературы. В 2006 году Д.А. Чугунов защитил докторскую диссертацию «Немецкая литература 1990-х годов: основные тенденции развития» [Чугунов 2006], в которой рассматриваются основные актуальные проблемы немецкой литературы указанного периода: переосмысление феномена Восточной Германии, поиск альтернативы настоящему, человек в современной немецкой литературе и др. Интересным кажется один из выводов Д.А. Чугунова, касающийся военной прозы: «На литературных исканиях и спорах последнего десятилетия XX в. во многом отразился знаменитый “спор историков”, разгоревшийся в Германии в

[1] Internationale Konferenz vom 01–04.09.1999 in Berlin.

1980-е гг. и связанный не только с проблемой “преодоления прошлого”, но и с проблемой преодоления “негативного национализма”. В 1990-е гг. все чаще проявляется убежденность в том, что в проблеме “немецкой вины”, которая безоговорочно признавалась ранее, присутствуют и очень сложные нюансы. “Спор историков” показал, что геноцид прошлого не является фактом только немецкой истории (достаточно вспомнить уничтожение армянского населения в Турции или этнические чистки в распадавшейся Югославии). В силу этого понятным было естественное желание рассматривать преступления нацизма как деяние прошлого, безусловно признавая за немецким народом право исторического развития» (см. подробнее: [Чугунов 2006]).

О 1990-х годах как о переломных для Германии говорит и Ф. Хаге: «В 1990-е годы – это было неоднократно описано – в Германии разрушились многие политические и вытекающие из них культурные представления, за которые цеплялись, в частности и в особенности, интеллектуалы и писатели. Это стало особенно отчетливо заметно в спорах по поводу войн в Заливе (1991) и Косово (1999), где впервые с 1945 года в Европе производились бомбардировки – на сей раз самолетами НАТО. Как раз эти воздушные удары и спровоцировали дискуссию, причем теперь слово взяло прежде всего поколение немецких военных детей и было ясно видно, насколько сильно на аргументацию противников бомбовых ударов влияли детские воспоминания и их позднейшая интерпретация» [Хаге 2005].

«Таким образом, анализ двух произведений, принадлежащих к различным эпохам (Э.М. Ремарка о Первой мировой войне и А. Зурмински о Второй мировой[1]), дает возможность выявить типологические схождения в создании образа центрального персонажа (как носителя авторского замысла) и в построении текста о войне на фабульно-сюжетном уровне[2]. <…>

[1] Критические работы, в которых освещается творчество А. Зурмински, немногочисленны. См.: [Beyersdorf 2007: 589–603; Beyersdorf 2009: 205–218; Hüppauf B. 2004: 10].

[2] Следует отметить, что существует небольшое количество компаративистских работ, в которых сравниваются произведения о Первой мировой войне и современных войнах. Например: [Hawkins 2014: 95–109; Perret 2014: 29–43].

Модель образа строится по традиционному (трехчастному) сценарию инициации, согласно которому инициируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации, а затем возрождается уже другим человеком» [Похаленков 2017а: 109–116]. Как мы уже отмечали, в нашей работе первый этап соответствует этапу «уход на войну», второй – «фронтовым будням», третий – возрождению в образе героя войны. Каждый этап на мотивном уровне репрезентируется собственным набором событий.

I этап инициации. Уход на войну. «Повествование Зурмински представляет собой сложную полифоническую форму. Нарратором является дочь солдата вермахта, погибшего на Восточном фронте, Роберта Розена. Она неожиданно для себя заинтересовывается событиями, относящимися к смерти отца, и проходит весь его путь, читая присланные им с фронта письма. Кроме того, дочь Розена является матерью солдата нынешней Германии, который воюет в составе миротворческого корпуса в Приштине, тем самым продолжая, уже в XXI веке, дело своего деда.

Помимо сюжетной линии, связанной с прошлым и настоящим семьи Розенов, автор обращается к истории сослуживцев Роберта – его однополчан, которые, как и он сам, погибают в финале произведения» [Там же]. В этом обращении просматривается желание автора изобразить всеобъемлющую картину катастрофы молодого германского поколения, втянутого в захватнические войны Гитлера. Однако Зурмински (как когда-то Ремарк) отмечает, что участие в войне Розена (и его однополчан) было добровольным. Когда-то Боймер из романа «На Западном фронте без перемен» и его одноклассники поддались бравурным речам учителя Канторека и записались добровольцами на фронт Первой мировой войны. Теперь и Розен был так же не против отправиться на Восточный фронт. И он, и его сослуживцы воспринимали эту войну (впрочем, как и предшествовавшие войны с Францией) как данность, не испытывали к ней неприязни. Дочь Розена пишет: «Ich weiss es nicht, ob ich es ihm erklären muss. Diese Leute meinen, dass man die Toten zweimal betrogen hat. Zum ersten Mal diejenigen, die sie in den Krieg geschickt haben und zum

zweiten Mal die Anderen, die sie nach dem Krieg vergessen haben» [Surminski 2004: 18][1] (см. рус. пер.[2]).

Как уже отмечалось выше, первый этап инициации связан с продвижением героя на передовую / нахождением героев на передовой: Боймер перемещался в рамках художественного пространства «фронт», а Розен менял топосы (например, русские деревни) и локусы (окоп, деревенский дом и др.). «Таким образом, мотивная модель данного этапа состоит из мотивов, которые обусловлены событиями перемещения центральных персонажей и необходимостью их приспособления к фронтовой жизни. В дальнейшем эти события сформируют основную фабульную линию (мотив перемещения, мотив встречи с однополчанами, мотив противопоставления, мотив социальной адаптации / отказа от социальной адаптации). Рассмотрим фабульную цепочку мотивов и ее трансформацию в сюжет под влиянием реакции героя на то или иное событие.

У обоих авторов мотив перемещения не соотносится с ядерным положением мотивной модели, так как связан с внутренними изменениями героев. Однако эти мотивы взаимодействуют с мотивом противопоставления и мотивом социальной адаптации. Мотив противопоставления прошлого и настоящего на данном этапе занимает ядерное положение, так как указывает на взросление героев. Например, Роберт Розен постоянно противопоставляет свои военные будни и мирную жизнь в тихой деревне. Боймер Ремарка также время от времени возвращается в воспоминаниях к своей жизни в родном городе. Несмотря на службу на передовой, оба центральных персонажа не тяготятся ею, так как находятся в кругу однополчан (то есть социально адаптируются). Мотив встречи с однополчанами занимает ядерное положение в те-

[1] Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

[2] «Не знаю, должна ли я ему это объяснять. Эти люди полагают, что мертвых обманули дважды. Вначале те, кто послал их на войну, затем другие, которые забыли про них после войны» [Зурмински: http://royallib.com/book/arno_zurminski/otechestvo_bez_ottsov.html]. Далее цитаты в русском переводе приводятся по данному источнику.

чение всего повествования как у Ремарка, так и у Зурмински. Его реализация имеет определенные особенности у каждого из авторов. У Ремарка этот мотив объединяет бывших одноклассников, которые изначально оказываются обмануты государством и учителями. Зурмински сводит своих персонажей уже на фронте, но сохраняет разницу в их социальном происхождении» [Похаленков 2017а: 109–116].

Особым образом реализуется мотив отношения к врагу. У Зурмински он, как и у Ремарка, не интерпретируетя негативно. Оба автора даже подчеркивают нейтральное отношение своих геров к противнику. Особенно это показательно в романе Зурмински, поскольку его герой с товарищами считают, что воюют не с русскими, а с большевизмом: «Das ganze Europa kämpft gegen Bolschewismus» (S. 24) (см. рус. пер.[1]). Кроме того, автор подчеркивает, что отношение русских к немцам (завоевателям) скорее положительное, а вовсе не негативное. Останавливаясь на ночлег в русских деревнях, герой видит, что иногда их жители не испытывают к немцам вражды и воспринимают их как освободителей. Такое отношение возникает и со стороны немецких солдат: например, русские топят для немцев баню, те в ответ помогают им по хозяйству и кормят шоколадом их детей.

«Такое же отношение изображает и Ремарк, который показывает, что война, которая ведется между двумя странами, не нужна ни немцам, ни французам. В сценах на передовой Боймер и его сослуживцы часто говорят о французах только как о военных противниках. У Ремарка, в отличие от Зурмински, отсутствуют детальные описания общения с пленными и остановок на ночлег. Позже, однако, Ремарк выражает свое отношение к врагу в знаменитой сцене встречи в воронке с пленным французом (или с пленными русскими, которых подкармливает Боймер).

Итак, на этапе «уход на войну» среди фабульных мотивов сюжетными становятся мотив противопоставления и мотив социальной адаптации, так

[1] «Вся Европа воюет с большевизмом».

как именно они позволяют показать изменения в образе героя и вынужденную временную адаптацию к происходящему» [Похаленков 2017а: 109–116].

II этап инициации. Военные будни. Этап «военные будни», как и у Ремарка, у Зурмински отражает период взросления героя – трансформацию образа от неоперившегося новобранца до опытного военного. Действие происходит на фронте, где Розен проводит будни за обстрелами, копанием окопов и разговорами с однополчанами, во время которых у Розена появляется ощущение своей обманутости государством. Герой начинает осознавать, что в войне, в которую он вовлечен, нет ничего героического. Под влиянием этих бесед у героя появляется и со временем укрепляется мысль об отсутствии в ведущейся войне героического пафоса.

«В процессе смены локусов (овраг, переход, деревня, передовая и др.) мотив боязни смерти окончательно закрепляется в ядре мотивной модели и, соответственно, в сюжете, так как указывает на близость смерти к герою, и также реализуется на уровне системы персонажей – во встрече с врагом, который воспринимается как такой же человек, как и сам герой. У обоих авторов встреча с врагом не имеет дальнейшей традиционной интерпретации как события, которое становится поводом для осознания себя защитником родины от захватчиков» [Там же].

Сопоставим два фрагмента из романов обобих авторов. У Ремарка: «Aus uns sind gefährliche Tiere geworden. Wir kämpfen nicht, wir verteidigen uns vor der Vernichtung. Wir schleudern die Granaten nicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblick davon, dort hetzt mit Händen und Helmen der Tod hinter uns her» (см. рус. пер.[1]). У Зурмински: «Ich sitze am Eingang zum Wachlocal und knabbere Sonnenblumenkerne. Der Soldat, der die Kriegsgefangenen bewacht, gibt ein Signal, als ob er die Kehle durchscheidet. Wenn wir sie erschiessen, so haben wir ein Problem weniger, meint er. Wir verwildern immer mehr. Vor drei Monaten hat niemand es gewagt, einen ähnlichen Satz auszusprechen und sogar

[1] «Мы превратились в опасных зверей. Мы не сражаемся, мы спасаем себя от уничтожения. Мы швыряем наши гранаты в людей, – какое нам сейчас дело до того, люди или не люди эти существа с человеческими руками и в касках?».

nicht gewollt, daran zu denken. Zum Glück ist es noch verboten, die Kriegsgefangenen zu erschiessen» (S. 85) (см. рус. пер.[1]).

Следует отметить, что мотив социальной адаптации на этапе «военные будни» трансформируется в мотив отказа от героического подвига, который находит реализацию в отказе от действий, традиционно совершаемых персонажами – участниками военных событий, и от представления о своих военных противниках как о врагах.

III этап инициации. Возрождение в образе героя войны. «Согласно традиционной интерпретации, третий этап инициации связан с возрождением центрального персонажа в образе героя. Подобная трактовка находила отражение еще в эпических произведениях, в которых происходила символическая смерть персонажа и его последующее воскрешение в образе героя, увенчанного славой и почетом. Однако в книгах о Первой мировой войне, а затем и о Второй, подобной интерпретации нет. Объяснением этому может служить специфика описываемых в них войн. Первая мировая стала первой войной нового времени, при изображении которой героический подвиг уступил место фронтовым будням. Авторы же прозы о Второй мировой следовали примеру предшественников и заостряли внимание читателя в своих произведениях на тех же темах. Поэтому будни солдат Первой и Второй мировых войн были наполнены копанием окопов, траншей, убитыми и ранеными и др. В подобных фронтовых буднях не было ничего героического, так как произошло изменение задачи писателей: не было необходимости в изображении подвига – важно было показать трагедию человека на войне» [Похаленков 2017a: 109–116].

Типичный для третьего этапа инициации мотив разочарования имеет особое значение в связи с отпуском героя по ранению. Герой оказывается

[1] «Я сижу у входа в караульное помещение и лузгаю семечки подсолнуха. Боец, что охраняет пленных, делает знак, будто перерезает горло. Если мы их расстреляем, то одной проблемой будет меньше, полагает он. Мы все больше дичаем. Три месяца назад никто не осмеливался произносить подобную фразу и даже думать об этом не хотел. К счастью, пока еще запрещено расстреливать пленных».

дома – перемещается из пространственно-временной сферы «фронт» в пространственно-временную сферу «мирная жизнь», пересекая условную границу между своим настоящим и прошлым. Это пересечение приводит к внутренним изменениям героя.

Особенность поездки домой Роберта Розена состоит в том, что основная ее цель – бракосочетание героя. Между тем есть типологические схождения между описанием дороги домой и пребывания в своем родном доме у Зурмински и Ремарка. Розен, как и Боймер, в сфере «мирная жизнь», среди своей семьи, ощущает себя «чужим». Однако о Розене, в отличие от ремарковского героя, можно сказать, что он все-таки ввернулся, так как во время отпуска он женится. Правда, во время торжества перед гостями появляется женщина, которая сообщает, что ее сын погиб на фронте. Таким образом, со свадьбой в романе связано выдвижение в ядерное положение мотива смерти.

«В дальнейшем мотив смерти имеет сложную реализацию в текстах произведений Ремарка и Зурмински. У Ремарка этот мотив сопряжен с мотивом взросления и выдвигается в ядро мотивной модели. Его ядерное положение определяется событием, которое знаменует первую символическую смерть одного из сослуживцев. По теории инициации, герой должен пройти в ходе этого процесса символическую смерть и возродиться в новом образе. Однако в тексте Ремарка можно наблюдать постепенное перерождение героя, которое началось с момента смерти одноклассника и однополчанина Боймера, так как это был первый человек, который умирал на его глазах. Эта смерть повлекла за собой серьезные изменения в мировоззрении героя. Если раньше, когда он участвовал в сражениях, обстрелах, это все казалось ему далеким, то сейчас война коснулась его лично. Со смертью Кеммериха связано возникновение мотива разочарования в настоящей войне и довоенных идеалах» [Там же].

В романе «На Западном фронте без перемен» мотив смерти реализуется еще раз в убийстве Боймером печатника Дюваля, оказавшегося его военным противником. Это событие символично, так как становится последней стади-

ей подготовки героя к перерождению. Кроме того, оно заставляет Боймера увидеть во враге не только противника, но и человека и задуматься о цене жизни. Также ядерное положение мотива смерти ускоряет появления мотива противопоставления прошлого и настоящего героя. После совершенного убийства Боймер перестал ощущать четкую границу между своими (сослуживцев, родственников и жителей Германии) и чужими (врагов, с которыми он сражался: французов, англичан, русских). На мотивном уровне это изменение проявилось в реализации мотива разочарования в довоенной героике.

В тексте Зурмински, как мы уже отметили, первая символическая смерть происходит на бракосочетании Роберта. С известием о смерти односельчанина героя мотив смерти сиановится ядерным. Тем самым он отодвигает мотив любви на периферию. До известия о смерти герой говорил о своем возвращении, на которое указывало и происходящее бракосочетание, теперь же сам брак Розена стал символом уже не возвращения, а выживания. Указанная тема на этом этапе повествования оказалась стержневой, поскольку герой понял свою главную задачу на войне – остаться в живых.

«Вторая символическая смерть – это смерть Роберта. Традиционно символическая смерть противника должна характеризовать возрождение героя. Однако Роберт изначально не испытывает отрицания или ненависти к русским, своим врагам. Поэтому Зурмински идет по традиционному сценарию: символическая смерть – это смерть самого героя. Примечательно, что описание гибели героя полностью совпадает с ремарковской сценой смерти Боймера. Подобное авторское решение вполне обоснованно. Во-первых, Розен, как и Боймер, перестал воспринимать ведущуюся войну, перестал ее оправдывать (хотя бы для самого себя). Изначально Роберт, как когда-то Боймер и его одноклассники, был во власти геройских стремлений и идей, которые формировала государственная пропаганда: парады, марши – все то, что составляет романтический образ войны. Во многом это стало возможным потому, что Германия всегда идеализировала образ офицера. Молодые люди,

плененные пламенными речами, без колебаний соглашались записываться добровольцами» [Там же].

В финале обоих романов ядерным становится мотив возвращения. Реализоваться полностью ему мешают мотивы смерти (гибель сослуживцев) и разочарования. Боймер Ремарка к момену окончания процесса инициации оказался одиноким и сломленным. Ядерное положение мотива разочарования указывает, что герой осознал бесцельность гибели своих сослуживцев и предчувствует собственную смерть. Гибель Боймера так и остается незамеченной – на Западном фронте все остается без перемен. Зурмински также указал, что смерть Роберта была своего рода благословением, избавившим его от дальнейших страданий. Более того, как и у Ремарка, на фронте все тихо и без перемен (сослуживец героя замечает, что снаряд избавил того от дальнейших страшных мук). Как мы видим, оба писателя стремились подчеркнуть, что изобразили смерть обычного человека, одного из солдат. Их гибель не была героической, оба они далеки от эпических героев прежней военной литературы. Поскольку смерти и Боймера, и Розена остались никем не замеченными, образы обоих героев трансформировались в образы неизвестных солдат.

Таким образом, герой Зурмински, как и герой Ремарка, прошел все три этапа инициации: отделился от людей, стал частью фронтового братства и возродился. Строение мотивной модели в тексте Зурмински также типологически схоже: ядерное положение занимают мотивы фронтовой дружбы и смерти. Различия между текстами наблюдаются на третьем этапе инициации. Они объясняется историческим бэкграундом произведений и затекстовыми особенностями. «Зурмински отходит от традиционной интерпретации инициации, заменяя традиционную для прозы Первой мировой войны символическую смерть противника на бесцельную гибель самого героя в конце произведения» [Там же]. Такое авторское решение можно объяснить желанием отойти от традиционной модели убийства врага в связи с необходимостью изображения солдата Третьего рейха не в типичном амплуа убийцы, а скорее

в роли жертвы пропаганды, что подтверждается словами дочери Роберта: «Ich habe Mörder gesucht, aber Leute gefunden» (S. 492) (см. рус. пер.[1]).

6.2. Отражение мифа о Великой войне в англоязычной послевоенной литературе

История Первой мировой войны нашла свое отражение в большом корпусе текстов в англоязычной литературе. Британский культуролог и историк С. Хайнс, характеризуя типичную историю молодого поколения, участвовавшего в войне, описывает следующий сценарий: «Поколение невинных молодых людей, полное абстрактных идей (таких, как честь, слава и Англия), отправилось на войну для того, чтобы сделать мир безопасней и демократичней. Они участвовали в глупых и ненужных битвах, которые были спланированы глупыми генералами. Те, которые выжили, страдали от посттравматического шока и потери предвоенных иллюзий, а также переживали новый для них военный опыт. Они осознали, что их настоящими врагами были не немцы, а те “старики” на их родине, которые их обманывали. Вернувшееся поколение отвергло нормы общества, которое отправило их на войну, и таким образом отделило жизнь целого поколения от его прошлого и от культурного наследия» [Hynes 1992: 12–13].

Представленная характеристика отражает основные черты сценария-мифа, предложенного К. Астьер (в нашем случае – сценария повествования о Первой мировой войне): «напряженность, контрастность и прямую направленность. В типичном произведении о Великой войне содержатся особенно напряженные и жестокие эпизоды, отличающиеся контрастными началами: между молодыми и старыми героями, солдатами и мирными жителями. В самом повествовании раскрывается идея разрыва с прошлым и невозможности возвращения назад к прошлому» [Austier 2003: 1076–1084].

[1] «Я искала убийц, а нашла людей».

Возвращение к прошлому оказалось невозможным по нескольким причинам. Во-первых, Великая война стала первой глобальной войной для Англии, в которой участвовали миллионы мобилизованных мужчин и женщин. Во-вторых, все слои британского общества оказались вовлечены в нее в той или иной мере[1].

Прошедшая война, ее ужасная цена и долговременные последствия требовали объяснения. Британское общество, оглядываясь назад и сравнивая разрушенный мир прошлого с настоящим, задавалось вопросом: как это могло случиться? Последующие тексты о войне дали ответ: генералы и политики предали поколение, отправив на верную смерть.

Подобная трактовка войны может быть объяснена словами культуролога Элиаде о создании нового мира (и связи с космическими мифами). Великая война породила в определенном смысле подобный миф, так как ознаменовала конец викторианского образа жизни и начало нового, жестокого мира. В Великобритании принято рассматривать промежуток между 1914 и 1918 годами как период «культурной травмы» [Eyerman 2004: 60–111][2] и «драматической потери национальной самоидентификации» [Troy 1997: 49–50].

Многие современные британские писатели и мыслители расценивают Первую мировую войну как национальную трагедию. Пэт Баркер, например, считает ее «большей трагедией, чем Холокост» [Barker 2003]. Эрик Хобсбаум полагает, что «война послужила началом XX века – самого кровопролитного в истории человечества: 1914 возник из массового побоища» [Hobsbawm 1994: 24].

