

Денис Карпов

Ремифологизация военного: малая проза участников фантастического конвента 2019 года

Abstract: The article is devoted to modern military Russian prose. Based on the collection of fantastic stories *#Zhividonbass*, the analysis of the main components of the myth of war is carried out, typical structures on the basis of which the narrative is built are revealed. It is concluded that the stories of the collection repeat the motifs of Soviet military literature, and their fantastic component plays only the role of a setting for different forms of military ideologies.

Keywords: contemporary Russian literature, military prose, contemporary mythology, military discourse

В настоящее время стало очевидно, насколько последовательно и тотально в русской культуре реконструируется военный дискурс: начиная с праздников в детских садах и заканчивая искусством, прежде всего кинематографом (весьма показательны количество военно-исторических фильмов и сериалов, снятых за последнее десятилетие¹). Не вызывает сомнения и то, что военная история как никогда нужна военному настоящему, которое живет, с одной стороны, манифестируемой тягой к прошлому, которому подходит определение М.Эпштейна «тотальгия» (Эпштейн 2023), а, с другой стороны, постулирует движение к будущему, пытаясь выстроить перспективу нового мира, по своей сути оказывающуюся реверсивной. Можно предположить, что именно на основе этих представлений выстраивается новая культурная мифология России, в создании которой участвуют не только СМИ, политика

1 По данным сайта Kinopoisk.ru, за период с 2014 по 2024 гг. в жанре военного кино, включая сериалы и документальное кино, в России было выпущено на экран более 300 фильмов.

и образование, но и философия, искусство, даже наука, испытывающая интерес к воссозданию некоторой традиции, понимаемой как непреходящая ценность, «философский камень» современной русской гуманитаристики, который в то же время позволяет придавать науке совершенно отчетливый этический смысл и нравственную интенцию.

Исследование этой мифологии оказывается проблемой не только актуальной, но и значимой для понимания тех изменений, которые происходили и происходят в XXI веке с русской культурой, а может быть, и с европейской культурой в целом. Прежде всего это позволяет рассмотреть механизмы, лежащие в основе воссоздания военного мифа, попытаться увидеть саму интенцию мифологического реконструирования. Кроме этого, подход к анализу современной военной мифологии, на наш взгляд, эксплицирует эстетическую парадигму современной военной литературы, что дает возможность для дальнейшей систематизации, типологизации современной военной литературы.

Именно по этой причине в основу исследования положены структурно-типологический метод и анализ современной мифологии Р. Барта, кажущиеся продуктивными для подобного рода исследований. С одной стороны, это позволит выявить повторяющиеся структурные элементы, играющие первостепенную роль в организации произведения, с другой — поможет осмыслить дискурсивные значения, закрепленные за такими элементами. Последнее позволяет критически взглянуть на выстраивание современного военного нарратива, который, как кажется при поверхностном наблюдении, становится копилкой литературных и идеологических клише.

Материалом исследования выбран сборник *#ЖивиДонбасс* (Чекмаев/Кофман 2020²), который был опубликован как электронное издание по результатам Фестиваля «Звезды над Донбассом» (фантастического конвента), проведенного в 2019 году. Именно проспективный, даже оптимистический характер рассказов, что заявлено во вступлении к сборнику, послужил главным мотивом для его исследования. Сборник, как можно судить по вступительному слову, должен был стать оптимистическим проектированием будущего нового региона, что явно противоречит положению о ностальгической природе современ-

2 Далее в тексте ссылки на этот сборник по умолчанию даются на это издание.

ной культуры (см.: Дубин 2006; Липовецкий 2008), тем более культуры постсоветской. Кроме того, сборник представляет собой срез не реалистической, близкой к классической историсофской традиции военной прозы, а фантастической, имеющей возможность выстраивать самостоятельные условные миры, без реалистических референций. Кроме того, как считают исследователи современной военной прозы (см.: Ковтун Н. 2020; Лобин 2023), это один из продуктивных путей развития современной военной прозы, являющий собой не только способ популяризации военных сюжетов, но и попытку дать пусть даже самые невероятные ответы на вопросы, поставленные той экстремальной ситуацией, в которую попадают герои. Оговоримся, что в 2022 году вышел еще один сборник, который называется *#Донбассживет*, созданный, даже судя по обложке, в ностальгическом духе (этим же отличается и книжное переиздание первого сборника в том же году, см. Чекмаев/Кофман 2022). По этой причине на данном этапе он не попадает в круг наших интересов, а также и потому, что ситуация с 2019 года значительно изменилась, в том числе и в этико-эстетическом плане, и пропала новизна мнимого профетического прозрения, которое было еще возможно до 2022 года.

Вследствие того, что наш подход к сборнику типологичен, в данном случае не будут учитываться стилистические особенности каждого из рассказов. В то же время следует предположить, что в сборник включены только те авторы, которые согласились участвовать в конвенте, проходившем на «спорных» территориях, выразили сочувствие идее и теме конвента, а следовательно, идентифицировали себя в качестве авторов, близких по взглядам, художественным устремлениям и, в конечном счете, идеологии. Эта общность подчеркивается во вступительном слове к сборнику, в котором появляется важная для повествования многих авторов, в него включенных, тема: противопоставление «своего» и «чужого», которое без должной рефлексии является основой агрессивного отношения к Другому (см.: Лысенко 2023).

В частности, Александр Кофман в «Слове к читателю», риторический характер которого следует из заголовка, сначала говорит о «гражданской войне», которая идет на Донбассе, но дальше редуцирует сложность понимания ее проблемы героико-романтическим противопоставлением: с одной стороны, «талантливый, успешный Ян Валетов всеми силами старается пойти по пути Юлиуса Штрайхера, искусство

сплетая паутину пропагандистской лжи вокруг нашей беды», «неожиданно ставший оголтелым украинским националистом Андрей Валентинов», с другой — «запыленный, в потертом камуфляже, с автоматом на плече, защищающий свою страну Федор (Чапай) Березин. А рядом с Чапаем улыбается Александр (Дядя Саша) Конторович, позывной которого до сих пор вызывает дрожь у солдат ВСУ». Упоминание Штрайхера, редактора «Штурмовика», здесь вполне симптоматично: это проявляет не только тотальность оппозиции «свой-чужой», но и включает войну на Донбассе в единый советский ностальгический дискурс, который служит оправданием современности не только в художественной литературе, но и современной публицистике, политике и даже экономике (см.: Плакучев 2023). Прием «наведения смысла» (Стернин 2013: 23) должен усилить идею борьбы с врагом, в антигероическом характере которого не должно быть сомнений, иначе милитарная идея перестанет казаться убедительной — ее заменит представление о личном благополучии, сопротивляющееся коллективизму и жертвованию ради абстрактных идеалов. Заданная во вступительном слове тональность, включая и обращение в тексте к «дорогому читателю», поддерживает этот дискурс, заставляя воспринимать рассказы, вошедшие в сборник, как элементы единого текста.

В сборнике, действительно, формируется почти единая система взглядов на тогда еще разворачивавшийся военный конфликт, что позволяет предположить наличие единого мифа, который формируется в произведениях, входящих в сборник. Именно мифологичность многих произведений определяет жанровые черты рассказов: авторы чаще обращаются к фэнтезийному повествованию, нежели собственно фантастическому (см.: Ковтун Е. 2008: 76), включая «чудесное» в картины настоящего или недалекого будущего. Фэнтезийный нарратив позволяет создавать не столько фантастическую перспективу, почти не представленную в сборнике, сколько легендарную перспективу будущего, которое вот-вот наступит, или даже уже наступившего настоящего.