Несмотря на серьезные потери, которые Британия понесла в ходе боевых действий, следует отметить, что армия, сражавшаяся на фронтах Первой мировой, была впервые так хорошо образованна (особенно в области литера-

[1] Считается, что Англия потеряла более 947 тысяч человек убитыми. Однако современные историки оспаривают эту цифру. См. подробнее: [Todman 2005: 44; Sheffield 2001: 6].

[2] Стоит отметить, что исследовательница Мария Трой первой стала использовать термин «культурная травма» применительно к современной британской прозе о Первой мировой войне [Troy 1997: 49–50].

туры). Пол Фассел отмечает, что «в то время, когда не было доступа к кино, театру, радио и телевидению, письмо (в любых формах: поэзия, журналы, проза) становилось единственным источником развлечения» [Fussel 2005: 158].

Поэтому не стоит удивляться, что все, кто попадал на фронт, сразу же начинали описывать новый для себя опыт[1]. Подобные сочинения породили на родине солдат – в Британии – следующую ситуацию: стало невозможным обсуждать ведущуюся войну без обращения к литературе из «окопов».

Даже краткий обзор библиографии о Первой мировой войне показывает влияние военных авторов (в особенности «окопных» поэтов) на то, что впоследствии писалось о войне. Многие заголовки научных работ, газетные статьи и романы о войне отсылают к известным сочинениям (или их фрагментам) из литературы о Великой войне, в особенности к сочинениям Зигфрида Сассуна и Уилфрида Оуэна. Например, названия романов С. Хилл «Странная встреча» и «Из боя» Дж. Силкинса указывают, что подтекстом этих произведений может быть поэма У. Оуэна «Странная встреча». Однако влияние «окопных» поэтов и литературы о Первой мировой войне не ограничивается данным пластом текстов. Современная англоязычная литература также обращается к теме Первой мировой войны. Стоит отметить весьма успешные романы Пэт Баркер («Возрождение» [Barker 2008]) и Себастьяна Фолкса («И пели птицы» [Faulks, Wagstaff 2010]). Произведения этих авторов включены в списки для обязательного чтения школ и университетов и сейчас воспринимаются как часть литературного наследия Первой мировой войны наравне с текстами, написанными во время и сразу после нее (см. подробнее: [Jolly 2000: 78]).

[1] Астрид Эрл отмечает: «Образы будущих героев произведений имели в большинстве случаев реальные фронтовые прототипы». Однако далее она оговаривает, что «никто не шел на войну без определенных сюжетов, стереотипов о том, что она из себя представляет. Это ведет к столкновению того, “как я представлял войну”, с тем, “что я увидел на самом деле”» [Erll 2009: 27–43].

«Возрождение» Баркер и «И пели птицы» Фолкса были экранизированы в 2012 году каналом BBC. Таким образом, современные англоязычные авторы продолжают влиять на понимание Великой войны и память о ней в Британии. Мартин Стивен считает: «Первая мировая стала первым конфликтом такого масштаба со времен Трои, который поэты так активно запечатлели в истории» [Stephen 1996: 121].

Влияние поэзии Первой мировой войны не чувствовалось до окончания конфликта. По очевидным причинам основная масса текстов «окопных» поэтов была опубликована и начала распространяться среди литературных кругов только после Дня перемирия (11 ноября 1918 года). После войны читающая публика предпринимала попытки почтить павших и осознать (понять) их фронтовой опыт. Единственным источником такого опыта и стала для них литература о войне. С. Хайнс называет 1926–1933 годы настоящим «бумом военной литературы» [Hynes 1990: 405–463]. В эти годы вышли в свет произведения, которые сейчас составляют определенный канон литературы о Великой войне: «Воспоминания охотника на лис» (1928) и «Воспоминания молодого офицера» (1930) З. Сассуна, «Прости-прощай всему этому» Р. Грейвза (1929), «Скрытые смыслы войны» Э. Бландена (1928), «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя (1929), «Свидетельство юности» В. Бриттани (1933) и др.

Большинство из перечисленных произведений объединяет определенная схематичность в постороении текста. Ш. Монтей отмечает: «Первая мировая война стала приобретать мифологические черты в сознании населения благодаря так называемой “литературе воспоминаний”. Посредством использования таких текстов, как личные воспоминания, автобиографии и автобиографическая поэзия, исторические события приобретали новый смысл» [Monteith 2002: 53].

Отличал эти произведения и тон повествования, не похожий на привычный довоенный, главной целью которого было разрушить довоенное героическое изображение. Молодые писатели описывали свои будни в жестких тонах и красках. Они изображали солдат в траншеях, создавая определенный

образ (фигуру) прошедшей войны. Тем не менее нельзя все сводить, как писал С. Хайнс, к «разговорам о поэзии типа Оуэна» [Hynes 1990: 423–463]. Несмотря на небывалую популярность антивоенных произведений, большинство британских читателей предпочитали книги с более позитивным взглядом на войну. Стоит отметить, что не все ветераны признавали описание войны, которое превалировало в антивоенных книгах. Э. Маккалум отмечает: «Более консервативно настроенные авторы считали, что антивоенные писатели просто гонятся за сенсацией и гонорарами. Роберт Грейвз, например, признавал это открыто, поставив тем самым под угрозу саму национальную самоидентичность» Bond 2007: 32–34; Bond 1996: 817–830].

Такими авторами, например, как Д. Джеррольд («Ложь о войне», 1930) и Сирилл Фоллс («Военная литература: путеводитель», 1930), предпринимались попытки осмыслить весь поток антивоенной литературы. Однако, несмотря на противоречивость взглядов антивоенных писателей, созданный ими миф о войне приобретал реальные очертания, и было видно, что он будет передаваться от поколения к поколению.

В 1960-е годы наблюдался рост интереса к теме Первой мировой войны среди историков, литературоведов и читающей публики. Возросший интерес продиктован рядом причин. Дж. Винтре считает, что он был во многом стимулирован рядом факторов, среди которых – пятидесятая годовщина начала конфликта, тупиковая ситуация с войной во Вьетнаме и обострение холодной войны. Стоит также назвать и возрастающий интерес ветеранов к увековечиванию памяти об их участии в Великой войне [Winter, Prost 2004: 245–247].

Возрождение интереса было отмечено не только появлением новых публикаций, но и повторным изданием военных произведений конца 1920-х – начала 1930-х. Обращение к послевоенной прозе объясняется во многом сменой прежнего поколения читателей на тех, кто не принимал участия в самой войне, но оставался под ее впечатлением (см. подробнее: [Todman 2005: 157]). Таким образом, авторам Первой мировой войны удалось объяснить и передать свое видение войны поколению, которое восприняло

его как единственную правду. Б. Бонд считает, что именно в 1960-е годы антивоенная литература начала по-настоящему влиять на читающую публику [Bond 2007: 28].

По мнению историков, 1960-е стали ключевым моментом в формировании современного представления о прошедшей войне, так как во время этого бурного десятилетия «по-новому зазвучали поэты войны в новом политическом, историческом и культурном контексте». Бонд указывает также на возрастающую угрозу ядерной войны, независимых молодежных течений и выступлений против войны во Вьетнаме [Ibid.: 51–53]. Рассуждая о благоприятном восприятии творчества «окопных» поэтов, К. Тайли отмечает: «Возращение популярности литературы о Первой мировой войне в 1960-е гг. было связано с унынием и сожалением из-за политической ситуации, с одной стороны, и антивоенными протестами – с другой» [Tylee 1990: 1].

Определенной мифической интерпретации, превалирующей в Британской культуре, способствовал популярный документальный фильм канала BBC «Великая война» (1964) (см. подробнее: [Todman 2005: 68–70]). Стоит также упомянуть политическую сатиру Театра Джона Литлвуда (Joan Littlewood's Theatre Workshop) «О, что за чудесная война!» (1963) и ее экранизацию (1969). Она показала прошедшую войну как трагедию, вину за которую полностью должны нести развязавшие ее политические лидеры. Тодман отмечает, что «подобная ситуация сыграла ключевую роль в формировании ненависти всей Британии к ослоподобным генералам Первой мировой войны» [Ibid.: 105].

Стоит отметить и вклад историков в увековечивание памяти о войне. Например, «На полях Фландрии» Леона Вулфа (1959) и «Обезьяны» Алана Кларка (1961) содержали серьезную критику в адрес британского командования (в особенности Д. Хейга). Именно Кларку принадлежит знаменитое сравнение генералов с ослами, ведущими львов.

«В 1960-е создавался также литературный канон Первой мировой войны: процесс отбора неизбежно выдвигал в авангард одних авторов и предавал

забвению других» [Campbell 2005: 263–269]. Основываясь на интересе читающей публики, литературоведы сфокусировали свое внимание на творчестве «окопных» поэтов. Такие литературные критики, как Б. Бергонци («Сумерки героев: анализ литературы о Первой мировой войне», 1965), Д. Силкин («Из боя: поэзия Великой войны», 1972) и А. Лейн («Адекватный ответ: военная поэзия Уилфрида Оуэна и Зигфрида Сассуна», 1972), рассматривали поэзию младших офицеров: Уилфрида Оуэна, Зигфрида Сассуна, Чарльза Сорли, Исаака Розенберга, Роберта Грейвза и Эдварда Томаса. Формирование группы «окопных» поэтов послужило в дальнейшем причиной доминирования их художественного мира над последующими интерпретациями прошедшей войны.

В творчестве «окопных» поэтов литературоведы особо отмечали движение от небывалого предвоенного энтузиазма к горькому сожалению, свойственному периоду середины и конца войны. Это движение рассматривалось как духовная эволюция, которая стала впоследствии частью типичного сценария произведений о Великой войне.

Следует отметить, что и в 1970-е годы Великая война продолжала вызывать международный интерес и рассматривалась как «начало всего», т.е. как драматическое событие, с которого началась эпоха беспрецедентной жестокости. Интерес к Первой мировой был настолько высок, что писатели и художники, участвовавшие в конфликте 1939–1945 годов, обращались чаще к Великой войне как к источнику вдохновения (см. подробнее: [Barlow 2000: 44]). Например, британский поэт Вернон Скэннел, раненный во время Второй мировой войны, в своем творчестве делает отсылки к Великой войне:

«Not the war [he] fought in
But the one called Great
Invades the mind»[1].

[1] «Не та война, в которой сражался / А та, что зовется Великой, / Постоянно вторгается в разум» [Scannell: https://war-poetry.livejournal.com/78318.html].

Другой поэт, Филипп Ларкин, в своем стихотворении «MCVXIV» (1964) аналогично Скэннелу говорит о конце века невинности, ознаменовавшемся началом Великой войны: «Never such innocence again»[1].

В 1980–1990-е годы интерес к теме Первой мировой войны сохранялся. Исследователь Дж. Винтер объясняет его «ощущением быстротечности времени, вызванным “уходом” последних ветеранов и международной ситуацией в общем: обострением конфликта на Балканах» [Winter, Prost 2004: 111]. Прошедшая Великая война должна была разъяснить причины катастроф XX века, так как именно она стала первой трагедией.

Интерес к Великой войне в этот период обнаружился со стороны как ученых, так и писателей. Например, исследователи П. Пурсигл и Дж. Маклеод зафиксировали даже возрастание числа публикаций к концу XX века[2]. Р. Приор и Т. Уилсон отмечают, что Первая мировая война продолжает вызывать ожесточенные дискуссии среди историков, которые до сих пор спорят о главных событиях: что послужило началом войны или можно ли было ее избежать [Prior, Wilson 2000: 320].

О возрождении заинтересованности также свидетельствует публикация в конце XX века немалого количества литературных произведений о войне. Этот процесс получил название «второго бума военных книг» [Todman 2005], который может быть сравним с бумом 1920–1930-х. Появившиеся в этот период произведения отличались с точки зрения как их художественной ценности, так и ориентации на читающую публику: от детских рассказов до серьезных исторических романов [3]. Они во многом повторяли образы, унаследованные от предшественников 1920–1930-х, но и привносили новую интерпретацию уже знакомых сюжетных ситуаций. Такие авторы, как Пэт Баркер,

[1] «Никогда не вернется прежняя невинность» [Larkin: http://www.poetrybyheart.org.uk/poems/mcmxiv/].

[2] Их выводы базировались на списках, включенных в Historical Abstracts с 1954 по 2001. См.: [Macleod, Purseigle 2004].

[3] Например, новые исторические романы Пэт Баркер «Life class» (2007) и «Toby’s room» (2010).

Себастьян Фолкс, Джейн Тинн и Ричард Бернс, в своих произведениях продолжали историю офицера, который сталкивается с ужасами войны на Западном фронте.

Современная романистка Барбара Корт называет подобные образы «sedimented images» [Korte 2001: 120–134], т.е. образы, унаследованные из более ранней литературы (поэм, романов и воспоминаний).

Мы остановимся на анализе романа современной британской писательницы Пэт Баркер «Возрождение» [Гладкова, Проскурнин 2011: 166–171; Рогаческая 2013: 18–21; Швайликова 2015: 65–70], который является первой частью трилогии[1]. Обращение Баркер к Первой мировой войне объясняется, как уже было сказано выше, особым положением, которое занимает Великая война в культурной жизни Великобритании. Известный литературовед К. Хьюитт в работе «Современный английский роман в контексте культуры. Комментарий как форма повествования» отмечает: «Если пытаться определить в современной Британии событие, ставшее переломным моментом, то таковым нужно считать Первую мировую войну» [Хьюитт 2007: 46–72].

Пэт Баркер (1943 г.р.) получила образование в Лондонской школе экономики и Даремском университете, где изучала международную историю. До выхода ее первых произведений «Единая улица» («Union Street», 1982) и «Дочь столетия» («Ctntury's Daughter», 1984) она преподавала историю. Произведения этого периода посвящены описанию тяжелых условий жизни рабочего класса на севере Англии. Внимание писательницы к теме Первой мировой войны продиктовано отчасти событиями ее собственной биографии: дедушка Баркер воевал во Франции во время конфликта 1914–1917 годов.

В центре «Возрождения»[2] находится известный поэт и герой войны Зигфрид Сассун. Повествование начинается с его знаменитого обращения к

[1] «Regeneration» (1991), «The Eye in the Door» (1993), «The Ghost Road» (1995).

[2] Из современных критических исследований, посвященных роману «Возрождение», стоит отметить: [Westman 2001; Knutsen 2010; Patten 2008: 17–29; Pellow 2001: 130–146; Duckworth 2004: 63–67].

английскому парламенту с Декларацией неповиновения[1], в которой он заявляет протест против ведущейся войны и отказывается от дальнейшего участия в ней. Но вместо того, чтобы подвергнуть Сассуна военно-полевому суду, его объявляют психически нездоровым и отправляют в специальное лечебное учреждение Крейглокхарт (Craiglockhart) около Эдинбурга. В течение двух месяцев он знакомится и общается с молодым поэтом У. Оуэном и психиатром У. Риверсом.

Если сюжетная линия, связанная с героем «Возрождения» и его духовной эволюцией, вполне понятна читателю[2], то образы других персонажей раскрываются только при помощи анализа контекста, а также путем привлечения затекстовой информации и уже существующей в литературе традиции военной прозы.

Одним из самых ярких образов романа является образ доктора Риверса. Доктор показан опытным и знающим психологом, использующим метод психоанализа, в ходе которого его пациенты (в нашем случае офицеры) должны вспомнить свой военный опыт и тем самым избавиться от кошмара, преследующего их в мирной жизни и не дающего им вернуться на фронт. Билли Прайер, пациент клиники, оказывается одним из тех, на которого это лечение не оказало действия. Б.М. Поскурнин отмечает, что «внутренний конфликт Приора основывается на нежелании находиться под чьей-либо опекой и остром чувстве душевного одиночества. Кроме того, он не может избавиться от подсознательного чувства страха перед собственными воспоминаниями о фронте. Вследствие этого у него складываются конфликтные отношения с Риверсом» [Гладкова, Проскурнин 2011: 170].

Однако, на наш взгляд, мотивы Прайера во многом могут быть объяснены предшествующей традицией. В комментариях [Роман Пэт Баркер «Возрождение» 2007] для русскоязычной публики К. Хьюитт отмечает, что «в

[1] См. подробнее текст «Декларации»: [Barker 2008: 3]. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

[2] Наиболее полный анализ основных тем произведения представлен в работе: [Monteith 2005].

1917 г. классовая система была неотъемлемой частью британского общества. Во времена Первой мировой войны почти все офицеры (включая младший офицерский состав, то есть лейтенантов и капитанов) происходили из высшего класса. <…> Однако именно среди них была наибольшая смертность. Таким образом, служащие более низких званий (из рабочего класса) продвигались на их места, если они показывали нужные способности. Одним из них и оказался Прайер» [Там же: 13]. В новой для себя среде – среди выходцев из высших слоев общества – Прайер сталкивается с проявлениями снобизма и презрения. Однако подобное описание в британской литературе не является новым. Одним из первых это зафиксировал Р. Олдингтон в своем романе «Смерть героя», где с сарказмом и иронией изобразил высший свет времен Первой мировой войны.

Чтобы иметь возможность более точно проследить трансформацию традиции в современном военном романе, проведем сравнительно-сопоставительный анализ образов Джорджа Уинтерборна (персонажа Р. Олдингтона) и Билли Прайера (персонажа П. Баркер) с привлечением мотивного уровня текста.

В романе «Смерть героя» важное место отводится описанию взросления и становления Уинтерборна. В романе Баркер (как, впрочем, и в «Отечестве без отцов» А. Зурмински, анализ которого представлен выше) подобное описание практически отсутвует. Мы встречаем Билли Прайера уже в Крейглокхарте. Такое отличие может быть объяснено тем, что если бы мы рассматривали, например, центрального персонажа произведения Зигфрида Сассуна, то могли бы легко сопоставить его юношество с аналогичным периодом в жизни Уинтерборна. Однако подобные параллели вполне очевидны, так как оба персонажа происходят из одного класса и сравнение лишь подтвердит вполне очевидный факт – принадлежность к одной национальной литературе. Анализ же образа Прайера даст возможность проследить развитие новой для английской литературы темы критики вышего общества.

Остановимся на том, что оба персонажа уже попали на фронт Первой мировой войны. Именно здесь происходят важные для развития сюжета события: герои начинают противопоставлять мирную и военную жизнь, осознавать свою принадлежность к фронтовому товариществу. В романе Олдингтона описание фронтовых будней занимает важное место: подробно рассказывается о событиях, в результате которых Джордж Уинтерборн оказался на передовой. Описывается его жизнь в военном учебном лагере и «привыкание» к военной жизни.

Если повествование Олдингтона отличает детальный рассказ о попадании на фронт и становлении героя, а повествование ведется в манере дневниковых записей, то «военные будни» Прайера можно реконструировать только во время сеансов психоанализа с Риверсом.

Стоит отметить, что разница в социальном положении персонажей не влияет на мотивно-тематическое оформление. Мотивы, которые в дальнейшем появляются, напрямую зависят от тем, составляющих тематический уровень: фронтовое товарищество; привыкание к фронтовым будням; разочарование в довоенных идеалах; убийство врага (собственное соучастие, осознание себя участником). Остановимся на перечисленных темах и реализующих их мотивах подробнее.

Одной из ведущих в произведениях писателей «потерянного поколения» является тема фронтового братства. Многие критики считают их заслугой «изображение солдатского братства и его роли в психологическом выживании солдата в экстремальных фронтовых условиях» [Похаленков 2016а: 64–75]. Обнаруживаются определенные типологические схождения в реализации этой темы в произведениях Олдингтона и Баркер. Оба автора – один в начале века, а другой в конце – стремились показать гибель целого поколения.

В романе Баркер мотив фронтового братства не занимает ведущего положения, в отличие от романа Олдингтона, где этот мотив находит реализацию в дружбе Уинтерборна с безымянным рассказчиком и офицером Ивен-

сом. На одном из первых сеансов психоанализа доктор спрашивает Прайера о снобизме по отношению к нему со стороны других офицеров: «“All right. How did you fit in?” Prior’s face shut tight. “You mean, did I encounter snobbery?” “Yes”. “Not more than I have here”. Their eyes locked. Rivers said, “But you encounter it?” “Yes. It’s perfectly clear when you arrive that some people are more welcome than others. It helps if you’ve been to theright school. It helps if you hunt, it helps if your shirts are the right colour. Which is a deep shade of khaki, by the way”. In spite of himself Rivers looked down at his shirt» (p. 66) (см. рус. пер.)[1]. Из примера следует, что герой не является частью фронтового товарищества, так как принадлежность к более низкому классу мешает его сближению с другими офицерами.

Следует отметить, что в обоих текстах мотив разочарования соотносится с крушением иллюзий и представлений о государстве. У Р. Олдингтона этот мотив связан с общением Уинтерборна с Ивенсом, который воплощает в романе типичного британского офицера, свято верившего в идеалы Британской империи и не сомневавшегося в правильности ведущейся войны. Если до начала войны герой считал, что защита интересов родины – это обязанность каждого англичанина, то во время службы и общения с Ивенсом он начинает понимать глубину своих заблуждений.

Подобную трактовку мотива разочарования можно найти и в рассказе Прайера. В одной из бесед он указывает не без сожаления на ложь, с которой столкнулся на родине: «The only thing that really makes me angry is when people at home say there are no class distictions at the front. Ball-ocks» (p. 67) (см. рус. пер. [2]).

---

[1] «“Как Вы приспособились?” “Вы о том, сталкивался ли я со снобистским отношением к себе?” “Да”. “Не более, чем здесь”. Их глаза встретились. “Но Вы сталкивались?” “Да. Это сразу проявляется, когда ты приезжаешь и некоторые люди любезнее, чем другие. Хорошо, когда ты посещал правильную школу. Хорошо, когда ты охотился, и хорошо, когда твои рубашки правильного цвета. Который, между прочим, более темного оттенка хаки”. Не сумев сдержаться, Риверс посмотрел на свою рубашку».

[2] «Единственная вещь, которая действительно выводит меня из себя, это когда у нас говорят об отсутвии классовой системы на фронте. Ослы!».

Одной из обязательных составляющих повествований о Первой мировой войне был отпуск героя. У Олдингона во время такого отпуска Уинтерборн начал противопоставлять своих прошлых знакомых (довоенных) фронтовым товарищам. Именно тогда друзья, которые до этого были для него «своими», перешли в категорию «чужие», а его фронтовые товарищи стали окончательно «своими». Подобного отпуска (отлучки с фронта) у персонажа романа Баркер нет. Однако в таком качестве можно рассматривать само пребывание героя в госпитале, так как писательница не дает читателю детального описания жизни Прайера до фронта и выводит его лишь как одного из пациентов Крейглокхарта.

В рассказах Прайера нельзя найти четкого противопоставления мирного и военного времени. Даже если он и начинает проводить сравнения, они носят обличительный характер и направлены на то, чтобы подчеркнуть еще раз классовые различия или бездумные приказы начальства, которые привели к гибели простых солдат: «An officer saw three men smoking. He thought that was a bit too casual, so he confiscated their sabres and sent them into the charge unarmed. Two of them were killed. The one, who survived was flogged the following day» (p. 67) (см. рус. пер.)[1]. Таким образом, Прайер подчеркивает, что зачастую настоящими врагами на фронте были не военные противники, а генералитет, который отправлял простых солдат на неминуемую гибель по собственной прихоти. В конце разговора с Риверсом Прайер подчеркивает: «Вы из пропаганды слышали о таком когда-нибудь». Тем самым герой указывает на ложь со стороны государства.

Подобное изображение государства мы находим и у Р. Олдингтона. Писатель напрямую обвиняет государственных дельцов в развязывании войны. Примечательно, что автор это делает в начале рассказа о пребывании героя на передовой: «But what were they really against? who were their real enemies? He saw the answer with a flood of bitterness and clarity. Their enemies – the

[1] «Офицер застал троих солдат курящими. Он подумал, что простое наказание будет слишком банальным. Он отнял у них сабли и отправил в бой безоружными. Двое были убиты. Третий, выживший, был выпорот на следующий день».

enemies of German and English alike – were the fools who sent them to kill each other instead of help each other. Their enemies were the sneaks and the unscrupulous; the false ideals, the unintelligent ideas imposed on them, the humbug, the hypocrisy, the stupidity. Those men were typical, then there was nothing essentially wrong with common humanity, at least so far as the men were concerned» (см. рус. пер.[1]).

Находясь в отпуске, Джордж Уинтерборн начинает также осознавать отличие военного времени от мирного, так как довоенные привычки и разговоры перестали иметь для него ценность. Во время званого обеда у него появляется мысль, что прежние друзья стали для него чужими: «He was amazed to find how remote he felt, how completely he had nothing to say» (см. рус. пер.[2]). Эта сцена указывает на реализацию мотива противопоставления себя другим. Отпуск, от которого он ожидал возрождения былых чувств, напротив, убедил героя в правильности возникшего еще на фронте чувства отчужденности от всего, что связано с домом. Неприятие и непонимание происходящего в мирной жизни приводит к противопоставлению себя семье.

Баркер также указывает на мотив противопоставления. Примечательно, что он реализуется так, как и у Р. Олдингтона. С одной стороны, Прайер противопоставляет себя семье, с другой – сослуживцам. В одной из бесед Прайер упоминает своих родителей. В его словах нет особой теплоты и привязанности. Скорее, наоборот, чувствуется открытая критика в адрес отца и сочувствие к матери: «“I gather you met my father”, Prior gasped. “Quite a character”. “He seemed to be a man of strong views”. Prior’s mouth twisted. “He’s a bar-room socialist, if that’s what you mean. Beer and revolution go in, piss comes out”. He

[1] «Но чему же они противостоят? Где их настоящий враг? Внезапно ему открылся ответ, – то была минута горького просветления. Их враги – враги и немцев, и англичан – те безмозглые кретины, что послали их убивать друг друга вместо того, чтобы друг другу помогать. Их враги – трусы и мерзавцы без стыда и совести; их враги – навязанные им ложные идеалы, вздорные убеждения, ложь, лицемерие, тупоумие. Если вот эти люди – не исключение, если такова масса, значит, человечество в основе своей здорово, во всяком случае – здоровы, не испорчены простые рядовые люди».

[2] «С удивлением он понял, что бесконечно далек от всей этой компании и ему совершенно не о чем с ними говорить».

attempted to laugh. “My mother was quite concerned”. “He’ll be down there effing and blinding,” she said. “Showing us all up.” “I liked him.” “Oh, yes, he’s very likeable. Outside the house. I’ve seen him use my mother as a football. When I was too little to do anything about it”» (p. 61) (см. рус. пер.)[1]

Вспоминает Прайер и сослуживцев. Он упоминает, что никогда не вписывался в среду офицеров из-за своего происхождения и был вынужден перенести унизительный «ритуал» поездки верхом, так как его посадка на лошади отличалась от принятой в аристократическом круге: «Nowhere near. Oh, and then there’s the seat. *The Seat.* You know, they sent me on a course once. You have to ride round and round this bloody ring your hands clasped behind your head. No saddle. No stirrups. It was amazing. Do you kmow, for the first time I realized that somewhere at the back of their ….*tiny tiny* minds they really believe the whole thing’s going to end in one big glorious *cavalry charge*. “Stormed at with shot and shell, / Boldly they rode and well, / Into the jaws of death, / Into the mouth of hell…” And all. That. Rubbish» (p. 66) (см. рус. пер.)[2].

В представленном фрагменте обращает на себя внимание аллюзия на известную поэму А. Теннисона «Атака легкой бригады» [Теннисон: http://www.stihi.ru/2014/03/23/3663], которая посвящена атаке британской легкой кавалерийской бригады под Балаклавой во время Крымской войны 25 октября 1854 года. Традиционно поэма интерпретируется как воспевание поэтом храбрости и доблести британских офицеров. Но Прайер цитирует

[1] «“Я полагаю, вы встретились с моим отцом, – вздохнул Прайер. “Довольно сильная личность”. Он показался человеком со своим мнением”. Рот Прайера искривился. “Он разглагольствует о социализме только на словах, если Вы об этом. Пиво и революция входят, а потом смываются в унитаз”. Он попытался смеяться. “Моя мать была очень обеспокоена. “Он будет там, сияющий и ослепляющий, – сказала она. “Рассказывая обо всем этом. Он мне нравился”. “О, да, он очень симпатичный. Вне дома. Я видел, как он использовал мою вместо футбольного мяча. В то время я был слишком маленьким, чтобы что-то с этим делать”».

[2] «Никогда не вписывался. Ох, еще и посадка. Посадка во время езды верхом. Знаете, они заставили меня проехаться верхом. Приходится ехать по этому чертову кругу с руками за головой. Без седла. Без стремян. Это было изумительно. Знаете, в этот момент я осознал, что где-то глубоко в душе они действительно верят в весь этот бред о славной кавалерийской атаке. “Пушки бьют справа, / Пушки бьют слева, / Пушки бьют прямо / По ним – но вперед / Легкая мчалась в атаку бригада. / Право, нужна ли такая бравада? / В челюсти смерти, / Прямо в пасть ада / Скакали шестьсот”».

А. Теннисона для другой цели: он хочет еще раз подчеркнуть свое отличие от офицеров из этой бригады и вместе с тем указать на бессмысленность самой атаки и жертв.

Стоит отметить, что и Р. Олдингтон не обошел указанную тему. По возвращении на фронт Уинтерборн погружается в глубокий душевный кризис, его мучает постоянное чувство вины из-за бессмысленной гибели молодых солдат, посланных им на смерть, он начинает все чаще задаваться вопросами о своей причастности к происходящему. Пытаясь справиться с депрессией, он безуспешно пытается написать жене и любовнице: «He was at the very end of his endurance, had used up the last fraction of his energy and strength. He wished he was one of the skeletons lying on Hill 91, an anonymous body among the corpses lying outside in the street. He had not even the courage to shoot himself with his revolver; and added that last grain of self-contempt to his despair» (см. рус. пер.[1]).

Итак, Уинтерборн не смог стать частью общества и не принадлежал к категории «своих» на фронте, а был везде чужим – рефлексировавшим героем. Именно это в дальнейшем и привело его к противопоставлению себя солдатам (военным), которые, в свою очередь, противопоставлены обществу.

Особенную реализацию мотива символической смерти можно обнаружить и в романе «Возрождение». Риверс считал, что выздоровление Прайера и его возвращение к нормальному психическому состоянию и службе зависит от его желания вспомнить страшные будни на фронте. Во время одного из сеансов, находясь под гипнозом, Прайер воскрешает в памяти случай, в результате которого погибли невинные солдаты (по ошибке был открыт огонь по своим): «“I knew two of my men had ben killed. I thought…” He stopped. “I thought it must’ve been my fault. We were in the same trenches we’d been in when I first arrived. The line’s terrrible there…<…> He ordered his men to

[1] «Он не может больше вынести, у него не осталось ни капли сил и энергии. Быть бы скелетом из тех, что лежат на высоте 91, безыменным трупом, каких много валяется сейчас на улице. У него даже не хватило мужества взять револьвер и застрелиться, и презрение к себе стало последней каплей, переполнившей чашу его отчаяния».

open fire. Well, all hell was let loose. Then after a while somebody realized there were British voices shouting on both sides. Five men killed. Eleven injured. I looked at his face as sat in the dugout and he was… You could have done *that* and he wouldn't've blinked"» (p. 105) (см. рус. пер.)[1].

После рассказа Прайера Риверс попытался его успокоить и убедить в том, что это была его обязанность, но герой не может свыкнуться с этим. В романе «Смерть героя» Р. Олдингтон также подчеркивает трагизм смерти Уинтерборна – при том, что ряду персонажей она кажется нелепой, лишенной героизма.

Подобное ироническое описание можно найти и в романе П. Баркер. Не без сарказма Прайер говорит о письмах утешения: «They don't want the truth. It's like letters of condolence. "Dear Mrs. Bloggs, Your son had the side of his head blown off by a shell and took five hours to die…"» (p. 134) (см. рус. пер.[2]). Таким образом, оба автора подчеркивают невозможность героического возвращения с Первой мировой войны.

Еще в самом начале повествования через восприятие гибели Уинтерборна его близкими Олдингтон подчеркивает бесцельность гибели героя. Его инициация была завершена: он прошел через все этапы, но, так как сама цель процесса была не ясна ни для героя, ни для государства (по мнению того же героя), традиционного воспевания не произошло.

Баркер также указывает на бесцельность участия в войне. Хотя Прайер и принимает решение возвратиться на фронт[3], он это делает не из-за патрио-

[1] «Я узнал, что двое были убиты. Я подумал… Он остановился. Я подумал, что это моя вина. Мы были в тех же самых окопах, в которых были, когда я прибыл. Линия обороны там ужасная. <…> Он приказал своим людям открыть огонь. Произошел кошмар. Затем кто-то понял, что оттуда слышалась английская речь. Пятеро были убиты. Одиннадцать ранены. Я присел в блиндаже и посмотрел ему в лицо… Ты мог это сделать, и он уже не моргнет».

[2] «Они не хотят правды. Это как письма с соболезнованиями. "Дорогая Миссис. Блоггз, Ваш сын погиб от взрыва бомбы. И умирал в течение пяти часов…"».

[3] М.С. Рогачевская, рассматривая роман П. Баркер «Глазок в двери», приходит к выводу, что «стремление любой ценой попасть на фронт, даже осознавая цинизм политики войны, – психологический мотив, продиктованный ценностным ориентиром на

тических убеждений, а из-за мысли, что это ему поможет в дальнейшем, в мирное время, продвинуться по службе. Он сравнивает пребывание на фронте с членством в привилегированном клубе: «There's another reason I want to go back. Rather nasty, selfish little reason, but since you clearly think I am nasty selfish person that won't come as a surprise. When all this is over, people who didn't do well in France – people of my generation, I mean – aren't going to count for anything. This is the Club to end all Clubs» (p. 135) (см. рус. пер.)[1].

Таким образом, в ходе сравнительного рассмотрения произведений Р. Олдингтона и П. Баркер становится очевидно, что можно говорить о продолжении традиции, которая была заложена романом «Смерть героя». В «Возрождении» обнаруживаются основные мотивы, связанные с героем Р. Олдингтона, но в иной интерпретации. В романе современной писательницы еще больше усиливаются критические тенденции в изображении британского общества; с помощью реализации мотива социального неравенства раскрываются все негативные черты классовой системы английского общества. Как и Уинтерборн, Прайер отказывается социально адаптироваться к происходящему на фронте. Видя и понимая бессмысленность жертв, он становится ярым противником проводимой государством политики. Однако если Уинтерборн никаким образом не выражал свой протест, то Прайер открыто говорит о своем отношении к политике. Кроме того, если образ Уинтерборна в финале произведения трансформируется в еще один образ безымянного солдата, то Баркер показывает, что для представителя рабочего класса Прайера война становится своеобразным трамплином для дальнейшей успешной жизни после нее.

абсолютную мужественность: *Мужчины сражаются*, – говорит один из героев в романе "Глазок в двери" (1995)» [Рогаческая 2013: 20].

[1] «Есть еще одна причина, по которой я хочу вернуться. Довольно неприятный и эгоистичный маленький повод, но, так как вы явно понимаете – я противный эгоист, это не станет для вас сюрпризом. Когда все это закончится, люди, которых не было во Франции, – люди моего поколения, я имею в виду – не будут считаться. Это как клуб, который покончит со всеми остальными клубами».

Говоря об англоязычном романе, нельзя не упомянуть военную прозу Америки, которая во время девятнадцатимесячного участия в Первой мировой войне потеряла более 48 000 человек убитыми, 2 900 пропавшими без вести и 56 000 скончавшимися от болезней. Для общественности США такое количество погибших оказалось настоящим шоком, так как молодые американцы, как и европейцы, записывались в добровольцы ради высоких идей спасения мира. Дж. Дос Пассос отмечает, что многие даже шли «увидеть шоу» [Minter 1996: 68]. Однако вскоре оказалось, что война не имеет ничего общего с героическим представлением, которое у них было до попадания на фронт. Они увидели бесцельность гибели тысяч солдат ради призрачных целей генералов.

По окончании войны те, кто выжил и вернулся, осознали бесцельность своей жертвы. Это открытие привело участников войны к потере иллюзий и веры в идеалы, ради которых они шли в бой. Кроме того, они неожиданно осознали неопреодолимую пропасть непонимания между собой и своими семьями, друзьями, окружающим миром. Эта пропасть возникла и поддерживалась благодаря усилиям работавшей пропаганды (посредством СМИ, выступлений политиков и других общественных деятелей). Выражением окончательного предательства, ставшего для солдат Великой войны поводом к потере последних иллюзий по отношению к своей стране, служат уступки президента В. Вильсона, на которые он пошел при подписании Версальского мира (см. подробнее: [Лан 2016: 53–64]).

Если для простых участников конфликта изменения в послевоенном мировосприятии привели к разрушению веры в какие-либо авторитеты (будь то церковь, правительство или СМИ), то для писателей, которые также были на передовой, модифицировался предмет их повествования. П.А. Аннас и Р.С. Розен отмечают, что «о войне было написано намного больше, чем о мире в течение истории мировой литературы» [Annas, Rosen 2006: 892]. Стоит подчеркнуть, что мировая литература своим появлением также обязана воен-

ным конфликтам[1]. Американская же литература, по мнению многих литературоведов, берет свое начало с повествований о войне. Например, Дж. Лимон считает «Рип Ван Винкля» В. Ирвинга «предшественником» всей военной прозы. В таком же ракурсе рассматривается и «Фиеста. И восходит солнце» Э. Хемингуэя. Критик отмечает в американской литературе «определенное отсутствие эпического начала» [Limon 1994: 8]. Исследование Лимона привлекает внимание также реализованным в нем необычным подходом к отбору материала для анализа. В фокус изучения попадают произведения, в которых тема войны не занимает центральное место, как в случае с «Рип Ван Винклем», в котором революционные события разворачиваются во время двадцатилетнего сна героя. Другим, еще более экстраординарным примером служит обращение Лимона к творчеству Э. Дикинсон, которая вводила образ войны в таких стихотворениях, как «Триумф мой кончился, когда умолкли барабаны» («My Triumph lasted till the Drums») и «Успех порой бывает сладок» («Success I counted sweetest»). Скрупулезный анализ приводит Лимона к выводам о невозможности игнорирования темы войны в американской литературе: «Игнорировать тему войны – это значит игнорировать саму Америку, так как эта страна была создана в результате войны» [Ibid.: 7].

Действительно, если ретроспективно рассмотреть историю Америки в совокупности со становлением ее национальной литературы, очевидна неразрывная связь развития литературы с военными конфликтами. Первые европейские колонисты, основав свои поселения на землях местного населения – индейцев, создали не прекращающийся в течение многих десятилетий конфликт, который был описан Дж.Ф. Купером в пенталогии о Кожаном Чулке. Через много лет колонии обретали свою независимость от метрополии в кровопролитной войне с Великобританией. Эта война нашла свое отражение в романе того же Дж.Ф. Купера «Шпион, или Повесть о нейтральной террито-

[1] Р. Эберхарт и С. Родман в числе первых произведений о войне называют поэмы о Вавилонском царе Гильгамеше, египетском фараоне Тутмосе III и «Илиаду» Гомера, которая рассматривается исследователями в качестве начала общеевропейской литературы. См. подробнее: [Eberhart, Rodman 1945: 27–34].

рии». Рассматривая дальнейшую историю США, можно назвать и другие события, которые легли в основу художественных произведений. Исследователь П. Джоунс в связи с этим отметил: «Война стала частью общего жизненного опыта» [Jones 1976: 8]. После Первой мировой войны, как говорит Джоунс, «роман о войне стал наиболее логичным способом описать жизнь в двадцатом веке» [Ibid.].

Стоит отметить, что в повествованиях, предшествовавших Великой войне, сам конфликт использовался авторами преимущественно как «повествовательная рамка» или «стандартный авторский ход» для достижения определенного эффекта: создания драматического контраста, напряженного повествования и др.[1] Однако все изменилось после окончания Первой мировой. Сама война перестала быть только одним из объектов изображения или «повествовательной рамкой», скорее, наоборот, она стала определяющей темой, которой оказалось подчинено все повествование. Слова критика, сказанные об Э. Хемингуэе, можно отнести и ко всем его современникам, писавшим о войне: «Примитивное настроение войны дало ему шанс заглянуть глубоко в себя и обнаружить ту наивность, которая когда-то была свойственна американскому повествованию» [Elliott 2005: 849]. Таким образом, Ф. Хакетт подчеркивает еще раз, что именно война становится самым подходящим объектом изображения для молодых писателей.

Стоит отметить, что и до, и после войны в Америке было немалое количество авторов, которые писали на военную тему. Например, А. Трэн «Землетрясение» (1918), Т. Бейли «Оловянный солдатик» (1918), Д.Т. Льют «Мой мальчик в хаки» (1918), Э. Уортон «Марна» (1918) и др. Однако о настоящем буме в военной прозе можно говорить с появлением произведений «Посвящение одного человека» (1920) и «Три солдата» (1921) Дж. Дос Пассоса[2]. После них вышли в свет «Огромная комната» (1923) Э.Э. Каммингса, «Через пшеницу» (1923) Т. Бойда, «Перья» (1924)

[1] Для более подробного обзора изменений, которые внесла Первая мировая война в американскую литературу, см.: [Cooperman 1967: 193–194].

[2] Об изменениях в американской литературе 1920-х см. подробнее: [McParland 2015].

Л. Сталлингса, «Фиеста. И восходит солнце» (1926) и «Прощай, оружие!» (1919) Э. Хемингуэя, «Солдатская награда» (1926) У. Фолкнера, «Мотыга» (1927) Дж. Стивенсена, «Сержант Эдди» (1928) Л. Нейсона, «S.O.S.» (1928) Дж. Уайтинга, «Золотой пилигрим» (1929) Б. Шинделя, «Генералы умирают в постелях» (1930) Ч. Харрисона и др.

Конечно, кроме антивоенных произведений создавались и одобряюще-оправдывающие книги. Среди значимых следует назвать следующие: «Один из нас» (1922) В. Катер, «Его душа продолжает маршировать» (1922) М.С. Эндрюс, «Сын на фронте» (1923) Э. Уортон и др.

Огромный поток военной прозы, появившейся после Великой войны, не мог не вызвать обсуждения среди читающей публики и литературоведов. Некоторые из критиков, вовлеченных в дискуссию о качестве новых произведений, считали, что необходимо обсуждать литературу о Первой мировой войне как отдельный жанр или как жанр-гибрид[1], тем самым по достоинству оценивая ее достижения. Другие, наоборот, указывали на «клишированность» и «заданность» в построении сюжета, выборе образов и использовании мотивов. Представителем таких радикально настроенных критиков был Л. Федлер. В своей работе «Любовь и смерть в американском романе» он отвергает всю военную прозу после романа С. Крейна «Алый знак доблести» (1894–1895) [Fiedler 1967: 441].