В рассказе «Возвращение» Д. Казакова, открывающем сборник, заданы основные сюжетные ходы и мифологемы, которые будут развиваться и углубляться в других произведениях. По сюжету главный герой, «Старик», должен пожертвовать своей жизнью, превратившись в дерево, которое будет уничтожать врага, пришедшего на родную

землю. Единство человека и земли — одна из важнейших мифологем русской культуры, возвращенной на представлениях аграрного мировоззрения русского крестьянства и ставшей, начиная самое позднее с XIX века, частью русской онтологии. Герой Казакова с гордостью принимает свою участь «послужить земле». Легкая замена антропологического на биологическое стирает границу между разумным и растительным, культурным и природным, что позволяет манипулировать лишенными этического героическими образами, не осмысляемыми через представление о насаждаемом насилии. Человек в новой военной прозе становится неразделим не только с мифологически-сказочной «матерью-землей» («только блики, блики на голой земле, на той самой, из которой мы все вышли и куда мы все так или иначе вернемся»), но и со всей биосферой. Например, в рассказе «Сопутствующие потери» А. Лазарчука солдатами становятся птицы, которые с помощью GPS направляют удары и вместе с тем становятся носителями военных ритуалов: «Невермор попытался отдать крылом честь», — и раненая птица начинает постанывать, проявляя признаки антропоморфного существа. Тотальная мобилизация всех сил, нацеленная на демонстрацию единства, при этом эксплицирует ценность всего мира, измеряемую военной функцией, что также является результатом отмены культурного, этического в герое. Новый герой оказывается одномерным, и эти качества переносятся на весь художественный мир, становящийся гомогенным: нет разницы между человеком и растением, человеком и животным, индивидуальное полностью поглощается однородным коллективным. А нарратив строится на повторении уже известных формул, которые должны задавать общий тон повествованию: «Земля Донбасса, откуда мы вышли [...] куда мы вернемся», «Тогда мы эту нечисть прогнали и теперь прогоним», «как [...] в старом советском кино». Неразличение земли-зверя-человека приводит к отмене гуманистического измерения, замене его на танатологическую героику: в этом мире нет места сожалению, он исчерпывается легендарными представлениями о жизни как выживании посредством совершения подвига, влекущего за собой смерть, которая является единственным измерением героя. По этой причине здесь не может находиться ничего чужеродного: «Ведь Донбасс — единое целое, и лишь тот, кто этого не чувствует, может бросить этот край, испугаться

и уехать», — а если оно присутствует, то является враждебным, проявляясь в образе неопределенного, но чуждого до гротесковости врага. Стирание границ между человеческим и нечеловеческим низводит представление о человеке до функции войны, облаченной в легендарное повествование, которое работает на создание монументального изображения: «Человеческая индивидуальность сильно переоценена». Логика монументализма не предполагает жалости, он должен поражать мощью и могуществом, герои часто погружены в мир насилия и принимают его как должное: насилие — либо наказание за предательство, либо реализация статуса героя, поэтому насилие привлекательно. В рассказе «Папа, ответь!» М. Тырина сердобольный солдат с восхищением рассказывает маленькой девочке, как погибал ее отец. Насилие необходимо, поэтому рефлексии не поддается. Например, финал первой части рассказа «Эстет» И. Наумова, который должен быть трагическим, оставляет двойственное впечатление:

— У меня в Тяжном мама, — мрачно сказал Вовчик, курносый парнишка из агротехникума, недавно вступивший в ополчение. — Крайний дом, калитка с конями. Говорит, не наше дело, не суйся, нос не дорос. Уходил — даже попрощаться не вышла. Так чье же дело, если не наше? Где-то над их головами к Тяжному с тяжелым воем устремились реактивные снаряды.

Смерть в любом случае оказывается закономерной: умирает враг или герой, гибель неизбежна, и она является единственным оправданием существования. Но и после смерти героя также ждет война. Даже в относительно оптимистическом рассказе «Учителя и ученики» А. Конторовича и Ф. Савенковой, самой молодой, одиннадцатилетней участницы фантастического конвента, души погибших солдат благодаря стараниям донбасского ученого переселились в котов и продолжают защищать от бед детей, т.е. сохраняют по сути свою военную функцию, остаются защитниками: «Любить и защищать — вот основная цель барсика!» Эта идея однозначно формулируется в рассказе «Огнеупорщик» Т. Маховицкой: «Здесь огнеупорные люди — как живые, так и уже умершие!» Любовь, учитывая, что политика отменяет семейную, социальную и национальную общность, имеет только одну коннота-

цию — патриотическую, редуцируясь до жертвенности, обретая характеристики Танатоса, без которого невозможно представление об Эросе в военном дискурсе. Смерть оправдана любовью, а любовь невозможна без смерти.