Как уже было сказано при анализе особенностей развития немецкой и британской литературы после войны (1930–1940-е годы), окончание войны не означало, что перестали появляться произведения о ней. Америка не стала исключением. Наряду с прозой возникает и критика. Как и в Англии, вначале это были гиды по литературе или краткие антологии, которые знакомили читателя с новинками или давали обзор книг. Иногда, как и в случае с европейскими авторами, критики задавались вопросом о достоверности описанной картины войны. Например, В. Ллойд и, вслед за ним, А.С. Вард сомневались в способности писателей изображать правдивые события, так как они не мо-

[1] Примечательно, что подобное мнение существует до сих пор: [Broich 1993: 313–327].

гут «знать правду» [Ward 1930: 140]. Однако вопросы, которые поднимал Вард и другие литературоведы, касались преимущественно субъективного восприятия произведения.

Наиболее значимым достижением стало то, что «американские критики рассматривали литературу о войне, появившуюся в США, уже самостоятельно, а не как часть английской литературы» [Zhou, Liu 2011: 122].

В последующие десятилетия появились работы, в которых на первый план вышел компаративистский подход. В первую очередь это было связано со Второй мировой войной и ее осмыслением в американской литературе. Например, в широко известном исследовании М. Коули «Две войны и два поколения» [Cowley 1948] предпринимается попытка проанализировать последствия Первой мировой войны в контексте недавно закончившейся Второй мировой. Подобный подход привел к тому, что авторы Первой мировой рассматривались уже во «втором эшелоне», а «правда» о войне подвергалась сомнению. Дж.В. Олбридж объяснял это тем, что «авторы Первой мировой были только наблюдателями, привитыми своей национальной принадлежностью и удачной службой от самых живописных аспектов войны» [Albridge 1951: 4–5]. Он пришел к выводу, что представители молодого поколения писателей Великой войны могли только «чувствовать романтическое отчаяние других участников» [Ibid.: 10]. Поэтому Олбридж подверг сомнению достоверность изображения войны в их произведениях.

Однако примечательно, что выводы Олбриджа строятся в большей степени на основе анализа эстетической составляющей произведений, чем на данных компаративистского анализа текстов. В отличие от Олбриджа, Ч. Волкат в статье «Мотивы страха в литературе между двумя войнами» предлагает определенную схему интерпретации мотива страха. «Он начинается с возникновения вины, затем переходит в страх и противоречие. Сразу же после Первой мировой возникли страх и сожаление, которые трансформировались в страх перед предстоящей войной. Этот страх почти полностью исчез в литературе после начала войны» [Walcutt 1947: 227–238].

Только в последующие десятилетия (1960–1970-е годы) появились работы, в которых предпочтение отдавалось детальному литературоведческому анализу, а не рассуждению о наличии или отсутствии правдивого изображения войны. Несомненной удачей с данной точки зрения является работа Ч. Брюса «Основные литературоведческие концепты изображения солдата в военной прозе» [Bruce 1960]. Исследование Брюса, содержащее анализ различных тем, мотивов и образов, рассматривает в первую очередь центральный образ – образ солдата. Наряду с несоменными достоинствами труд Брюса обладает и рядом недостатков, наиболее существенный из которых – это определенная заданность в описании «героя», «антигероя», образа противника и др.

В 1960–1970-е годы предпринимались и попытки вписать американскую военную прозу о Первой мировой войне в общеевропейский историко-литературный контекст. Известный компаративист Х. Кляйн отметил: «Несоменной удачей является попытка интеграции художественных произведений о Первой мировой войне в рамки всеобщих изменений современной литературы» [Klein 1976: 7]. Среди таких успешных попыток стоит назвать следующие исследования: «После изящной традиции» М. Коули [Cowley 1967], «Война и социальные изменения в XX веке: сравнительный анализ Британии, Франции, Германии, России и США» А. Марвика [Marwik 1974], «Культурное наследие Первой мировой войны: сравнительный анализ избранной военной прозы» Ю. Джонсон [Johnston 1975] и др. Перечисленные работы объединяет также новый аспект изучения – внимание к поэтике самих произведений (наравне с историко-литературным контекстом).

В последние десятилетия констатируется определенный перевес в сторону изучения военной прозы с лингвистической точки зрения. Среди зачинателей такого подхода – Дж. Уолш. В его исследовании «Американская литература о войне: с 1914 до Вьетнама» [Walsh 2014] представлен детальный анализ как военной поэзии, так и прозы. Автор сам говорит о тщательном анализе текста как об инструменте исследования: «Лучший способ рассмот-

реть взаимоотношения между литературой и социальными институтами – это обратиться к литературной критике как к дисциплине, с помощью которой возможно проанализировать общее и конкретное» [Ibid.: 6].

Стоит также отметить возраставший в 1970-х годах интерес к проблеме феминистского движения, нашедшего свое отражение и в литературоведении. Исследовательницы с большим вниманием рассматривали сочинения женщин-писательниц, которые, к слову сказать, были довольно многочисленны. Например, «Шрамы на моем сердце: женская поэзия Первой мировой войны» К. Рейли [Reilly 2006], «Женщины и Первая мировая война: письменный ответ» Д. Голдман [Goldman 1993], «Женщины, мужчины и Великая война: антология историй» Т. Тейт [Tate 1995] и др.

Заметим, что в современных исследованиях, посвященных традициям литературы о Великой войне в сравнении с произведениями, появившимися уже после 1950–1960-х годов, часто поднимается вопрос преемственности. Например, в работе «Аллегории жестокости: развитие литературы о войне в XX веке» Л. Юкман [Yukman 2013], рассматривая произведения Л. Хайнеманна, Д. Лессинг, К. Аккер и др., приходит к выводу, что сам жанр военного романа претерпел существенные изменения после 1960-х годов. Однако в дальнейшем автор оговаривает, что наиболее серьезные изменения произошли в 1920-х годах.

Значима и работа Р. Лоуэна «Американский антивоенный роман: 1919–1979» [Lowhon 1992], в которой представлен анализ военного романа за шестьдесят лет. Лоуэн называет «Трех солдат» Дос Пассоса предшественником и прототипом антивоенного романа и приходит к выводу, что «последующий антивоенный американский роман можно охарактеризовать четырьмя тематическими элементами: мужественность, абсурдность, дегуманизация и лицемерие» [Ibid.: 238].

И в настоящее время в Америке не ослабевает интерес к теме войны. Однако в силу внешних обстоятельств произведения писателей Великой войны отошли на второй план и основное внимание литературоведов переклю-

чилось на последующие войны и конфликты (Вторая мировая война, война во Вьетнаме, Югославии, Ираке и др.). Особое место среди упомянутых войн занимает Вторая мировая, произведения о которой достаточно полно были проанализированы как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Здесь следует упомянуть работы И.В. Шабловской [Шабловская 1984], С.Б. Белова [Белов 1989], Б.А. Гиленсона [Гиленсон 2003], А.М. Зверева [Зверев 1985: 509–548], М.О. Мендельсона [Мендельсон 1964], А.С. Мулярчика [Мулярчик 1980], О.Е. Оссовского [Оссовский 1986; 1991], П.М. Топера [Топер 1985б: 5–68], П. Джонса [Jones 1976], Д. Уолдмейера [Waldmeir 1969] и др.

Примечательно, что американской литературе времен Второй мировой войны свойственна определенная особенность, связанная с историко-литературным контекстом ее развития. В отличие от европейской литературы, где антифашистская тема была ведущей, в американской военной прозе «антивоенная нота практически не сочеталась <…> с нотой антифашистской <…> авторы, воспроизводящие боевые действия и казарменный быт сильно и правдиво, все время как бы “очищают” изображаемую ими войну от ее антифашистского смысла. За идеей войны, заслоняя и поглощая ее, вырастает тень ничем не оправдываемого убийства» [Топер 1985б: 28–30].

Описанная П.М. Топером позиция во многом объясняется, как уже говорилось, историческими особенностями: Америка вела войну не столько с нацистской Германией, сколько с Японией. Кроме того, сама война шла не на американской территории. По замечанию А.А. Никифорова, «литература, изображавшая войну, не может в полной мере называться антифашистской, если, конечно, речь не идет о литературе, направленной против фашизма внутри страны (афроамериканская, к примеру). Как в прозе, так и в поэзии на первый план тематически выходит “человек на войне”, философское осмысление феномена войны с вытекающей отсюда экзистенциальной проблематикой. Круг вопросов, поднимаемых в американской военной поэзии, достаточно широк. Своеобразие американской военной поэзии определяется ха-

рактером участия США в войне, а также внутриполитическими и социальными проблемами страны» [Никифоров 2003: 43].

В работах отечественных литературоведов долгое время уделялось внимание определенной группе писателей с так называемыми «прогрессивными» взглядами (т.е. тем, кто относится с симпатией к СССР). Однако стоит отметить, что подобная тенденция к анализу лишь отдельных авторов сохраняется до сих пор. Только в некоторых исследованиях представлен обзор военной прозы и ее анализ. Среди значимых следует назвать труд Г.П. Злобина [Злобин 1985], в котором он подробно разбирает романы о Второй мировой войне.

Л.В. Маланчук в статье «Сатирическая проза Джозефа Хеллера» в одном из выводов выделяет свойственную всем произведениям военной прозы общую тенденцию: «Американская литература имеет весьма богатые традиции романа о второй мировой войне. Здесь и реалистические “За рекой в тени деревьев” Э. Хемингуэя, “Отсюда и в вечность” Дж. Джонса, “Молодые львы” И. Шоу, и тяготеющие к натурализму “Нагие и мертвые” Н. Мейлера, и полуфантастическая “Бойня № 5” К. Воннегута, и другие произведения. Все эти романы различны по стилю, творческой манере их авторов, по месту, занимаемому ими в американской литературе. Но, несмотря на всю несхожесть, их объединяет одна черта, позволяющая говорить о военном романе США как о едином целостном явлении. Черта эта – критическая, часто сатирическая антивоенная направленность, в той или иной степени присущая каждому из названных произведений» [Маланчук 1981: 193].

Стоит отметить, что для многих российских читателей американский военный роман закончился с произведениями Хемингуэя. Лишь немногие имеют представление о традиции в американской литературе, которая сло-

жилась после войны во Вьетнаме, бомбардировок бывшей Республики Югославия или военной кампании в Ираке[1].

Современный американский военный роман, в отличие от европейского, затрагивает тему именно современной войны, все чаще обращаясь к теме ближневосточного конфликта или войны во Вьетнаме. Например, бывшие участники этих событий, пытаясь, как когда-то солдаты Великой войны, рассказать правду о них, используют ту же манеру повествования – автобиографический рассказ. Примером служит роман «Маттерхорн» Карла Марлантеса (бывшего морского пехотинца) о войне во Вьетнаме.

В подобной манере написан и роман о войне в Ираке «Поколение убийц» Э. Райта. Автор – журналист, который описывает свое пребывание в Ираке как хронику личного опыта работы в качестве репортера с 1-м разведывательным батальоном морской пехоты Соединенных Штатов во время вторжения в Ирак в 2003 году (операция «Свобода Ирака»).

Некоторые критики указывают на продолжение традиций Э.М. Ремарка и Э. Хемингуэя в романе «Желтая птица» К. Пауэрса. В нем повествуется о судьбе двух друзей-солдатов и их семей на фоне войны в Ираке.

В целом, если рассматривать произведения последних десятилетий американской прозы, в ходе анализа неизбежно выявляются мотивы, которые были свойственны прозе Великой войны (солдатской дружбы, выживания, разочарования, социальной адаптации и др.). Это вполне естественно, так как в центре повествования находится молодой солдат, который отправлен нести службу в далекий регион и сражаться за призрачные цели своего государства. Так, об этом рассказывается в ставшем уже классическим романе о Вьетнамской войне «Вещи, которые они несли с собой» Т. О’Брайена. Героям О’Брайена 18–19 лет. Они испытывают те же чувства, что и солдаты Великой войны: страх, холод, – и желают одного: выжить и вернуться к своим близким.

[1] См. из последних: «Слухи о войне» Д. Капуто, «Лучшие и блестящие» Д. Халберстама, «Донесения» М. Герра, «Рожденный 4-го июля» Р. Ковика, «Вещи, которые они несли с собой» Т. О’Брайена и др.

Несмотря на параллели, возникающие в памяти при чтении и изучении этих произведений, нельзя не заметить и определенные различия, связанные с историко-литературным контекстом их создания. В первую очередь, война во Вьетнаме, как и в Югославии и Ираке, отличалась от Первой мировой войны с точки зрения политического подтекста, сопровождающего интерпретацию действий героев. Поэтому сравнительно-сопоставительные исследования, выявляющие реализацию традиции в современной военной прозе, требуют очень тщательного, тонкого анализа и привлечения обширного затекстового материала, что неосуществимо в рамках представленного исследования и является предметом будущих научных изысканий.

Выводы

1. Повествовательная стратегия литературы «потерянного поколения» находит отражение в произведениях современных отечественных и зарубежных военных прозаиков. Типологические схождения обнаруживаются в прохождении героями этапов инициации и реализации отдельных мотивов комплекса «Инициация». Определенные отличия от предыдущей традиции присутствуют в современной немецкой и англоязычной военной прозе, что продиктовано как спецификой изображаемой войны, так и национальной литературной традицией.

2. Роман А. Зурмински «Отечество без отцов» ориентирован, в отличие от произведения Ремарка, на нейтральное повествование: писатель изначально отказывается от каких-либо обвинений в адрес бывших участников гитлеровских походов. Его герой проходит все этапы инициации и погибает, подобно героям «потерянного поколения», бесславно, став одним из многих.

3. В романе П. Баркер «Возрождение» усиливается критика британского общества с помощью реализации мотива социального неравенства. Как когда-то Уинтерборн Р. Олдингтона, герой П. Баркер Прайер отказывается социально адаптироваться к происходящему на фронте. Видя и понимая бес-

смысленность жертв, он становится ярым противником проводимой государством политики и начинает рассматривать участие в войне как своеобразный трамплин для дальнейшей успешной жизни после нее. Определенный интерес к теме войны наблюдается и в американской литературе. Однако внимание смещено от Великой войны на современные войны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Военные конфликты, которые характеризовали историю развития человечества в течение долгого времени, оставили свой след не только на политической карте мира, но и в культуре. С трудом можно назвать страну, в литературе которой не найдется произведения, посвященного героям прошедших войн, поэтому обращение к военной прозе как к материалу исследования требует определенного уважения к культурной памяти нации. В последние годы, в связи с обострением отношений между нашей страной, Европой и Америкой, предпринимаются попытки пересмотра значения того или иного исторического события. Результаты Первой и Второй мировых войн являются объектом непрекращающихся споров историков и политиков.

Несмотря на такое внимание со стороны ученых и общественности, тема Первой и Второй мировых войн долгое время в нашей стране была подвержена влиянию идеологии. Это объяснялось ее проблемностью, с одной стороны, и ее воспитательным потенциалом – с другой, так как именно благодаря художественным произведениям у молодого поколения складывался образ героя войны и защитника родины. Кроме того, и сами войны оставили разный след в истории литературы нашей страны и за рубежом.

Память о Первой мировой войне до сих пор является центральной темой в европейском литературоведении: издаются монографии и статьи, защищаются диссертации по проблемам, связанным с восприятием и интерпретацией образов и событий войны в английской, американской, французской и других литературах. Подобное отношение продиктовано тем, что именно в Первой мировой войне впервые участвовали простые жители Европы и мира, а не профессиональные армии, поэтому почти в каждом доме пережили утрату близких.

В отечественной традиции это событие не имело столь глобального влияния на литературный процесс, как в Европе. Во многом это произошло из-за того, что война мировая была заслонена последующей Октябрьской

революцией 1917 года и Гражданской войной 1917–1922 годов. Однако произведения, в которых объектом изображения стала именно Первая мировая война, в нашей литературе тоже создавались. Их малоизученность объясняется тем, что они вышли в одно время с другими шедеврами национальной литературы (например, «Тяжелый дивизион» А. Лебеденко – с романом «Тихий Дон» М. Шолохова и романной трилогией «Хождение по мукам» А. Толстого). Тем не менее они представляют значительный интерес для сопоставления с европейскими аналогами.

Кроме того, нельзя не заметить и изменения, которые появились в европейской литературе после Первой мировой войны. Если отечественная проза времен революции и Гражданской войны осваивала тему становления личности в новых социально-политических условиях, то в Европе, несмотря на похожую политическую ситуацию, тема войны и послевоенного существования была не менее актуальна.

Возможно, причина подобных различий заключается в том, что именно революция и Гражданская война не допустили появления и дальнейшего развития темы «потерянного поколения» в отечественной прозе. Вернувшиеся с фронта русские солдаты не пережили такого кризиса, как бывшие европейские военные, которые описывали свой опыт в художественных произведениях, посвященных пребыванию на фронте. В русской, а затем и советской литературе фронт Первой мировой войны оказался для бывших солдат войны 1914 года лишь трамплином к участию в революции и Гражданской войне.

Подобная ситуация повторилась и с послевоенной прозой. «Вторые» (послевоенные) романы («Возвращение», «Все люди – враги» и др.), которые появились в Европе и Америке, также во многом основывались на воспоминаниях бывших фронтовиков о своей адаптации к мирной жизни. В нашей же литературе бывшие фронтовики адаптировались к новому политическому строю.

Представленное исследование, выполненное на материале произведений нескольких национальных литератур, призвано восполнить пробел, свя-

занный с недостаточным вниманием к изучению литературы «потерянного поколения» в сравнительном и типологическом аспектах, в частности, с исследованием мотивных комплексов и повествовательных стратегий, определяющих своеобразие поэтики романов «потерянного поколения». Кроме того, сравнительное изучение такого трагического опыта, который нашел художественное воплощение в романах прошлого века (военная и послевоенная проза «потерянного поколения»), становится актуальным в связи с обострением европейских и общемировых национальных конфликтов, так как затрагивает вопросы интерпретации национальной памяти народов.

Рассмотрение мотивного уровня произведений разных литератур, написанных на разных языках и принадлежащих авторам разных эпох, сталкивается с проблемой выделения инструмента исследования, который бы помог не только выявить своеобразие произведения, но и показать в сравнительном аспекте реализацию повествовательной стратегии на мотивном уровне в каждом конкретном случае.

Разработанный подход к анализу разноязычных прозаических текстов, сочетающий приемы сравнительного литературоведения и когнитивной лингвистики, выявил особую форму повествовательной стратегии романов «потерянного поколения». Она представляет собой систему универсальных мотивных комплексов «Инициация» и «Социальная адаптация», структурирующих повествовательный уровень текста. Включение в анализ ядерно-периферийной модели дает возможность представить мотивный уровень произведений как единую структуру и выявить ядерные (фабульные) мотивы для рассматриваемых мотивных комплексов, а главное – обратить особое внимание на сюжетообразующий мотив, реализация которого позволяет говорить о специфике творчества каждого из авторов.

Выявленный инвариантный мотив – это вариант мотива в каждом произведении (у Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и др.). В литературе «потерянного поколения» он приобрел статус сюжетообразующего, так как благодаря его реализации создается сюжет целого ряда произведений.

Структура мотивного уровня романов «потерянного поколения» во многом определяется мотивным комплексом «Инициация». Мотивы, связанные с инициацией, имеют моделирующий потенциал, так как взаимодействуют с элементами содержания художественного произведения (темой, проблемой, идеей и т. д.) и со структурными элементами его формы (сюжетом, композицией и т. д.).

Структура мотивного комплекса «Инициация» раскрывается в диалоге текстов, принадлежащих разноязычным представителям литературы «потерянного поколения». Актуализация содержания этого мотивного комплекса обусловлена реализацией мотива отказа от героического подвига, который стал сюжетообразующим во всех рассмотренных произведениях и обусловил превращение образа простого солдата в образ одного из неизвестных солдат войны XX века.

Особенности реализации мотивного комплекса «Инициация», в отличие от традиционной мифологической инициации, проявляются на третьей стадии – возрождения в образе героя войны. Именно здесь реализуется новая повествовательная стратегия, так как не происходит триумфального возвращения в родной город, привычного для эпических героев.

Объяснением появления подобной повествовательной стратегии является тот факт, что мотивный комплекс «Инициация» находил свое выражение в мировой литературе с древнейших времен. Начиная с античной литературы, эпических поэм Гомера он приобретает особое, первостепенное значение. К нему обращаются писатели всех времен с целью показать и понять психологию человека, который оказывается в катастрофических обстоятельствах – в ситуации войны.

Было также установлено, что мотивно-тематический комплекс «Инициация», лежащий в основе повествовательной стратегии литературы «потерянного поколения», может рассматриваться и в отечественной военной традиции литературы о Первой мировой войне – например, в произведениях А. Лебеденко «Тяжелый дивизион» и М. Горецкого «На империалистической

войне». Однако следует оговорить особенности историко-литературной ситуации после Первой мировой войны, которые определили, с одной стороны, невиданный успех военной прозы, а с другой – ангажированность критики в отношении произведений Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и Э. Хемингуэя.

Повествования этих авторов о прошедшей войне разрушили стереотипность, которая уже существовала в описании центрального персонажа. Прежняя традиция инициации сводилась к возрождению героя в образе победителя (героя войны). В произведениях писателей «потерянного поколения» инициация заканчивалась появлением образа неизвестного солдата – бесполезной жертвы ведущейся войны. Изменение традиционного сценария инициации связано, в первую очередь, с тем, что изменилась и сама природа войны. Первая мировая война стала первой войной, которую вели не профессиональные армии, а простые люди. Именно поэтому произведения авторов, которые не являлись профессионалами, не только стали настоящей сенсацией на читательском рынке, но и продемонстрировали новую правду о войне, выразившуюся в трансформации привычных стадий инициации.

Подобная ситуация повторилась и с произведениями о Второй мировой войне В. Некрасова, которого обвиняли в следовании «западной традиции» – литературе «потерянного поколения». Опираясь на высказывания самого В. Некрасова о его почитании Э.М. Ремарка и Э. Хемингуэя, можно с уверенностью говорить о существовании таких литературных контактов. Но, как показывает наше исследование, в данном случае литературная традиция имеет более глубокие, общеевропейские корни.

В ходе анализа мотивного комплекса «Инициация» в рассматриваемых произведениях о войне было обнаружено, что ядро мотивной модели характеризуется закреплением двух мотивов – фронтовой дружбы (Э.М. Ремарк, Р. Олдингтон, В. Некрасов) и отказа от социальной адаптации (Э.М. Ремарк, Р. Олдингтон, Э. Хемингуэй). Однако реализация обозначенных мотивов различается в зависимости от историко-идеологической обстановки или по-

зиции самого автора, что указывает, в свою очередь, на национальную специфику военной прозы.

В повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» мотив отказа от социальной адаптации не выполняет сюжетообразующую функцию в силу исторических и идеологических причин.

Также следует отметить, что мотив фронтовой дружбы не находит сюжетообразующей реализации в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» из-за изначальной позиции самого автора – его аполитичности и желания показать героя-одиночку.

Определенные отличия присутствуют у русского военного прозаика. Следует отметить, что, хотя Некрасова и представителей «потерянного поколения» роднит достоверное изображение фронтовых будней, особое внимание к образам простых солдат, тема фронтового товарищества, Керженцев, герой Некрасова, – это защитник Отечества, и он ведет справедливую борьбу против захватчиков.

Рассматриваемые тексты характеризуются определенными особенностями на пространственно-временном уровне. Обязательной чертой художественного мира произведений является пересечение героем границ хронотопов: герой покидает фронт и возвращается домой (обычно в краткосрочный отпуск или по ранению), но его возвращение знаменуется внутренними изменениями, которые находят отражение на пространственном уровне – в отрицании «своего» пространства (дома, родного города) и причислении себя к «чужому» пространству (фронт).

Специфика послевоенного времени определила самый значимый мотивный комплекс «вторых» произведений писателей «потерянного поколения» – «Социальная адаптация». Типологические схождения обнаруживаются в текстах всех рассматриваемых авторов при реализации ядерно-периферийной модели мотивного комплекса; различия же в реализации мотивного комплекса продиктованы биографией писателей и историко-литературным контекстом эпохи создания произведений.

В романе «Возвращение» Э.М. Ремарк сталкивает своего героя с разными группами персонажей, показывая тем самым, что дорога назад, в прошлое, о котором так мечтал на фронте Эрнст Биркхольц, невозможна. Биркхольц не смог адаптироваться к жизни в собственной семье, поскольку больше не находил понимания: мать и отец для него стали «чужими», так как у них не было его фронтового опыта. Не смог он социально адаптироваться и в послевоенном фронтовом братстве, потому что входившие в него персонажи перестали быть «своими», сняв военную униформу. Не произошло адаптации и в социальной сфере: герой не смог преподавать в школе те истины, которые для него самого оказались ложными. Таким образом, мотив социальной адаптации / отказа от социальной адаптации является сюжетообразующим в этом произведении Э.М. Ремарка и указывает, что бывшему немецкому фронтовику невозможно приспособиться к мирной жизни в Германии. Не видел надежды Э.М. Ремарк и в будущем для своего героя, так как и сам не понимал на тот момент, что произойдет с государством и с ним самим.

Роман Р. Олдингтона «Все люди – враги» можно смело назвать вызовом английскому истеблишменту. Как и в романе Э.М. Ремарка «Возвращение», мотив социальной адаптации / отказа от социальной адаптации здесь функционирует как сюжетообразующий. Писатель показывает жизнь своего героя с детских лет, и на каждом этапе взросления Энтони Кларендон сталкивается с процессом выбора: адаптироваться к законам общества или нет. Этот выбор Кларендон всегда делал в пользу отказа: даже если внешне он и подчинялся, то внутренне отказывался от этого. Переломным в судьбе Энтони оказался именно послевоенный период, когда он увидел «истинные» качества английского общества. Однако, потеряв надежду найти свою любимую женщину Кэт, он подчиняется отцу и соглашается приспособиться – идет на брак с Маргарет, который обеспечивает ему деньги, положение в обществе и работу. Но и это только внешняя адаптация. Узнав о местонахождении Кэт, Энтони отказывается от всего и уезжает к ней.

В повести В. Некрасова, посвященной жизни в послевоенном Советском Союзе, мотив социальной адаптации также выполняет сюжетообразующую функцию. Центральный персонаж произведения Николай Митясов, подобно ремарковскому Биркхольцу, сталкивается в различных ситуациях с персонажами, которые требуют от него либо приспособиться, либо нет. Оказавшись в родном городе, он испытывает горечь от измены жены, потери друзей и жилья, игнорирования со стороны официальных властей. Если все личные и бытовые вопросы он со временем решает, то самый главный выбор – моральный – ему предстоит сделать в институте, куда он поступает на инженерный факультет. Декан факультета, его бывший товарищ, следуя политике партии по борьбе с космополитами, заставляет Николая свидетельствовать против уважаемого профессора. Николай видит на примере этого человека, бывшего военного, как и он сам, что можно адаптироваться к ситуации и поступить против совести, но во благо себе. Однако его отказ приводит к ситуации разбирательства на партийном собрании.

Еще один пример реализации мотива социальной адаптации / отказа от социальной адаптации – это роман Э. Хемингуэя «Фиеста. И восходит солнце». Писатель рассказывает историю послевоенной жизни героя Первой мировой войны Джека Барнса. Как и герой романа Р. Олдингтона «Все люди – враги», Барнс оказывается в ситуации внешней социальной адаптации к жизни: он работает в Париже корреспондентом, встречается с друзьями и влюбляется в красивую женщину. Однако его внутренняя трагедия состоит в том, что за внешним благополучием скрывается невозможность полноценной жизни с женщиной. Понимая, что его любовь к Брет останется платонической, он вынужден внешне социально адаптироваться к ее романам.

Таким образом, мотивный комплекс «Социальная адаптация» присутствует в каждом из анализируемых произведений. При типологических схождениях, обнаруженных на уровне ядерно-фабульных мотивов, которые указывают на схематичность в построении мотивного уровня произведений, реализация именно периферийного мотива социальной адаптации / отказа от

социальной адаптации трансформирует фабульное действие в сюжет. Подобная трансформация является определенным инвариантом, свойственным послевоенным романам независимо от национальной и языковой принадлежности.

Обнаруженные типологические сходства между национальными вариантами военной прозы позволяют говорить о следовании (сознательном или невольном) модели создания произведения о «возвращении» солдата. Однако сравнительное исследование не было бы полным, если бы мы не проследили реализацию повествовательной стратегии в современной военной прозе.

Проблема описания военной прозы становится особенно актуальной в настоящее время по нескольким причинам. В отечественном и зарубежном литературоведении она долгое время воспринималась как данность. Лишь небольшое количество исследователей обращается к компаративистскому анализу, например, произведений об Афганской или Чеченской войне или современному изображению Первой (или Второй) мировой войны в немецкой или английской литературе, а те из них, кто обращается, избегают сравнительных исследований, потому что придется говорить о продолжении традиции «потерянного поколения» (в Европе) или «окопной» прозы (в России).

Выбор для компаративисткого анализа произведения современной немецкой литературы о Второй мировой войне, английской – о Великой войне, русской военной прозы – об Афганской войне (и включение в контекст исследования прозы о Чеченском конфликте) имеет свои основания. В Германии тема участия простых немцев в войне на Восточном фронте и их дальнейшей ответственности до сих пор вызывает споры и дискуссии. Время от времени появляются произведения, которые выражают одну из следующих точек зрения: либо простые солдаты выполняли приказ и не могли его ослушаться, либо это был их собственный выбор и они тоже несут долю ответственности за смерти и разрушения.

Роман Арно Зурмински «Отечество без отцов» принадлежит к первой группе. Сам автор – уроженец Восточной Пруссии, на себе испытавший ужа-

сы войны. Повествование его романа ведется от лица дочери покойного солдата вермахта. Обнаружив письма отца, она проходит весь путь вместе с ним и приходит к выводу, что не может его обвинять в смерти простых людей, так как он был невольным участником трагедии. Произведение вызывает интерес еще и потому, что взрослый сын героини является солдатом миротворческого корпуса ООН в бывшей Республике Югославия и не разделяет ее мнения о деде. Таким образом, автор показывает разные точки зрения на центральную проблему современной немецкой литературы о Второй мировой войне – интерпретацию вины и памяти о ней.

В ходе сопоставления с романом Ремарка «На Западном фронте без перемен» обнаруживается, что «Отечество без отцов» ориентировано на более нейтральное повествование. Зурмински изначально отказывается от обвинений в адрес бывших участников гитлеровских походов. Герой романа Зурмински Роберт Розен проходит все этапы инициации и погибает, подобно Паулю Боймеру, бесславно, остается одним из многих неизвестных павших солдат, но уже Второй мировой войны.

В диссертационной работе нами также рассмотрена английская и американская критика, посвященная литературе о Великой войне. Примечательно, что если в Америке интерес был смещен на произведения о современных войнах во Вьетнаме, бывшей Республике Югославия, Ираке, то в Великобритании внимание к сохранению памяти о Великой войне поддерживается до сих пор. Примером современной интерпретации данной темы служит роман П. Баркер «Возрождение». Писательница не отказывается от существующей в английской литературе традиции («Смерть героя» Р. Олдингтона) и еще ярче показывает лицемерие британского общества. Как когда-то центральный персонаж романа «Смерть героя» Р. Олдингтона, герой П. Баркер отказывается социально адаптироваться к происходящему на фронте. Сталкиваясь с английским снобизмом из-за своего происхождения, наблюдая гибель сослуживцев, он осознает ложь и пропаганду со стороны государства и начинает

рассматривать свое участие в войне как своеобразный трамплин для дальнейшей успешной жизни после нее.

Определенный интерес представляет и проза об Афганском и Чеченском конфликтах. Внутри этой прозы можно обнаружить мотивы, образы и темы, отсылающие к произведениям писателей «потерянного поколения» (например, «Знак зверя» О. Ермакова и «На Южном фронте без перемен» П. Яковенко).

В результате проведенного сопоставления были выявлены определенные типологические схождения с предшествующей традицией – это реализация на мотивном уровне мотивного комплекса «Инициация» (сценариев – стадий) и сюжетообразующая роль мотива отказа от героического подвига, что обнаружилось в последней стадии инициации – создании образа неизвестного солдата войны. Однако присутствуют и определенные различия. И в немецком, и в русском произведениях изменяется, в первую очередь, авторское отношение к изображаемой войне. Это продиктовано историко-литературным контекстом и существующей национальной литературной традицией.

Итогом проведенного анализа стало построение инварианта мотивной модели, повторяющейся в каждом из рассматриваемых текстов. Было бы ошибочно утверждать, что модель имеет одинаковую реализацию и у Э.М. Ремарка в романе «На Западном фронте без перемен», и у Р. Олдингтона в романе «Смерти героя». Конечно, есть определенная специфика в каждой из национальных литератур, но присутствует и инвариантность, существующая вне текста и продиктованная литературной традицией, которой автор следует иногда по собственному желанию, как В. Некрасов, или в силу определенных особенностей национальной и литературной памяти, как в случае с писателями «потерянного поколения».

Таким образом, сравнительное изучение романов «потерянного поколения» в контексте современной военной прозы может быть продолжено в свете непрерывного развития современной компаративистики, которая дает в

руки исследователя многообразный спектр новых категорий и стимулируемых ими методологических подходов, позволяющих обнаружить ранее не известные грани художественного мастерства западноевропейских, американских и отечественных писателей XX века, а также уже и XXI в. в связи с постоянным обострением военных конфликтов. Выработанный алгоритм диахронно-синхронного типологического изучения романов «потерянного поколения» от их генезиса до современности может быть использован в исследовании европейской, американской и отечественной военной прозы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Научная и справочная литература

1. Адамович А. Толстовские традиции в литературе о войне (необходимость классики) // Великая Отечественная война в современной литературе. М.: Наука, 1982. С. 120–154.

2. Адельгейм И.Е. «Всякое детство есть некая подвижная правда…»: проза инициации в молодой польской литературе конца XX – начала XXI века // Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. С. 441–453.

3. Алексеев М.П. Вольтер и русская культура XVIII века // Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983. С. 198–240.

4. Алексеев М.П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия // Труды юбилейной сессии Ленинградского университета. Секция филологических наук. Л.: ЛГУ, 1946. С. 179–223.

5. Андреева К.А. Когнитивная стилистика как новая парадигма исследования литературного текста // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования, 2005. № 2. С. 179–184.

6. Андреева Т.А. Структура сюжетного времени (на материале рассказов Э. Хемингуэя): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л.: ЛГУ, 1976. 20 с.

7. Аристов Д.В. Русская батальная проза 2000-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2013а. 20 с.

8. Аристов Д.В. Русская батальная проза 2000-х годов: дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2013б. 191 с.

9. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста: теория. М.: Акад. проект, 2004. 400 с.

10. Балонова М.Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40–50-е гг.): дис. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2002. 205 с.

11. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.:Прогресс, 1994. С. 392–400.

12. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике (1937–1938). URL: http://www.bsu.ru/content/hec/hr/hr13.html (дата обращения: 26.08.2014).

13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 341 с.

14. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение,, 1964. 478 с.

15. Белов С.Б. Бойня номер «Х». М.: Сов. писатель, 1989. 368 с.

16. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т. 23, кн. 1. СПб., 1919. 227 с.

17. Бергельсон Г. Во имя мира // Ремарк Э.М. На Западном фронте без перемен. Три товарища. М.: Транспорт, 1991. С. 3–14.

18. Бердяев Н.А. Судьба России: книга статей. М.: Эксмо, 2007. 640 с.

19. Берков П.Н. Проблемы исторического развития литератур: статьи. Л.: Худож. лит., Ленингр. отделение, 1981. 495 с.

20. Болыпев А.О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX в.: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2003. 282 с.

21. Борозняк А.И. «Мертвые будут обвинять вас…». Роман Э.М. Ремарка «Время жить и время умирать» в контексте дискуссии о преступлениях нацизма // Новая и новейшая история. 2008. № 1. С. 185–200.

22. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 23 С. 29–42.

23. Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 7(18). Ч. I. С. 51–54.

24. Васильченко А.В. Великая Магическая война 1941–1945. М.: Яуза-Пресс, 2009. 380 с.

25. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.

26. Веселовский А.Н. История или теория романа // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л.: Наука, 1939. С. 3–23.

27. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб., 2002. С. 104.

28. Вильчинский В.П. Литература 1914–1917 гг. // Судьбы русского реализма XX в. / под ред. К.Д. Муратовой. М.: Наука, 1972. С. 228–276.

29. Виноградов В. Поэтика: сб. статей. Л.:ВШ, 1926. 157 с.

30. Виноградов И. На краю земли // Новый мир. 1968. № 3. С. 227–247.

31. Вирк Т. Сравнительное литературоведение: сегодня и завтра? // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология, 2003. № 5. С. 168–197.

32. Выговская Н.С. Молодая военная проза второй половины 1990 – начала 2000-х гг.: имена и тенденции: дис. … канд. филол наук. М., 2009. 194 с.

33. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. 304 с.

34. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10. С. 98–99.

35. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М.: Аграф, 2000. 608 с.

36. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. 620 с.

37. Геллер М. Литература периода Первой мировой войны // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Жоржа Нива. М.: Прогресс, 1995. С. 603–609.

38. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов: пер. с франц. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.

39. Герасимова И.Ф. Художественно-философское осмысление Первой мировой войны в русской поэзии 1914–1918 гг. в историко-культурном контексте эпохи: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2013. 386 с.

40. Гиленсон Б.А. История литературы США: учеб. пособие для филол. фак. ун-тов и высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2003. 703 с.

41. Гладкова Е.Ю., Проскурнин Б.И. Сюжет и система образов в романе П. Баркер «Возрождение» // Мировая культура в контексте литературы. 2011. № 6. С. 166–171.

42. Головань О.В. Семантико-ассоциативная структура концепта «война»: На материале произведений Р. Олдингтона и В.М. Гаршина: дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2003. 154 с.

43. Головатенко А. Жизнь сводилась к смерти: восприятие Первой мировой войны и ее последствий по роману Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» // История. 2004. 1–7 марта (№ 9). С. 21–24.

44. Грибанов Б.Г. Эрнест Хемингуэй. М.: Просвещение, 1988. 588 с.

45. Григорь С.А. Повествовательные стратегии в прозе Л. Улицкой: автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2012. 17 с.

46. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос: генезис и типология. М.: Наука, 1974. С. 246–279.

47. Гумилев Л.Н. Энтогенез и биосфера Земли. М.: Эксмо, 1997. 324 с.

48. Даренский В.Ю. Война как духовная инициация: экзистенциальные архетипы в русской поэзии о Второй отечественной

войне // Вестник Самарской гуманитарной академии, 2014. № 1(15). С. 90–104.

49. Девекин В.Н. Э.М. Ремарк // Немецкая антифашистская литература 1933–1945 г. М.: Высшая школа, 1965. 100 с.

50. Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.

51. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М.: Прогресс, 1977. 228 с.

52. Довлеткиреева Л.М. Современная чеченская «военная» проза: историко-культурный контекст, жанровый состав, поэтика (1990–2010 гг.): дис. … канд. филол. наук. Махачкала, 2010. 210 с.

53. Дружинин А.В. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого – «Губернские очерки» Н. Щедрина // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М.: Современник, 1988. С. 227–241.

54. Дуров Б.Ю. Война и мир в романе Т. О'Брайена «Вслед за Каччато» // Известия ВГПУ. 2017. № 1(274). С. 174–178.

55. Дюришин Д. К систематике межлитературного процесса // Систематика межлитературного процесса. Братислава: Veda, 1988а. С. 31–32.

56. Дюришин Д. Теория межлитературного процесса. Братислава: Прогресс, 1988б. 189 с.

57. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. Братислава: Прогресс, 1975. 320 с.

58. Ефимкина Р. Три инициации в «женских» волшебных сказках // Российский гештальт. Вып. 4. М., Новосибирск, 2003. С. 18–37.

59. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2 т. М: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.

60. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. 425 с.

61. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1981. 560 с.

62. Жирмунский В.М. Литературное течение как явление международное. Л.: Наука, 1967. 20 с.

63. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 495 с.

64. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. 428 с.

65. Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. М.: Сов. писатель, 1988. 416 с.

66. Зенкин С. Критика нарративного разума – 2 // НЛО. 2004. № 65. С. 371–373.

67. Зверев А.М. Американский роман 20–30-х гг. М.: Художественная литература, 1982. 256 с.

68. Зверев А.М. Движение времени – движение темы (Американский роман о войне) // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. М.: Наука, 1985. С. 509–548.

69. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: учебное пособие. М: Флинта: Наука, 2002. 200 с.

70. Злобин Г.П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века. М.: Худож. лит., 1985. 333 с

71. Зубков В. «В окопах Сталинграда» В. Некрасова (Своеобразие аналитизма) // Ученые записки Пермского госуниверситета, 1968. № 193. С. 45–80.

72. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 3–29.

73. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001. 168 с.

74. Иванов А.И. Первая мировая война и русская литература 1914–1918 гг.: этические и эстетические аспекты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 44 с.

75. Ильин И.П. Нарратология // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 609.

76. История всемирной литературы. М.: Наука, 1983. Т. I. 584 с.

77. Ишимбаева Г.Г. Метафизика Великой войны, или Грасс о Юнгере и Ремарке // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 12. М.: Языки славянских культур, 2015. С. 93–101.

78. Кардин В. Виктор Некрасов и Юрий Керженцев // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 113–148.

79. Ключинская О.В. Военная проза О.Н. Ермакова: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2010. 240 с.

80. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского). Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2009. 198 с.

81. Кондратович А.И. Новомирский дневник, 1967–1970. М.: Сов. писатель, 1998. 524 с.

82. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. М.: Главная ред. восточной литературы, 1972. 496 с.

83. Корнев В.С. Жанровая эволюция прозы В. Некрасова: дис. … канд. филол. наук. М., 2003. 107 с.

84. Короленко С.В. Книга об отце. Ижевск: Удмуртия, 1968. 382 с.

85. Коротков Н.Н. Ранняя проза М. Горецкого: проблема стиля: авто-реф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1989. 21 с.

86. Костромицкий Р.И. Ритуально-мифологические стратегии в романе В. Пелевина «Числа» // Київська старовина. 2011. № 5. С. 161–167.

87. Кравцов Н.И. Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М.: Изд-во МГУ, 1973. 364 с.

88. Краснова Н.А. К проблематике анализа системы мотивов художественного произведения // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2008. № 10. С. 245–250.