Гомогенизируется не только пространство, но и время рассказов. Из пятнадцати произведений, вошедших в сборник, мирное будущее показано менее чем в трети, хотя, казалось бы, фантастика склонна к перспективе, а перспектива любой войны — это мир. Но даже в рассказах-прогнозах речь идет не об идиллическом будущем Донбасса, которое обещали составители. Однородность военного хронотопа не предполагает и самого направления движения: в гомогенном пространстве движение невозможно, такой мир статичен. Гомогенность является оправданием хронотопа войны, делая его нормальным, приемлемым, вместе с его безразличием к жизни, которая теряет мирное измерение. Военное время становится повторяющимся, исключая любое изменение: «уж не думала, что снова воевать придется! [...] Вылез из могилы фашизм, протянул свои жадные щупальца в умы и души. Долго ждал и дождался».

Кроме того, гомогенный хронотоп легко поддается манипулированию координатами: во-первых, географическими, так окраина становится центром: «Донбасс — сердце России. Пока Донбасс стоит — и России быть»; во-вторых, этическими: пространство теряет вертикальное измерение, оставаясь плоским. Нравственная высота исчерпывается здесь смертью, слиянием с земной горизонталью, ангелы становятся радистами, связывая точки на горизонтали пространства и времени (рассказ «Огнеупорщик» Т.Маховицкой). Смерть — единственная трансценденция жизни. Дерево, которое в мифе является центром мира, медиатором между человеческим и божественным, теряет эту функцию, превращаясь в помощника. Но, если сказочное дерево является «гуманитарным» помощником, чаще снабжая героя провиантом или давая волшебные предметы, то в «Возвращении» Д.Казакова дерево имеет явно фэнтэзийную природу, антропоморфную и по сути деструктивную. Медиация разрушается, мировое древо как трансцендентный образ уничтожается: «Пала центральная власть. Не лучшая, но уж точно и не худшая из того, что видано в мире. Зашаталась как дуб со сгнившими корнями, да и рухнула в одночасье,

придавав нерасторопных». Всё бытие концентрируется в одной точке — войне. В эту точку сходятся все векторы как географические, так и исторические. Например, в «Огнеупорщике» Т.Маховицкой на бой с новыми (а по сути, старыми — фашистами) врагами выходят все — от советских солдат до скифов, что формирует единый образ не только героя, но и антагониста. Последний начинает выполнять надисторическую, сверхреальную, буквально трансцендентную роль абсолютного зла. Это зло должно быть побеждено, но за счет своей трансцендентности побеждено быть не может, не может быть отменено, ему может быть противопоставлена лишь одна абсолютная, доступная человеку величина, — смерть, которая, по своей сущности, соприродна с врагом. Именно поэтому герои отказываются от прекращения войны, это не гармонизирует их мира, так как реализоваться они могут только в неподвижной точке пространства — на войне. Так маленькая девочка Тишка из рассказа «За секунду до...» С.Волкова отказывается от возможности прекратить войну, предлагаемой ей инопланетянином, который попал в аварию на Земле. Героиня не просто сохраняет преданность своей мести, но и отменяет возможную вертикальную модель мироздания, так как не нуждается в помощи внеположной этому миру силы, сохраняя преданность российско-советскому миру. Этот мир проступает в предметной детали, в виде тропов, которые выстраивают картину мира маленькой девочки Тишки, чье сознание не отделено не только от «дедушко-бабушкиного дома», но и от их идиллически-героического мышления, закрепленного прежде всего в транслируемом советском искусстве.

В этом хронотопе невозможно не только движение, но и смена ролей: каждый человек и каждый предмет является ресурсом для войны, при жизни и после смерти. Несмотря на статику мира, покой в этих координатах исключен, так как есть внешние силы, поддерживающие военный баланс («Человек, который знает свою работу» А.Пелевина).

Этот баланс сохраняется благодаря герою-жертве: «[...] ему суждено умереть здесь, то никакое „пригнись“ его не спасет, никакая броня не уберезет [...]. И лучше уйти на тот свет с гордо поднятой головой, а не скрюченным, как испуганный червь». Сюжет жертвенного героизма в сборнике часто присущ персонажу-старiku: «свою жизнь ценишь, только когда молод и есть что терять». Подобные герои встречаются у

Д. Казакова, Т. Маховицкой, Ф. Лысаковой. Своеобразный геронто-героизм реализует мотив смерти как традицию, объединяет, как уже было сказано, эпохи — современную и советскую, которая во многом и является поставщиком традиции подвига. Как отмечает Марк Липовецкий, «советская мифология понимается как „историческая правда“ и при этом восстанавливается с помощью отчетливо западных жанров, технологий и симулякров» (Липовецкий 2008: 721). Фантастическая литература, какой она представлена в сборнике, тоже не знает иной реальности, от которой могла бы отталкиваться в своей художественной интенции, кроме советской. Эта традиция в полной мере перенимается детьми, будущность которых — война: «— Я не герой! — вспылал Глеб. — Но если надо — стану героем! И воевать пойду, если надо. Вот хоть во Вьетнам, с китайцами воевать!» Стремление к смерти остается единственным признаком героизма. Даже коты в рассказе «Учителя и ученики» А. Конторовича и Ф. Савенковой вольны делать лишь один выбор — умереть, защищая: «Они не выполняют ничьих приказов и свободны в выборе». Единственное, что может их остановить в самозабвенном служении хозяину, — предательство, которое не может быть оправдано ничем. А если оправдание звучит, то оно наивно и нелогично, как в споре героев рассказа «Понять зерга» М. Харитоновой, в котором герой оправдывается тем, что находится в сложной ситуации, поэтому хочет убить брата. Однозначно понятый героизм и столь же однозначно понятый антагонизм реконструируют важную оппозицию, о которой речь шла выше, — «свой-чужой», возвращая картину черно-белой войны, отмененную еще в советской, прежде всего послевоенной, литературе. Именно поэтому в новой предвоенной прозе диалог с врагом невозможен, так как враг одномерен, как и герой, не склонный к рефлексии: «Потому что наши снаряды в сторону жилых домов не летают», — и наоборот: «Кого эти, с той стороны, хотели победить, стреляя по церкви, Бога, что ли?» Бинарная оппозиция, характерная для прозы военного времени, в обсуждаемых рассказах непреодолима, являясь основой мировоззрения: «Ненавидеть их не надо, — продолжал второй шепот, постарше. — Никогда. Ненависть — оружие слабых». Но и преодоление дистанции между своим и чужим невозможно — герой, воюя за мир, в то же время не желает его приближения: «Разве она может, разве имеет право прощать то, что было?»;

«[...] потом вспомнил, что у него тут погиб отец и жива мама, а значит, нельзя ему такое предлагать, нечестно», — последняя мысль принадлежит герою, который думает просить «попаданца» остаться в прошлом, раз у них в будущем война. Таким образом, можно прийти к выводу, что герой новой военной прозы находится в координатах легендарного прошлого, мифологического настоящего и военного будущего.

Если герой, что вполне ожидаемо, в рассматриваемых рассказах моделирован, клиширован, то враг сложноопределим. Он имеет в целом узнаваемые черты: «Если попадешь в руки его скучающих приятелей, то быстро пожалеешь, что вообще родился на свет». Враги — фашисты, потомки тех, кто уже пытался захватить родную землю. Но прямо в текстах они не называются: «Про этих [...] которые между ЛДНР и Польшей, и говорить нечего»; «[...] берет, кроме Прибалтики, Кахетии и Страны У». Сознательное умолчание требует не столько психоаналитической, сколько социальной или политической интерпретации. Политика языка фантастических рассказов сборника диктует необходимость сохранять определенный нейтралитет, так как общность народа — одна из основ военной идеологии, поэтому, с одной стороны, воюющий против «наших» — «чужой», но, с другой, он — тоже наш. Невозможность преодоления бинарной оппозиции приводит к умолчанию или неопределенности языка, который не может преодолеть запрет политического, он не имеет такого механизма. Зато однозначно определяется причина такого раскола когда-то мыслящегося единым, в первую очередь советским, народа: инициаторами конфликта оказываются не сами воюющие стороны, а те, кто стоит за ними. В рассказах они облачаются в образ собственно фантастический — светляков (рассказ И. Наумова) или зергов («Понять зерга» М. Харитонов). При этом они обладают сходными чертами: светляки — гипнотизеры, за ними стоит культура потребления, которой они ограничивают жизнь попавшего под их влияние, или межпланетные завоеватели, которые, правда, тоже действуют через экономические механизмы западного мира (последний, в отличие от непосредственного противника, называется прямо). В любом случае они подменяют сознание бывшего союзника, почти родственника, собрата по легендарному прошлому и иллюзорному будущему, меняя их ментально и физически, отнимая настоящие имена, подменяя язык. Так вымыш-