89. Кристева Ю. Слово, диалог, роман // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.

90. Крупенина М.И. Роман Ч. Диккенса «Большие надежды» как роман-инициация // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. № 8. С. 162–165.

91. Кудряшова О.М. Художественное воплощение концепта «гордость» в романах Джейн Остен: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2007. 199 с.

92. Кузичева А. До и после «Знака зверя» // Книжное обозрение. 1993. 3 декабря (№ 48). С. 20.

93. Кузнецов И.В. Риторические стратегии литературного дискурса (на материале русской словесности XI–XIX вв.): дис. … д-ра филол. наук. М., 2009. 478 с.

94. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (первая половина). М.: Изд-во МГУ, 1977. 349 с.

95. Кухаренко В.А. Язык Э. Хемингуэя: (Опыт лингвостилист. исследования языка писателя): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1972. 31 с.

96. Лазарев Л.И. Верность правде. Творческий путь Виктора Некрасова // Первое сентября (Литература). 2002. № 18. С. 17–19.

97. Лазарев Л.И. Записки пожилого человека: Книга воспоминаний. М.: Время, 2005. 544 с.

98. Лан В. США от первой до второй мировой войны. М.: Directmedia, 2016. 484 с.

99. Латынина А. Бесконечный кочевник перед бурей: [Олег Ермаков] // Литературная газета. 1997. 8 октября. С. 11.

100. Лебедев Ю.М. Встреча над войною (о чем разговаривали писатели Даниил Гранин и Арно Зурмински). URL: https://history.wikireading.ru/15877 (дата обращения: 08.11.2017).

101. Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. М.: Наука, 1975. 309 с.

102. Лейдерман Н. Современная русская литература. В 3 кн. М.: Эдиториал УРСС, 2001. Кн. 1. 413 с.

103. Лешан Л. Если завтра война? Психология войны. М.: АСТ, 2004. 144 с.

104. Лидский Ю.Я. Творчество Э. Хемингуэя. Киев: Наукова думка, 1978. 408 с.

105. Литературная энциклопедия / под ред. А.В. Луначарского. М.: Худож. лит.1934. 736 с.

106. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина; Институт науч. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.

107. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. URL: http://www.bsu.ru/content/hec/hr/hr13.html (дата обращения: 26.08.2014).

108. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 285 с.

109. Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту: Издательство Тартуского гос. ун., 1975. С. 120–142.

110. Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: Академия, 2008. 510 с.

111. Люсова Ю.В. Рецепция Д.Г. Байрона в России 1810–1830-х годов XIX века: дис. … канд. филол. наук. Н. Новгород: НГПУ, 2006. 214 с.

112. Маланчук Л.В. Сатирическая проза Джозефа Хеллера // Проблемы новейшей литературы США: сб. ст. / под ред. К.А. Шаховой. Киев: Изд-во при Киев. ун-те, 1981. С. 188–215.

113. Маслов Б.П. Оппозиция «Восток – Запад» в истории сравнительной поэтики // Мировое дерево = Arbor Mundi. 2012. № 19. С. 71–94.

114. Маханьков Ю.В. Становление белорусской советской прозы и традиции Л.Н. Толстого (Я. Колас, М. Горецкий, К. Чорный): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1991. 19 с.

115. Махлин В.Л. Формы времени и события в творчестве Э. Хемингуэя: дис. … канд. филол. наук. М., 1985. 246 с.

116. Маянц З.И. Человек один не может… Эрнест Хемингуэй. Жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1966. 311 с.

117. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

118. Мендельсон М.О. Современный американский роман. М.: Наука, 1964. 534 с

119. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

120. Мулярчик А.С. Послевоенные американские романисты. М.: Худож. лит., 1980. 279 с.

121. Мыльник В.В., Титаренко Б.П., Волочиенко В.А. Исследование систем управления: учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект, 2003. 352 с.

122. Некрасов В. Трагедия моего поколения: «В окопах Сталинграда»: до и после: [очерк «Через 40 лет»] / текст подг. А. Парнис // Литературная газета. 1990. 12 сентября (№ 37). С. 15.

123. Немзер А. У кольца нет конца // Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 157–161.

124. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы // Проблемы системного и сравнительного анализа. М.: АН СССР., 1976. 360 с.

125. Никифоров А.А. Проза и поэзия США о Второй мировой войне в отечественном, российском и американском литературоведении // Вестник Полоцкого государственного университета. 2003. № 2. С. 42–50.

126. Осовский О.Е. «Военный роман» США 70-х – начала 80-х годов XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1986. 25 с.

127. Осовский О.Е. Неизменное и меняющееся (эволюция массового военного романа в американской литературе) // Лики массовой литературы США / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1991. С. 109–142.

128. Ощепков А.Р. Образ России во французской прозе XIX века: дис. … д-ра филол. наук. М., 2003. 410 с.

129. Пахомова С.С. Повествовательные стратегии в современной прозе (П. Крусанов, В. Шаров, А. Королев): автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2012. 223 с.

130. Пахсарьян Н.Т. Ответы на вопросы круглого стола «Проблемы современного сравнительного литературоведения». URL: http://natapa.msk.ru/biblio/works/comparative.htm (дата обращения: 09.03.2005).

131. Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян / Л.Н. Будагова (отв. ред.). М.: Институт славяноведения РАН, 2004. 472 с.

132. Первушин А. Грааль и Первая мировая войнаастика. Религия нацизма. М.: Амфора, 2017. 197 с.

133. Петрушкин А. В поисках идеала героя: творчество Э. Хемингуэя. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1986. 148 с.

134. Политические учения – история и современность. М.: Наука, 1979. 408 с.

135. Померанц Г.С. Вкус к жестокости // Родина. 1993. № 8/9. С. 172–175.

136. Поршнева А.С. Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э.М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн): монография / науч. ред. О.Н. Турышева. Екатеринбург: Изд. Екат.ГУ, 2014. 306 с.

137. Похаленков О.Е. Сравнительно-сопоставительное исследование прозы о войне на примере сюжетной модели «Инициация» // Вестник славянский культур. 2017г. Т. 44. С. 126–136.

138. Похаленков О.Е. «Возвращение» Э.М. Ремарка: роль нарратора в организации структуры произведения // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. 2015б. № 16. С. 185–197.

139. Похаленков О.Е. «Все люди – враги» Р. Олдингтона: анализ мотивной структуры романа // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2016б. № 2. С. 48–54.

140. Похаленков О.Е. Внутренняя «инаковость» в повести В. Некрасова «В родном городе» // Известия Смоленского государственного университета. 2014. № 1(25). С. 45–51.

141. Похаленков О.Е. Два романа о Первой мировой войне: «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка и «Тяжелый дивизион» А. Лебеденко // Сюжетология и сюжетография. 2017в. № 2. С. 98–107.

142. Похаленков О.Е. Мотивная структура романа Э.М. Ремарка «Возвращение» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2014а. № 2. Т. 1. С. 93–101.

143. Похаленков О.Е. Мотивно-тематический комплекс «инициация» в произведениях о Первой и Второй мировых войнах // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2016а. Т. 2. № 2. С. 64–75.

144. Похаленков О.Е. Мотивный комплекс социальная адаптация и его функция в романах Р. Олдингтона «Все люди – враги» и Э. Хемингуэя «Фиеста» (И восходит солнце) // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2017. № 1. С. 124–131.

145. Похаленков О.Е. Образ Пауля Боймера в романе Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» // Русская филология: ученые записки кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета. Т. 15. Смоленск: Свиток, 2013. С. 178–201.

146. Похаленков О.Е. Образно-мотивный комплекс «Инициация» в истории мировой литературы (на примере произведений о войне) // Филолог-os. 2016в. № 28(1). С. 49–56.

147. Похаленков О.Е. Сравнительно-сопоставительный анализ мотивной структуры романа Э.М. Ремарка «Возвращение» и повести В. Некрасова «В родном городе» // Известия Сочинского государственного университета. 2014б. № 4-2(33). С. 45–50.

148. Похаленков О.Е. Структура мотива инициации в прозе о Первой и Второй мировых войнах // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1(27). С. 191–196.

149. Похаленков О.Е. Сюжетная модель «инициация» в художественной прозе о Первой мировой войне (Э.М. Ремарк и М. Горецкий) // Известия Смоленского государственного университета. 2017б. № 1(37). С. 36–44.

150. Похаленков О.Е. Художественное пространство «война» vs хронотоп «война» в романе Эрнеста Хемингуэя «Прощай, оружие!» // Известия Смоленского государственного университета. 2016г. № 1(33). С. 73–80.

151. Похаленков О.Е. Э.М. Ремарк и Р. Олдингтон: к вопросу о типологии образа героя в военной прозе о Первой мировой войне // Известия Смоленского государственного университета. 2015. № 2(30). С. 105–116.

152. Похаленков О.Е. Эрих Мария Ремарк и Арно Зурмински (проблема взаимодействия литературной традиции в военной прозе) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017а. Т. 9. № 3. С. 109–116.

153. Приказчикова Е.Е. Политические и национально-культурные аспекты прусского мифа в контексте российско-германских отношений XX в. // Quaestio Rossica. 2015. № 2. P. 172–198.

154. Пропп В.Я. Кумулятивная сказка // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. С. 242–249.

155. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. М.: Наука, 1969. 166 с.

156. Прохорова Т.Г. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Казань, 2008. 338 с.

157. Пустовал В. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель // Новый мир. 2005. №. 5. С. 151–172.

158. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. М.: Наука, 1975. С. 141–155.

159. Раевская К.В. Сюжет духовного кризиса в английском романе рубежа XIX – XX вв.: дис. … канд. филол. наук. Самара, 2010. 182 с.

160. Рикер П. Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 2. 224 с.

161. Рогаческая М.С. ELOI, ELOI, LAMA SABACHTHANI? – или жертва цивилизации в романе Пэт Баркер «Дорога призраков»: История, Психология, Сакральность // Вестник Полоцкого государственного университета. 2013. № 10. С. 18–21.

162. Роднянская И. Марс из бездны // Новый мир. 1993. № 4. С. 239–244.

163. Роман Пэт Баркер «Возрождение»: комментарии / науч. ред. К. Хьюитт при участии А. Бент и К. Блэр; Перм. университет. Пермь, 2007. 70 с.

164. Рюкенберг Э.Э. Эволюция героя Эрнеста Хемингуэя в 1923–1940 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974. 18 с.

165. Русанова О.Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца «Тень» и «Дракон»: дис. … канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 199 с.

166. Свердлов М. Потерянное поколение: «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка // Литература. 2004. № 32 (август). С. 26–28.

167. Селитрина Т.Л. Сравнительное литературоведение. Уфа: Восточный университет, 2006. 92 с.

168. Силантьев И.В. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 32–60.

169. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.

170. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.

171. Силантьев И.В., Тюпа В.И., Шатин Ю.В. Мотивный анализ. Новосибирск: НГУ, 2004. С. 178–179.

172. Симонов К. Испанская тема в творчестве Хемингуэя // Хеминг эй Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1968. С. 5–16.

173. Скаковский В.Ю. Проблематика и поэтика прозы В.П. Некрасова 1940 – начала 70-х годов: дис. … канд. филол. наук. Тверь, 1997. 185 с.

174. Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. М.: Просвещение, 1974. 509 с.

175. Словарь литературоведческих терминов / под ред. С.П. Белокуровой. СПб.: Паритет, 2006. 314 с.

176. Слуцкий Б. Собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения 1939–1961. URL: https://coollib.com/b/268101/read (дата обращения: 13.11.2017).

177. Смелкова З.С. Литература как вид искусства. М.: Флинта, 1997. 293 с.

178. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн.1: Литература «Оттепели» (1953 – 1968): Учебное пособие. М.: Флинта, 2001. 228 с.

179. Соколова Е.В. Компаративистика // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М.: ИНИОН РАН,, 2004. С. 188 − 189.

180. Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век / под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2008. 352 с.

181. Стадников Г.В. Национальное и интернациональное в литературе в свете сравнительного литературоведения (к постановке вопроса) // Сравни-

тельное литературоведение: материалы межвуз. конф. СПб.: Лема, 2009. Вып. 13. С. 10–11.

182. Стадников Г.В. Травма как синоним войны в романе Гриммельсгаузена «Симплициссимус» и дилогии Ремарка «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» // Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. Т. 12. М.: Языки славянских культур, 2015. С. 193–199.

183. Сталин И.В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. М.: Государственное издательство политической литературы, 1951. 41 с.

184. Старицына З.А. Актуальные проблемы изучения в вузе русско-зарубежных связей XIX века. Казань: Казан. гос. пед. ин-т., 1990. 79 с.

185. Старцев А. Молодой Хемингуэй и «потерянное поколение» // Хемингуэй Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. I. М.: Худож. лит., 1981. С. 652–668.

186. Степанов Ю.С. Слово // Русская словесность: Антология. М.: Академия, 1997. С. 302.

187. Степанова Е. «Пожива для моего МГ»: современная немецкая литература о войне с Советским Союзом // Новое литературное обозрение. 2010. № 102. URL: magazines.russ.ru/nlo/2010/102/st18.html (дата обращения: 08.11.2017).

188. Стюарт В. «Военные мемуары павших»: роль письма и памяти в Первой мировой войне // Новое литературное обозрение. 2012. № 116. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/s21-pr.html (дата обращения: 08.01.2015).

189. Сухих И. Мы были на войне, которой не было // Литературное обозрение. 1991. № 10. С. 54–57.

190. Сучков Б.Л. О книгах Э.М. Ремарка // Лики времени. Т. 2. М.: Худож. лит., 1976. С. 139–174.

191. Тамарченко Н.Д. Мотив // Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Литература путешествий и приключений. Путешествие в «чужую» страну. М.: Аспект Пресс, 1994. С. 231.

192. Тамарченко Н.Д. Структура произведения // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М.: Академия, 2004. 512 с.

193. Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. 72 с.

194. Тарасова И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4(2). С. 742–745.

195. Тарасова Т.Н. Проблема «человек и война» в творчестве Максима Горецкого и Анри Барбюса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1986. 20 с.

196. Томашевский Б.В. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Временник Пушкинской комиссии. М.: Наука, 1936. Т. 1. С. 155–133.

197. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

198. Топер П. Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции, решения, герои: монография. 3-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1985а. 656 с.

199. Топер П.М. Война и история (Советская литература о Великой Отечественной войне в контексте мирового литературного процесса // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран / под ред. П.М. Топера. М.: Наука, 1985б. С. 5–68.

200. Тынянов Ю. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929а. С. 386–398.

201. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929б. 596 с.

202. Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1997. С. 387–388.

203. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2006. 336 с.

204. Тюпа В.И. Драма как тип высказывания // Новый филологический вестник. 2010. № 3(14). С. 7–16.

205. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3(18). С. 8–25.

206. Тюпа В.И. Тезисы к круглому столу по нарратологии 19 февраля 2009 года. URL: http://www.gumchtenia. rggu.ru/article.html?id=78280 (дата обращения: 10.10.2010).

207. Тюпа В.И. Что такое нарративная стратегия? URL: http://www.opennar.com/single-podt/2016/04/27 что такое нарративная стратегия (дата обращения 3.08.2018).

208. Тюпа В.И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. 320 с.

209. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: ТГУ, 2001. 58 с.

210. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5. С. 5–31.

211. Фадеева С.А. Романы Р. Олдингтона 1930-х гг.: Проблема жизненных установок героя, формы раскрытия авторского сознания: дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2002. 167 с.

212. Фарафонова О.А. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2003. 202 с.

213. Федотов А.С. Первая мировая война в русских литературно-художественных альманах и сборниках (1914–1916) // Русская культура в условиях иноземных нашествий и войн. X – начало XX в.: сборник научных трудов. В 2 вып. / АН СССР, Ин-т истории ССР; отв. ред. А.Н. Копылов. М.: Наука, 1990. Вып. 2. С. 259–294.

214. Финкельштейн И.Л. В поисках поэтической истины (Зарубежная критика о Хемингуэе) // Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 148–168.

215. Финкельштейн И.Л. Хемингуэй-романист. Годы 20-е и 30-е. Горький: Горьк. пед. ин-т иностр. яз. им. Н. А. Добролюбова, 1974. 216 с.

216. Фоминых Т.Н. Становление эпопеи в советской прозе о Первой мировой войне (20-е годы): дис. … канд. филол. наук. М., 1984. 208 с.

217. Фрадкин И. Ремарк и споры о нем: к оценке творчества немецкого писателя советской критикой // Вопросы литературы. 1963. № 1. С. 92–119.

218. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 449 с.

219. Хаге Ф. Чувства, погребенные под обломками. Как немецкие писатели справлялись с темой бомбежек // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3(40–41). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2005/2) (дата обращения: 14.11.2017).

220. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2002. 437 с.

221. Хьюитт К. Современный английский роман в контексте культуры. Комментарий как форма повествования // Вопросы литературы. 2007. Сентябрь – октябрь. С. 46–72.

222. Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 2000. С. 202–209.

223. Цехновицер О. Литература и мировая война 1914–1918 гг. М.: Гослитиздат, 1938. 432 с.

224. Чик О.И. Мотив инициации в украинском и немецкоязычном романе воспитания второй половины XIX века // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные науки. 2015. № 5(9). С. 47–50.

225. Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов: основные тенденции развития: дис. … д-ра филол. наук. Воронеж, 2006. 413 с.

226. Шабловская И.В. Самой высокой мерой: современная проза европейских социалистических стран о войне. Минск: Изд-во «Университетское», 1984. 207 с

227. Шайтанов И.О. Историческая поэтика А.Н. Веселовского: сравнительный метод // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 3. С. 170–175.

228. Шайтанов И.О. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур // Вопросы литературы. 2005. № 6. С. 130–137.

229. Шалимова Н.С. Жанровая динамика англоязычного романа воспитания второй половины XX века: дис. … канд. филол. наук. Красноярск, 2018. 174 с.

230. Шатин Ю.В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной эпохе: сюжеты и мотивы. Новосибирск: НГУ, 1995. С. 6–7.

231. Швайликова О.Е. Символика изображения травмы в романе П. Баркер «Возрождение» // Вестник Полоцкого государственного университета. 2015. № 10. С. 65–70.

232. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

233. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1996. 240 с.

234. Юсупова Х. Тема войны в современной чеченской литературе // Вайнах. 2006. № 5. С. 57–58.

235. Ялышко В.Г. Творчество Виктора Некрасова и пути развития «военной» прозы: дис. … канд. филол. наук. М., 1995. 218 с.

236. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1994. № 12. С. 34–84

237. A Glossary of Literary Terms / ed. M.H. Abrams (Cornell University). Seventh edition. Boston: Thomas Learning, 1999. 366 p

238. Aldington R. Letters to Charles Prentice (from 30 March 1929 – to 14 March 1930). Chatto and Windus Archive. Reading: University of Reading. Letter Vii.

239. Aldington R. Life for life’s sake. A book of Reminiscences. London: Cassell, 1968. 374 p.

240. Aldridge J.W. After the Lost Generation. New York: Vision books, 1959. P. 23–58.

241. Aldridge J.W. After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars. N.Y.: McGraw-Hill, 1951. 284 p.

242. Alt A.T., Bernhard J. Arnold Zweig: sein Werk im Kontext der deutschsprachigen Exilliteratur. H. Lang, 2010. 90 S.

243. Annas P.A., Rosen R.C. Literature and Society: An Introduction to Fiction, Poerty, Drama, Nonfoction. Englewood Cliffs, New Jersey: Pearson/Prentice Hall, 2006. 1564 p.

244. Antkowiak A. Ludwig Renn. Erich Maria Remarque. Leben und Werk. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1965. 231 S.

245. Andrejuschkina T. Deutsche Dichtung des Ersten Weltkrieges: Lyrische Gattungen, Themen und Motive // Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. Т. 12. М.: Языки славянских культур, 2015. С. 9–19.

246. Arnold H.L. Erich Maria Remarque und Ernst Jünger. Zwei deutsche Wege durch das 20. Jahrhundert // Erich Maria Remarque Jahrbuch / Yearbook IX, 1990. S. 5–17.

247. Astrid Erll. Verlorene Generationen: Erich Maria Remarques Im Westen Nichts Neues (1929) und Richard Aldingtons Death of a Hero (1929) // Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englisher und deutscher Erinnerungskultur in den 1920er Jahren. Trier; WVT, 2003 (ELCH/ELK 10). S. 254–277.

248. Atkins J. The art of Ernest Hemingway: his work and personality. London: Peter Nevill, 1952. 245 p.

249. Austier C. Interfèrences et coincidences des narrations littèraire et mythologique // Brunel P. (ed.) Dictionnaire des mythes littèraires. Paris: du Rocher, 2003. P. 1079–1080.

250. Azaryahu M. Von Wilhelmplatz zu Thälmannplatz. Politische Symbole im öffentlichen Leben der DDR. Gerlingen: Bleicher Verlag, 1991. 214 S.

251. Bab J. Die deutsche Kriegslyrik 1914–1918. Stettin: Norddeutscher Verlag, 1920. 180 S.

252. Bachteler F. Zur Frage der Remarquismus in sowjetischen Kriegsromanen nach 1945 // Irene Nowikowa (ed.) Rezeption westeuropäscher Autoren in der Sowjetunion. Auswahlkriterien ud Kritik. Vol. 2. Hamburg: BUSKE, 1979 (Hamburger Beiträge für Russischlehrer 15). S. 9–39.