ленная страна Крайна в рассказе М.Харитоновой становится «Земно Зерго», отторгая носителя нового мировоззрения от прошлого, которое всё еще принадлежит ностальгическому единству народа.

Интересно представление о враге в единственном рассказе, который показывает более отдаленное будущее, — «Всё будет хорошо» Р.Злотникова, в котором бывшие солдаты Донбасса противостоят мусульманам, захватившим Ирландию. Несмотря на то что персонажи продолжают выполнять военную функцию, так как иной у них нет, место действия перемещается в гибнущую от мигрантов Европу, которой солдаты-мироотворцы помогают. Хотя во многих рассказах Запад воспринимается враждебным, в этом рассказе новое государство (впрочем, политический статус Донбасса точно не определен) скорее вписывается в европейскую цивилизацию, а не восточную, которой противостоит (герой рассказа Харитоновой «Понять зерга» тоже мечтает сдать труп зерга за евро, а не рубли или юани). Такая позиция также эксплицирует неопределенность основной бинарной оппозиции, характерной для военной прозы, фактически трансформируя ее в симулякр. Яростное противостояние теряет свой идейный пафос, сохраняя лишь идеологическое содержание, разрешающееся пустотой, за которой проступает комплекс побежденного «Родиной»-государством народа-победителя. Члены оппозиции представлены заимствованными ярлыками, обозначающими лишь некоторые культурные, политические, исторические «следы», но не имеющими четко артикулируемой семантики. В целом это вообще отражается на риторическом оформлении рассказов, которое, постоянно обращаясь к некоторым культурным основам, повторению «задов», не формулирует новых смыслов. Новое расшатывает конструкцию мифа и заставляет либо подыскивать старые, уже имеющиеся в мифологической системе облики персонажей, либо до неузнаваемости изменяет знакомый облик, делая его абсолютно чужим, как зерг в рассказе М.Харитоновой, бывший братом и ставший инопланетным завоевателем. Реализуемый колониальный образный комплекс (идея большой имперской культуры и наивность попавшего под влияние инстинкта массового общества дикаря), также не объясняя сущности оппозиций, воспроизводит привычную имперскую модель, которая уже не может быть привлекательной по причине утраты актуальных смыслов.