253. Bahr E. Defensive Kompensation. Peter Bamm: Die unsichtbare Flagge (1952) und Heinz G. Konsalik: Der Arzt von Stalingrad (1956) // Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945 / Hg. von. Hans Wagener. Amsterdam – Atlanta, GA. 1997. S. 199–213.

254. Baird Jay W. Hitler's War Poets: Literature and Politics in the Third Reich. Cambridge University Press, 2008. 284 p.

255. Baker C. Hemingway: The writer as Artist. Princeton University Press, 1963. 438 p.

256. Baker Christine R., Rex W. Last. Erich Maria Remarque. London (GB): Oswald Wolff, 1979. 174 p.

257. Bal M. Narratology: introduction to the theory of narrative. 3rd ed. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009. 264 p.

258. Banadeo A. War and Degradation: Gleanings from the Literature of the Great War // Comparative Literature Studies. Winter, 1984. P. 408–433.

259. Bance A. The Second world war in fiction. Germany // The Second world war in fiction / ed. by Holger Klein with John Flower and Eric Homberger. London: Macmillan, 1985. P. 88–131.

260. Bance A.F. Weimar Germany: Writers and Politics. Edinburgh: Scottish Acadenic Press, 1982. 183 p.

261. Baron Ul. Weltkriege und Kriegsromane // Zeitschrift für Literatur und Linguistik. Lili. 1989. № 75. S. 20.

262. Baron Ul. Ordnung der Dinge nach Ihrem unsichtbaren Rang. Zur Lebenskunst Ernst Jünger // Hagestedt L (Hgg.) Ernst Jünger: Politik, Mythos, Kunst. Berlin, 2004. S. 35–48.

263. Barker P. Dispatches from Front // The Guardian. 2003. 16 August.

264. Barker P. Regeneration. London: Penguin Books, 2008. 252 p.

265. Barlow A. The Great War in British Literature. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 130 p.

266. Bartz Th. Allgegenwärtige Fronten: sozialistische und linke Kriegsromane in der Weimarer Republik 1918–1933: Motive, Funktionen und Positionen im Vergleich mit nationalistischen Romanen und Aufzeichnungen im Kontext einer kriegsliterarischen Debatte. Bern: P. Lang, 1997. 315 S.

267. Bassnett S. Comparative Literature: A Critical Introduction. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993/1995. 183 p.

268. Becker S. Neue Sachlichkeit. Bd. 1 Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). Bd. 2: Quellen und Dokumente. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000 // Erich Maria Remarque Jahrbuch / Yearbook XIV, 2004. P. 102–108.

269. Behrenbeck S. Wie man Helden macht. Heroische Mythenbildung nach dem Ersten Weltkrieg bis zur Machtergreifung // Brockhaus G. (Hg.) Attraktion der NS-Bewegung. Essen: Klartext Verlag, 2014. S. 45–63.

270. Bekes P. Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues: Interpretation / von Peter Bekes. 1. Aufl. München: Oldenbourg, 1998. 150 p.

271. Bergonzi B. Before 1914: Writers and the Threat of War // Critical Quarterly. 1964. № 6. P. 126–134.

272. Bergonzi B. Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War. London: Constable, 1965. 235 p.

273. Bergonzi B. War Poets and Other Subjects. N.Y.: Routledge, 2017. 224 p.

274. Berman R. Fitzgerald, Hemingway, and the Twenties. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001. 178 p.

275. Bernhard H.J. Der Weltkrieg 1914–18 im Werk E. Jüngers, E.M. Remarques und A. Zweigs. Rostock. Phil. Diss., 1958. 314 S.

276. Bernheimer Ch. The Bernheimer report // Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. 1993. P. 1–21.

277. Beyersdorf H. Das kleine Dorf und der grosse Krieg. Arno Surminskis roman Vaterland ohne Väter // Ostpreussen-Westreussen-Danzig. Eine Historische Literaturlandschaft / ed. Jens Stüben. München: R. Oldenbourg Verlag, 2007. S. 589–603.

278. Beyersdorf H. The Banality of Evil?: Arno Surminski's Die Vogelwelt von Auschwitz // AUMLA (Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association). 2009. Special Issue. P. 205–218.

279. Bloom H. (ed.) Erich Maria Remarque All Quiet on the Western Front. Philadelphia: Chelsea House, 2001. 174 p.

280. Blunden E. Undertones of War. London: Richard Cobden-Sanderson, 1928. 217 p.

281. Blumb L. Entwicklungen und Stationen im Streit um Ernst Jünger // Schöning M., Stöckmann I. Ernst Jünger und die Bundesrepublik: Ästhetik – Politik – Zeitgeschichte. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2012. S. 205–221.

282. Bolton Matthew J. Love and War in All Quiet on the Western Front and Hemingway's A Farewell to Arms // Brian Murdoch (Hrsg.) Critical insights. All Quiet on the Western Front. Pasadema: Salem Press, 2010. P. 68–85.

283. Bond B. The Unquiet Western Front: Britain's role in Literature and history. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 140 p.

284. Bond B. British Anti-War writers and critics // Cecil H., Liddle P.H. (eds.) Facing Armagedon: The First World War Experienced. London: Leo Cooper, 1996. P. 817–830.

285. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. 572 p.

286. Bradford A.S. War. Antiquity and its legacy. London: I.B. Tauris, 2015. 176 p.

287. Brandt S.L. Farewell to senses? Hemingway, Remarque and the Aesthetics of World War I // Löschnigg M., Kraus K. (eds.) North America, Europe and the Cultural Memory of the First World War. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2015. S. 215–227.

288. Brintlinger A. The Great War through ‘Great October’: 1914/1917 in Russian Memory // // Löschnigg M., Sokołowska M. (Eds.). The Great War in Post-Memory Literature and film. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. P. 349–365.

289. Broich Ul. World War I in Semi-Autobiographical Fiction and in Semi-Fictional Autobiography – Robert Graves and Ludwig Renn // Intimate Enemies: English and German literary reactions to the Great War 1914–1918 / ed. by Franz Karl Stanzel and Martin Löschnigg. Heidelberg: Winter, 1993. S. 313–327.

290. Broich Ul. Das Trauma des Grossen Krieges // Broich Ul. (Hrg.) Die Zwanziger Jahre in Grossbritannien: Literatur und Gesellschaft einer spannungsreichen Dekade. Tübingen, 1998. S. 75–83.

291. Brooks P. Literature And War // Canadian Review of Comparative literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée. 1996. № 1. P. 104.

292. Bruce Ch. Major literary concepts of the Soldier in certain war novels. Lubbock. Texas: Texas Technological College Press. Diss. (Doctor of Philosophy). 1960. 281 p.

293. Brunel P. Dictionnaires des mythes litèraires. Paris: du Rocher, 1988. 1436 p.

294. Brunel P. Mythe et littèrature // Lèonardy E. (ed.) Mythe et littèrature. Brussels: Nauwelaerts, 1994. P. 29–33.

295. Campbell J. Interpreting the War // Sherry V. (eds.) The Cambridge companion to the Literature of the First World War. Cambridge: Cambridge UP, 2005. P. 263–269.

296. Carpenter F. Hemingway achieves the fifth dimension // E. Hemingway. A collection of criticism / ed. by A. Waldhorm. N.Y.: UNI Press, 1973. P. 83–91.

297. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010. 168 p.

298. Ceadel M. Pacifism and Pacificim. Pacifism in Britain 1914–1945: The Defining of a Faith. Oxford: Oxford UNIPRESS, 1980. P. 1–8.

299. Cecil H. At the Eleventh Hour. Reflections, hopes and anxieties at the closing of the Great war, 1918. Barnsley: Pen and Sword, 1998. 411 p.

300. Chiarini P. Krieg und Literatur in Brecht «Arbeitsjournal» // Shuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961). Herausgegeben von U. Heukenkamp. Amsterdam – Atlanta, GA, 2001. S. 371–387.

301. Cooperman S. World War I and the American novel. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967. 271 p.

302. Coper R. Failure of a Revolution: Germany in 1918–1919. Cambridge Universiry Press: Cambridge, 1955. 293 p.

303. Cowley M. Two wars and two generations // New York Times. 1948. July 25. BR 1.

304. Cowley M. After the Genteel Tradition: American Writers Since 1910. W.W. Norton, 1967. 270 p.

305. Chickering R., Förster S. Great War, Total War: Combat and Mobilization on the Western Front, 1914–1918. Cambridge University Press, 2000. 531 p.

306. Crane S. Letters / ed. by R.W. Stallman & L. Gilkes. N.Y.: Univ. Press, 1960. 366 p.

307. Deproost P-A. Archètype, mythe, stèrèotype: Pour une clarification terminologique // Les Cahiers èlectroniques de l'imaginaire. December 2003. № 1. P. 7–42.

308. Der Erste Weltkrieg: Vergleich Im Westen nichts Neues – Heeresbericht: Textanalyse und Interpretation mit ausführlicher Inhaltsangabe. Hollf: Bange, 2014. 113 p.

309. Deutche Literatur-Geschichte von den Anfang bis zur Gegenwart / von Wolgang Bentin. Aufl. Stutgart: Metzler, 1992. 627 S.

310. Donahue Neil H. A Companion to the Literature of German Expressionism. Rochester, N.Y.: Camden House, 2005. 373 p.

311. Donaldson S. Hemingway vs. Fitzgerald. The Rise and Fall of a Literary Friendship. N.Y.: UP, 1999. 352 p.

312. Dove R., Lamb S. (eds.) German Writers and Politics, 1918–1939. Basingstoke and London: Macmillan, 1992. 225 p.

313. DTV – Lexikon. In 20 Bänden. Band 10: Kli – Lem. Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH; München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1995. 336 S.

314. Duckworth A. Two Borrowings in Pat Barker's Regeneration // Journal of Modern Literature. 2004. № 27 (Heidelberg:Winter). P. 63–67.

315. Eberhart R., Rodman S. (eds.) War and the Poet: An Anthology of Poetry Expressing Man's Atiitudes to War from Ancient Times to Present. N.Y.: The Devin-Adair Company, 1945. 240 p.

316. Ebert J. Apocalypse Country. The battle of Stalingrad in German literature // Krieg and Literatur / War and Literature V. Osnabrueck, 1993. № 10. S. 7–20.

317. Ebert J. Auf der Suche nach Helden. Literarische Funktionen im Kalten Krieg // Shuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961). Herausgegeben von U. Heukenkamp. Amsterdam – Atlanta, GA, 2001. S. 21–35.

318. Eksteins M. Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age. Boston: Houghton Mifflin, 1989. 396 p.

319. Elliott E. (eds.) Columbia literary history of the United States. N.Y.: Columbia University Press, 2005. 1263 p.

320. Erll A. Wars We have Seen: Literature as a Medium of collective Memory in the «Age of Extremes» // Lamberti E., Fortunati V. (eds.) Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II. Amsterdam and New York: Rodopi, 2009. P. 27–43.

321. Enani M.M. Theories of comparative literature. Cairo: Cairo University Press, 2005. 367 p.

322. Fambrough J. P. The comparative literature of Van Tieghem and Guyard. Unversity of North Carolina at Chapel Hill, 1973. 76 p.

323. Faulks S. Wagstaff R. Birdssong. London: Oberon Books, 2010. 88 p.

324. Fiedler L. Love and death in American novel. N.Y.: Stein and Day, 1967. 512 p.

325. Field F. British and French writers of the First World War. Cambridge: UP, 1991. 199 p.

326. Fischer J-U. «Man soll nicht vergessen» – Stalingrad – Deutungen im Hörfunkprogramm dervSBZ/DDR in den späten vierziger und fünfziger Jahren // Shuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961). Herausgegeben von U. Heukenkamp. Amsterdam – Atlanta, GA, 2001. S. 127–139.

327. Fotheringham J. Looking back at the Revolution // Remarque against war / ed. by B. Murdoch. Glasgow: UNIPRESS, 1998. P. 98–119.

328. Florczyk S. Hemingway, the Red Cross, and the Great War. Kent State University Press, 2014. 199 p.

329. Franke A. Der Krieg brach wirklich aus: Gespräch mit und über Edlef Köppen. B.: Mitteldeutscher Verlag, 2013. 382 p.

330. Frenzel E. Motive der Weltkultur. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag, 2008. 941 S.

331. Frenzel E. Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: Metzler, 4. Aufl. 1978. 114 S.

332. Fromm B. Blood and banquets: a Berlin social diary; Foreword by Judith Rossner. N.Y.: A Birch Lane Press Group, 1990. 338 p.

333. Fussell P. The Great War and Modern Memory. Oxford: Oxford UP, 1975. 375 p.

334. Fussel P. The Great War and Modern Memory. Oxford: Oxford UP, 2005. 368 p.

335. Garrety M. Love and War: R.H. Mottram, The Spanish Farm Trilogy and Ernest Hemingway A Farewell to Arms // The first World War in Fiction / ed. by H. Klein. London: Macmillan Press, 1976, P. 10–23.

336. Gellinek Ch. Remarque und Grass als deutsche Dichter der Weltbürgerlichkeit // Erich Maria Remarque Jahrbuch / Yearbook XII (2002). S. 97–111.

337. German literature and the First World War: the anti-war tradition: collected essays / ed. by B. Murdoch. UK: Ashgate Publishing, 2015. 309 p.

338. German Writings Before and After 1945 / ed. by J. Peters. N.Y. – London, 2002. 320 p.

339. German Literature and the First World War: The Anti-War Tradition: Collected Essays by Brian Murdoch. Routledge, 2016. 320 p.

340. German Novelists of the Weimar Republic. Intersections of Literature and Politics / ed. by Karl Leydecker. USA: Rochester, N.Y.: Camden House, 2007. 286 p.

341. Gerlach H. Breakout at Stalingrad. London: Head of Zeus Ltd, 2018. 736 p.

342. Gill A. A Dance between Flames: Berlin between the Wars. London: John Murray, 1993. 304 p.

343. Gollbach M. Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur. Zu den Frontromanen der späten Zwanziger Jahre. Konberg / Ts. 1978. (Theorie – Kritik – Geschichte 19). S. 42–83.

344. Goldman D. Women and World War I: The Written Response. London: Springer, 1993. 211 p.

345. Graham S. Inventing Anzac: The digger and the National Mythology. St. Lucia: University of Queensland Press, 2004. 233 p.

346. Greicus M.S. Prose writers of World War I. London: Longmans, 1973. 49 p.

347. Grenville A. Cockpit of Ideologies: The Literature and Political History of the Weimar republic. Bern, Berlin, New York: Peter Lang, 1995. 394 p.

348. Grimrath H. Der Weltkrieg im französischen Roman. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1935. 144 S.

349. Grunenberg A. Antifaschismus – ein deutscher Mythos. Reinbek bei Hamburg, 1993. 221 S.

350. Hays Peter L. Fifty Years of Hemingway Criticism. Plymouth: Scarecrow Press, 2013. 278 p.

351. Harari Y.N. Renaissance Military Memoiry: War, History, and Identity, 1450–1600. Rochester, N.Y., 2004. 240 p.

352. Harvey A.D. A Muse of Fire: Literature, Art and War. London: A&C Black, 1998. 326 p.

353. Hawkins T. The Great War, the Iraq war, and Postmodern America: Kivin Power's The Yellow Birds and the Radical Isolation of Today's U.S. Veterans // Löschnigg M., Sokołowska M. (Eds.) The Great War in Post-Memory Literature and film. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. P. 95–109

354. Hermand J, Trommler F. Die Kultur der Weimarer Republik. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978. 448 S.

355. Hermand J. «Neue Sachlichkeit»: Ideology, Lifestyle, or Artistic Movement? // Kniesche Thomas W., Brockmann S. Dancing on the Volcano: Essays on the Culture of the Weimar Republic. London: Camden House, 1994. P. 57–68.

356. Hermand J. Ein junger Mensch wandelt sich. Herbert Otto: Die Lüge (1956) // Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945. Hg. von. Hans Wagener. Amsterdam – Atlanta, GA, 1997. S. 407–421.

357. Herold D. Formen und Funktionen der Neuen Sachlichkeit in Erich Maria Remarques Romanen. Marburg: Tectum Verlag, 2012. 221 S.

358. Hobsbawm E. Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914 – 1991. London: Michael Joseph, 1994. 627 p.

359. Hoffman Fr. The Twenties: American writing in the postwar decade. New York: Collier Books, 1962. 516 p.

360. Hüppauf B. (Hrsg.) Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Königstein: Taunus, 1984. 534 S.

361. Hynes S. A War Imagined: The First World War and English Culture. London: Bodley Head, 1990. 514 p.

362. Intimate enemies: English and German literary reactions to the Great war 1914–1918 / ed. Franz Karl Stanzel and Martin Löschnigg. Heidelberg: Winter, 1993. 571 p.

363. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. URL: http://uni-koeln.de/ ~ame02/pppm.htm (дата обращения: 03.08.18).

364. Johnstone J.K. World War I and the novels of Virginia Woolf // Promise of Greatness. London: Cassel, 1968. P. 528–540.

365. Johnston J. The cultural legacy of World War I: A comparative study of selected war novels. Stanford: Stanford University, 1975. 680 p.

366. Jones P.G. War and the Novelist: Appraising the American War Novel. Columbia: University Of Missouri Press, 1976. 260 p.

367. Jolly M. After Feminism: Pat Barker, Penelope Lively and the Contemprary Novel // Davies A., Sinfield A. (eds.) British culture of the Post-war: An Introduction to Literature and Society 1945–1999. London: Routledge, 2000. P. 58–82.

368. Kaes A. (Hrsg.) Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart: Metzler, 1983. S. 514–527.

369. Kazecki J. Laughter in the Trenches: Humour and Front Experience in German First World War Narratives. Cambridge Scholars Publishing, 2012. P. 101–133.

370. Klein H. Basic Attitude and Enemy Images in the Representation of the First World War by Remarque, Hemingway and Cèline // Krieg and Literatur / War and Literature. 4/1989. Osnabrueck. Vol. I (№ 1). S. 7–32.

371. Klein H. The First world war in fiction // The First world war in fiction / ed. by Holger Klein. London: Macmillan, 1976. 246 p.

372. Klein H. The Second world war in fiction. Britain // The Second world war in fiction / ed. by Holger Klein with John Flower and Eric Homberger. London: Macmillan, 1985. P. 1–47.

373. Klein H. Transcendent Visions of Renewal in First World War Literature // Krieg and Literatur / War and Literature. 1993, Vol. V (№ 9). S. 7–17.

374. Kittstein Ul., Zeller R. «Friede, Freiheit, Brot!»: Romane zur deutschen Novemberrevolution. Amsterdam: Rodopi, 2009. 368 S.

375. Knibb J. Literary strategies of war, strategies of literary war // Literature and war / ed. by David Bevan. Amsterdam: Rodopi, 1990. P. 7–25.

376. Knutsen K.P. Reciprocal Haunting: Pat Barker's Regeneration Trilogy. Münster: Waxmann Verlag, 2010. 201 S.

377. Korff G. Rote Fahren und geballte Faust. Zur Symbolik der Arbeiterbewegnung in der Weimarer Republik, in Fahren, Fäuste, Körper: Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung // Institut zur Geschichte der Arbeiterbewegung. Essen, 1986. S. 27–60.

378. Korte B. The Grandfathers' War: Re-imagining World War I in British Novels and Films of 1990s // Cartmell D., Hunter I.Q., Whelehan I. (eds.) Retrovisions: Reinventing the Past in film and Fiction. London and Sterling: Pluto Press, 2001. P. 120–134.

379. Kopitzki S., Salomon P. «Einen Tag lang nicht töten»: der Dichter Edlef Köppen (1893–1939). Isele, 2004. 49 S.

380. Kutschumova G.W. Ästhetik des Krieges: Ernst Jüngers «In Stahlgewittern» und Marcel Beyers «Flughunde» // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 12. М.: Языки славянских культур, 2015. С. 121–126.

381. Kühne Th. The Rise and fall of Comradeship. Hitler's Soldiers, Male Bonding and Mass violence in the twentieth century. Cambridge University Press. 2017. 303 p.

382. Lakowski R. Ostpressen 1944/45. Krieg im Nordosten des Deutschen Reiches. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2016. 264 S.

383. Lane A.E. An Adequate Response: The War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon. Detroit: Wayne State UP, 1972. 190 p.

384. Laqueur W. Weimar: A Cultural History, 1918–1933. London: Routledge, 2017. 318 p.

385. Lehmann J. Imaginäre Schlachtfelder: Kriegsliteratur in der Weimarer Republik. B.: BoD, 2014. 304 S.

386. Letters from a Lost Generation: First World War Letters of Vera Brittain and Four Friends / A. Bishop and M. Bostridge (eds.). London: McM, 1999. 448 p.

387. Limon J. Writing after War: American War Fiction from Realism to Postmodernism. N.Y.: Oxford University Press, 1994. 272 p.

388. Longman Companion to twentieth Century Literature / ed. by A.C. Ward. Longman group LTD, 1981. 598 p.

389. Lowhon R. American antiwar novel: 1919–1979. SC: University of South Carolina, 1992. 510 p.

390. Luft Fr. Das Profil. Geschpräch mit Erich Maria Remarque // Erich Maria Remarque. Ein militanter Pazifist / ed. Thomas F. Schneider. Cologne: Kiepenheuer and Witsch, 1994. S. 120.

391. Löschnigg M., Kraus K. (Eds.) North America, Europe and the Cultural Memory of the First World War. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2015. 241 S.

392. Egremont M. Siegfried Sassoon: A Biography. London: Pan Macmillan, 2014. 656 p.

393. Macleod J., Purseigle P. (eds.) Uncovered Fields: Perspectives in First World War Studies. Leiden and Boston: Brill, 2004. 302 p.

394. Marshand E. The nation's cause. French, English and German poetry of the First Warld War. London, 1991. 284 p.

395. Marwik A. War and Social Change in the Twentieth century: A comparative study of Britain, France, Germany, Russia and the United States. London: Macmillan, 1974. 258 p.

396. McPhail H., Guest Ph. Sassoon & Graves: On the Trail of the Poets of the Great War. Barnsley: Pen and Sword, 2001. 160 p.

397. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Defenition / Hrsg. von Günther u. Irmgerd Schweickle. 2 Auflage. Stuttgart: Metzler, 2007. 845 S.

398. Miner E. Comparative Poetics: An Intercultural Essay on theories of Literature. Princeton, 1990. 270 p.

399. Minter D.L. A Cultural History of the American Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 266 p.

400. Moeyes P. Siegfried Sasson. Scorched Glory (a critical study). London: Macmillan Press LTD, 1997. 295 p.

401. Monteith S. Pat Barker. Horndon: Northcote House, 2002. 130 p.

402. Monteith S. Critical Perspectives on Pat Barker. Univ of South Carolina Press, 2005. 314 p.

403. Morris J. Richard Aldington and *Death of a Hero* – or Life of an Anti-hero? // The first World War in Fiction / ed. by H. Klein. London: Macmillan Press, 1976, P. 183–193.

404. Müller H.H. Der Krieg und die Schriftschteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik. Stutgart, 1986. 398 S.

405. Müller H-H. Herr Jünger thinks war a lovely business // Intimate Enemies: English and German literary reactions to the Great War 1914–1918 / ed. by Franz Karl Stanzel and Martin Löschnigg. Heidelberg: Winter, 1993. S. 327–340.

406. Murdoch B. (ed.) Critical insights. All Quiet on the Western Front by Erich Maria Remarque. University of Stirling: Salem Press, 2011. 274 p.

407. Murdoch B. The novels of Erich Maria Remarque: Sparks of life. London: Camden house, 2006. 245 p.

408. Murray G. (eds.) Oxford Book of Greek Verse. Oxford, 1966. 608 p.

409. Neilson K. Mixed Perceptions. Several Aspects of the British Empire in the First World War // The World during the First World War / ed. by H. Kley, A. Kremers. Essen: Klartext Verlag, 2014. S. 329–353.

410. Nekrassow V. Vierzig Jahre danach // Stalingrad. Mit dem Nachwort des Autors zur russischen Ausgabe 1981 im Possev-Verlag, Frankfurt am Main. Aus dem Russchen von Alfred Frank. Berlin: FAB, 1992. S. 323–343.

411. Nickel G. Faction. Theodor Plievier: Stalingrad (1945) // Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945 / Hg. von. Hans Wagener. Amsterdam – Atlanta, GA, 1997. S. 49–63.

412. Onions J. English Fiction and drama of the Great War, 1918–1939. London: The Macmillan Press LTD, 1990. 199 p.

413. McParland R. Beyond Gatsby: How Fitzgerald, Hemingway, and Writers of the 1920s Shaped American Culture. N.Y., London: Rowman & Littlefield, 2015. 274 p.

414. Parvanova M. «... das Symbol der Ewigkeit ist der Kreis». Eine Untersuchung der Motive in den Romanen von Erich Maria Remarque. Berlin: Tenea, 2003. 300 S.

415. Patten E. «Why not war writers?: Considering the Cultural Front» // Pine R., Patten E. (eds.) Literatures of War. Newscastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishling, 2008. P. 17–29.

416. Pellow S.K. Analogy in Regeneration // War Literature and the Arts. 2001. № 13. P. 130–146.

417. Perret C. Wilfred Owen and his War Poetry in Wilfred Owen: A Remembrance Tale and Regeneration/Behind the lines // Löschnigg M., Sokołowska M. (Eds.) The Great War in Post-Memory Literature and film. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. P. 29–43.

418. Petrone K. The Great War in Russian Memory (Indiana-Michigan Series in Russian and East European Studies). Indiana University Press, 2011. 406 p.

419. Petsch R. Motiv, Formel und Stoff in Deutsche Literaturwissenschaft Aufsätze zur Begründung der Methode // Reihe Germarischen Studien. Heft 222. Verlag Dr. Emil Ebering: Berlin, 1940. S. 129–150.

420. Piper D. The Second world war in fiction. Soviet Union // The Second world war in fiction / ed. by Holger Klein with John Flower and Eric Homberger. London: Macmillan, 1985. P. 131–173.

421. Poilu mon frère. Grenoble: F. Eymond, 1930. P. 92.

422. Poore C. No friends in the Third Reich. Different views of disability fron Exile // Disability in Twentieth-Century German Culture. University of Michigan Press, 2009. P. 139–152.

423. Ponsonby A. Now is the time: An Appeal for Peace. London: McM, 1925. 191 p.

424. Posnett H.M. The Science of Comparative Literature // The Contemporary Review. 1901. № 79. P. 885–872.

425. Povendo Linda M. Hemingway and Remarque: A Study of Dissilusionment. Shippensburg State College, 1975. 86 p.

426. Pratt M.L. Comparative Literature and Global Citizenship // Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. 1993. P. 58–66.

427. Prawer S. Comparative Literary Studies: An Introduction. Duckworth: UniP, 1973. 180 p.

428. Prior R., Wilson T. Review Article: The First World War // Journal of Contemporary History. April 2000. № 35 (2). P. 320.

429. Prince G. Narratology: the form and functioning of narrative. New York: Indiana University, 1982. 161 p.

430. Prümm K. Das Erbe der Front. Der antidemokratische Kriegsroman der Weimarer Republik und seine nationalsozialistische Fortsetzung // Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen. Stuttgart: Reclam, 1976. P. 138–164.

431. Read H.E. Poetry and Aarchism. London: McM, 1938. 126 p.

432. Reifenberg B. Der Weg zurück. Zu dem Nachkriegsbuch E.M. Remarques // Frankfurter Zeitung. 27.09.1931.

433. Reilly C. Scars Upon My Heart: Women's Poetry and Verse of the First World War. London: Little, Brown, 2006. 192 p.

434. Remak H. Comparative literature: Its Definition and Function // Stallknecht N. and H. Frenz (eds.) Comparative Literature: Method and Perspective. Carbondale, 1961. P. 3–16.

435. Remarque-Forschung 1930–2010. Der Weg zurück // Erich Maria Remarque Jahrbuch-Yearbook XX. Osnabrueck, 2010. S. 111–113.

436. Renard V. The Great War and Postmodern memory. The First world War in late 20th-Century British Fiction (1985–2000). P.I.E. Peter Lang, 2013. 360 p.

437. Rovit E. E. Hemingway. N.Y.: UniPress, 1963. 192 p.

438. Rutherford A. The literature of war: studies in heroic virtue. 2nd rev. ed. London: The Macmillan Press LTD, 1989. 196 p.

439. Sargent M. Kitsch and Kunst. Presentation of a lost war. Bern: Peter Lang, 2005a. 275 p.

440. Sargent M. Theodor Plievier // Kitsch and Kunst: Presentations of a Lost War. Bern: Peter Lang, 2005б. P. 33–69.

441. Sassoon S. Siegfrid's Journey. London: Faber, 1945. 224 p.

442. Souvage J. An Introduction to the Study of the Novel, with Special Reference to the English Novel. Gent: Story, 1965. 245 p.

443. Sheffield G. Forgotten Victory. The fist world war – myths and Realities. 2001. London: Review, 2002. 354 p.

444. Schneider K. Krieg, Exil und Nachkrieg – Schwerpunkte bei Erich Maria Remarque Werken. Leipzig: EOS [Jahresarbeit], Anton-Philipp. 1992. 52 S.

445. Schneider T.F., Wagener H. Von Richthofen bis Remarque: deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. New York: Rodopi, 2003. 421 S.

446. Schneider Thomas F. The Weimar republic and the Literature of the Great war // Brian Murdoch (Hrsg.) Critical insights. All Quiet on the Western Front. Pasadema: Salem Press, 2010. P. 23–38.

447. Schütz E. Romane der Weimarer Republik. München (UTB 1387). 1986. S. 188–192.

448. Schwarz H.-P. Treffer und offene Fragen: Ernst Jüngers Prognosen // Figal G., Schwilk H. (Hgg.) Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. S. 94–108.

449. Schwarz J. Wilhelm. The Works of Ernst Jünger and Erich Maria Remarque on World War I // Harold Bloom (ed.) Erich Maria Remarque All Quiet on the Western Front. Philadelphia: Chelsea House, 2001 (Modern critical interpretation). P. 39–57.

450. Schwilk H. Ernst Jünger Ein Jahrhundertleben. München: Piper, 2007. 623 S.

451. Schulze Ch. Literarische Bewältigung der Katastrophe des Ersten Weltkrieges: Analyse und Interpretation von Edlef Köppens Roman «Heeresbericht». Munich: GRIN Verlag, 2014. 20 S.

452. Slavica Slovaca. 1988. № 4. С. 169.

453. Sperber H. Motiv und Wort. Studien zur Literatur – und Sprachpsychologie. O.R. Reisland: Leipzig, 1918. 123 S.

454. Smelser N. Psyhological trauma and cultural trauma // Cultural trauma and collective memory. Eds. J.C. Alexander. Berkley: University of California Press, 2001. P. 31–59.

455. Souvage J. An Introduction to the Study of the Novel, with Special Reference to the English Novel. Gent: Story, 1965. 254 p.

456. Stephen M. Poetry and Myths of the Great War: How Poets Altered Our Perception of History. Barnsley: Pen & Sword Books Limited, 2014. 256 p.

457. Stephen M. The Price of Pity: Poetry, History and Myth in the Great War. London: Leo Cooper, 1996. 256 p.

458. Sternburg W. «Als wäre alles das letzte Mal»: Erich Maria Remarque; eine Biograph ie. 1. Aufl. Köln: KiWi, 2000. 512 S.

459. Stout Janis P. Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of the World Wars. University of Alabama Press, 2016. 294 p.

460. Streim G. Einführung in die Literatur der Weimarer Republik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009. 160 S.

461. Sturge Moore T. Some soldiers Poets. London: Grant Richards, 1914. 152 p.

462. Surminski A. Vaterland ohneVäter // Preussische Allgemeine Zeitung. August 2004. Folge 32–7. S. 10.

463. Svensson L. Ernst Jünger: a portrait. Manticore books. 2014. 270 p.

464. Tate T. Women, Men and the Great War: An Anthology of Stories. Manchester: Manchester University Press, 1995. 298 p.

465. Todman D. The Great war: Myth and Memory. London and New York: Hamblendon and London, 2005. 304 p.

466. Troy M. The Novelist as an Agent of Collective Remembrance: Pat Barker and the First World War // Mithander C., Sundholm J., Troy M. (eds.) Collective Traumas: Memories of War and Conflict in the 20th – Centure Europe. Brussels: P.I. E. Peter Lang, 1997. P. 49–50.

467. The Oxford Companion to English Literature / ed. by M. Drabble. Oxford University Press, 1985. 1155 p.

468. The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory / ed. J. Cuddon (revised by E. Preston). London: Penguin books, 1998. 1026 p.

469. The Routledge Dictionary of Literary Terms / ed. Peter Chils and Roger Fowler; based on A Dictionary of Modern Critical Terms edited by Roger Fowler. London; N.Y. Routledge, 2006. 273 p.

470. Tylee C.M. The Great War and Woman's Consciousness: Images of Militarism and Womanhood in woman's Writings, 1914–64. Houndmills and London: Macmillan, 1990. 293 p.

471. Van Creveld M. The Art of War: War and Military Thought. London:McM, 2005. 240 p.

472. Van Tieghem P. La Litterature Comparée. Paris, Colin, 1931.

473. Vandiver E. Stand in the Trench, Achilles: Classical Receptions in British Poetry of the Great War. Oxford, 2010. 476 p.

474. Vejas G.L. War Land on the Eastern Front: Culture, National Identity, and German Occupation in World War I. Cambridge University Press, 2000. 309 p.

475. Vondung K. (Hrg.) Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980. 414 S.

476. Volkmann Ch. Der Erste Weltkrieg in der Literatur. Am Beispiel von Adam Scharrers «Vaterlandlose Gesellen» (1929) // Geschichte oder Geschichten? Literarische Historiographie am Beispiel von Adam Scharrers «Vaterlandslose Gesellen» und Uwe Timms «Morenga». Hamburg: Igel Verlag, 2013. S. 25–38.

477. Walcutt C.C. Fear motifs in the literature between the wars // South Atlantic Quarterly. 1947. XLVI. P. 227–238.

478. Waldmeir J.J. American novels of the Second World War. The Hague, Paris: Mouton, 1969. 180 p.

479. Ward G.M. The structure of DER WEG ZURŰCK // Brian Murdoch, Mark Ward (eds.) Remarque against War. A collection of essays for the centenary of E.M. Remarque. Glasgow (Scottish papers in German studies 11). P. 85–97.

480. Ward A.C. The Nineteen-Twenties: Literature and Ideas in the Post-War Decade. London: Methuen, 1930. 222 p.

481. Walsh J. American war literature: 1914 to Vietnam. London: Palgrave Macmillan, 2014. 218 p.

482. Wilde H. Theodor Plievier, Nullpunkt der Freiheit: Biographie. München: Verlag Kurt Desch, 1965. 541 S.

483. Wirsching A. Erinnerung an Diktatur und Krieg: Brennpunkte des kulturellen Gedächtnisses zwischen Russland und Deutschland seit 1945. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. P. 53–57.

484. Weisstein Ul. Comparative literature and literary theory. Bloomington & London: Indiana U.P., 1973. 339 p.

485. Wellek R. The Name and Nature of Comparative Literature // Discriminations. New Haven: Yale Univ. Press, 1970. P. 20–21.

486. Westphalen T. «Kameradshaft zum Tode». Nachwort zu «Der weg zurück». Köln: Kiwi, 1998a. S. 313–331.

487. Westphalen T. «Nur zu kurz. Viel zu kurz». Nachwort zu «Drei Kameraden». Köln: Kiwi, 1998б. S. 384–396.

488. Westphalen T. Mein Thema ist der Mensch dieses Jahrhunderts die Frage der Humanität. Erich Maria Remarque als Chronist deutscher Geschichte // Westphalen T. (Hrsg.) Erich Maria Remarque 1898–1970. Bramsche: Rasch, 1988. S. 13–28.

489. Westman K. Pat Barker's Regeneration: A Reader's Guide. L.: Bloomsbury Academic, 2001. 96 p.

490. White A.D. Weimar Republic // Encyclopedia of German literature / ed. Matthias Konzett. Chicago and London: Fitzroy Dearborn, 2000. Vol. 2. P. 989–993.

491. Willet J. The new Sobriety, 1917–1933: Art and Politics in the Weimar Period. London: Pantheon Books, 1978. 272 p

492. Williams J. Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998. 204 p.

493. Wilson Ross J. It still goes on: trauma and the memory of the First World War // The Great war in Post memory Literature and film. Berlin/Boston: Walter de Gruyter Gmbn, 2014a. P. 43–57.

494. Wilson Ross J. The trenches in British Popular Memory // Interculture 5. 2008. № 2. P. 109–118.

495. Wilson Ross J. It still goes on: trauma and the memory of the First World War // The Great war in Post memory Literature and film. Berlin / Boston: Walter de Gruyter Gmbn, 2014б. P. 43–57.

496. Winter J., Prost A. Penser la Grande Guirre: un essai d'historiographie. Paris: Seuil, 2004. 340 p.

497. Wittkopp Ph. (ed.) Kriegsbriefe gefallener Studenten. Munich, 1928. 233 S.

498. Wiznitzer M. Arnold Zweig: das Leben eines deutsch-jüdischen Schriftstellers. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. 259 S.

499. Wohl R. The Generation of 1914. Harvard University Press, 2009. 324 p.

500. Why Britain went to war // The War Illustrated. 1914. № 1 (22 August). P. 2–3.

501. Why not War Writers?: a Manifesto // Horizon. № 4, № 22 (Oct. 1941). P. 236–239.

502. Young Ph. Ernest Hemingway: A Reconsideration. Pennsylvania State Universuty Press, 2010. 340 p.

503. Yukman L. Allegories of Violence: Tracing the Writings of War in Twentieth-Century Fiction. London, N.Y.: Routledge, 2013. 112 p.

504. Zhou W., Liu P. The First World War and the Rise of Modern American Novel // Journal of Cambridge Studies. 2011. Vol. 6, No. 2–3. P. 116–130.

2. Тексты

1. Барбюс А. Огонь (Дневник взвода) / пер. с франц. В. Парнаха. М.: Правда, 1982. 320 с.

2. Гомер. Илиада / пер. с древнегреч. Н. Гнедич. М.: Правда, 1985. 432 с.

3. Горецкий М. Избранное: Повести, роман-хроника: пер. с белорус. / сост., вступ. ст. и коммент. М.И. Мушинского. Минск: Маст. літ., 1989. 544 с.

4. Ермаков О. Знак зверя. URL: http://royallib.ru (дата обращения: 10.01.2017).

5. Жуанвиль Ж. История Крестовых походов URL: http://e-libra.su/read/200837-istoriya-krestovyx-poxodov.html (дата обращения: 16.01.2018).

6. Зурмински А. Отечество без отцов. URL: http://royallib.com/book/arno_zurminski/otechestvo_bez_ottsov.html (дата обращения: 10.01.2017).

7. Лебеденко А. Тяжелый дивизион. URL: http://militera.lib.ru (дата обращения: 08.11.2014).

8. Крейн С. Алый знак доблести. Рассказы. М.; Л., 1962. 292 с.

9. Некрасов В. В окопах Сталинграда. URL: http://lib.ru/PROZA/NEKRASOW/stalingrad.txt (дата обращения: 21.08.2014).

10. Некрасов В. В родном городе. URL: http://lib.ru/PROZA/NEKRASOW/deartown.txt (дата обращения: 09.11.2013).

11. Олдингтон Р. Все люди – враги. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1989. 495 с.

12. Олдингтон Р. Смерть героя. URL: http://lib.ru/INPROZ/OLDINGTON/hero.txt (дата обращения: 08.11.2014).

13. Песнь о Роланде // Библиотека всемирной литературы. Т. 10. М., 1976. URL: http://lib.ru/INOOLD/WORLD/roland.txt. (дата обращения: 16.01.2018).

14. Песнь о моем Сиде. URL: http://www.gremlinmage.ru/medieval/sid.php (дата обращения: 19.02.2016).

15. Ремарк Э.М. Возвращение. URL: http://lib.ru/INPROZ/REMARK/return.txt (дата обращения: 05.03.2014).

16. Ремарк Э.М. История любви Аннеты: Рассказы. Публицистика. М.: АСТ, Астрель, 2010. 256 с.

17. Ремарк Э.М. На Западном фронте без перемен. URL: http://lib.ru/INPROZ/REMARK/front.txt (дата обращения: 08.11.2014).

18. Теккерей У. Собрание сочинений. В 12 т. Т. 7: История Генри Эсмонда: роман. Английские юмористы XVIII века / пер. с англ.; под общ. ред. А. Аникста, М. Лорие, М. Урнова; коммент. Г. Шейнмана. М.: Худож. лит., 1977. 779 с.

19. Хемингуэй Э. Прощай, оружие! URL: http://ubooki.ru/прощай-оружие/ (дата обращения: 23.01.2015).

20. Хемингуэй Э. Фиеста. И восходит солнце. URL: http://royallib.com/ (дата обращения: 25.02.2016).

21. Тиртей. Лирика URL: http://e-libra.su/read/132555-lirika.html (дата обращения: 16.01.2018).

22. Цвейг А. Воспитание под Верденом: пер. с нем. М.: Гослитиздат, 1954. 507 с.

23. Яковенко П. На Южном фронте без перемен. URL: royallib.ru/book/yakovenko__pavel_/na_yugnom_fronte_bez_peremen.html (дата обращения: 22.02.2018).

24. Aldington R. All men are enemies. N.Y.: Country Life Press, 1933. (GARDEN CITY, U.S.A.) 574 p.

25. Aldington R. Death of a Hero. URL: http://lib.ru/INPROZ/ALDINGTON/front.txt (дата обращения: 08.11.2014).

26. Barker P. Regeneration. London: Penguin Books, 2008. 252 p.

27. Hemingway E. A Farewell to Arms. URL: http://www.e-reading.by/book.php?book=80121 (дата обращения: 21.01.2015).

28. Hemingway E. Fiesta. The sun also rises. URL: http://Librs.net/ (дата обращения: 25.05.2016).

29. Larkin P. MCMXIV. URL: http://www.poetrybyheart.org.uk/poems/mcmxiv/(дата обращения: 12.02. 2018).

30. Remarque E.M. Der Weg zurück. URL: http://fb2.mbookz.ru/index.php?id=8971 (дата обращения: 05.03.2014).

31. Remarque E.M. Im Westen nichts Neues. Mit Materialen und einem Nachwort von Tilman Westphalen. Köln: KiWi, 1999. 284 S.

32. Scannell V. The Great War. URL: https://war-poetry.livejournal.com/78318.html (дата обращения: 12.02. 2018).

33. Surminski A. Vaterland ohne Väter. Berlin: Ullstein, 2004. 455 S.