В рассказе «Огнеупорщик» Т.Маховицкой понимание трансформируется в повторение, поэтому не приемлет ни новых терминов: «Волонтеры, замечательные и самоотверженные девчонки, собирали в Городе всё нужное „для фронта“ — не для линии же соприкосновения!», — ни новых ассоциаций: «Позже Он встретил здесь свою судьбу. Лену, похожую на Любовь Орлову и посвятившую всю себя любви к мужу», — ни новых героев: «А у старого партизана глаз-алмаз!», — а также новых врагов: «Оказалось, среди металлолома лежит мина. Времен Великой Отечественной». Речь героев воспроизводит риторiku прошлого: «— Что делать будем, Михалыч? — Как — что? Стоять! Насмерть!» Новая война не только разрушает настоящее, но покушается на прошлое: «Памятник воинам-освободителям во дворе школы покроется шрамами от многочисленных осколков, но выстоит». То же обращение к прошлому см. в рассказе Ф.Лысаковой «Дурочка»: «Я войну-то уже проходил. Тогда мы эту нечисть прогнали и теперь прогоним». Прошлое, за неимением иного, антропологического измерения, является основным катализатором ответного удара: «Иногда лучше помнить. Всех помнить, чтобы счет предъявить, когда придет время». Прошлое, настоящее и будущее связаны единым милитарным метанарративом: «Вылез из могилы фашизм, протянул свои жадные щупальца в умы и души. Долго ждал и дождался»; «Иногда археологи находят рядом с останками — не золото, нет, мечи, наконечники стрел»; «В Иловайском котле, и в Дебальцевском души витали над битвой. И враг замирал в ужасе, внезапно увидев перед собой обнаженного по пояс скифа с копьем. Или красноармейца с пятиконечной звездой на головном уборе» (все примеры — «Огнеупорщик»). Оправдание риторикой прошлого — продуктивный прием для нового милитарного дискурса, который предлагает «подлинную» семантику для определения героя и врага: «Не обижу. Я ж солдат, а не душегуб» (М.Тырин «Папа, ответ!»). Идеальное, дорогое прошлое реализуется не только через лозунг, но и через деталь, становящуюся границей между подлинностью современного индустриального милитаризма, строящегося на ресурсной экономике (отсюда и представление о человеке как ресурсе), и капиталистической техногенной классовостью: «На Территории ценятся только надежные вещи. Подлинные, если угодно» («Сбежавшая на террикон» Н. Курчатовой). Однозначность симулятивных оппозиций поддерживается апелляцией к древности,

фольклору, которые не приемлют стирания бинарности: «Книжки, которые Он тащил через всю страну, — отдельная история! — Так, русские народные сказки... Братья Гримм... Греческие мифы! Французские легенды!» («Огнеупорщик»).

Тотальность прошлого фундирует однозначность настоящего, при всей ее семантической неопределенности. Тоска по героическому оправдывается отменой человеческого, возводя, как в мифе, героическое в ранг трансцендентного. Смерть оправдывается жертвенностью, которая в данном случае не влечет за собой искупления, так как конфликт жизни и смерти — главная тотальность современного военного дискурса, утверждающего свою власть с помощью ускользающей от рефлексии утопии смерти, утопии войны. Эта утопия в рамках предлагаемого дискурса является единственным свойством героического, сохраняющим цельность цикла «подвиг-смерть», который не предполагает разрывов. Неприглядная реальность оправдывается сверхчеловеческой героикой, единственным сюжетом существования.

Как только военный дискурс теряет свою власть, реальность превращается в гротеск, преодолевающий бинарность войны и мира и актуализирующий фантастичность происходящего по сравнению с «нормальной» жизнью, в которой человек предпочитает игру и карнавал. Так единственный «невоенный» рассказ сборника «Полночь в сентябре» Э.Веркина показывает существование мирного праздничного пространства, где проводится фестиваль «Террикон», несмотря на абсолютизацию военного хронотопа, описываемого в прочих рассказах. Отмена военного дискурса непосредственно подходит к психологичности повествования, которая блокируется в других рассказах.

Сборник, который должен был стать пророческим высказыванием о прекрасном будущем и позволить авторам воплотить самые смелые фантазии о нем, в итоге показал, насколько фантазия оказывается бессильной перед желанием оправдать свое настоящее тоской по героическому, идеологией. Мифология, которая выстраивается в сборнике участников фантастического конвента в Донецке, слишком знакома, проста по своей идейной организации. Эстетическая функция этих произведений, кажется, отступает на второй план, подтверждая на настоящем этапе возможность лишь публицистического, идеологи-

зированной высказывания о травмирующем событии, которое лишь таким образом может быть вписано во властный дискурс.

Литература

- Дубин, Борис (2006): «Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года», в: *Новое литературное обозрение* 78, 275–276.
- Ковтун, Елена (2008): *Художественный вымысел в литературе XX века*. Москва: Высшая школа.
- Ковтун, Наталья (2020): «Тема памяти в современной прозе о Великой Отечественной войне» в: *Культура и текст* 4, 6–24.
- Липовецкий, Марк (2008): *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Лобин, Александр (2023): «Мифология Великой Отечественной войны в романе И. Бояшова „Танкист или „Белый тигр“» в: *Филологический класс* 1, 120–132.
- Лысенко, Виктория (2023): «Познание чужого как способ самопознания: Запад, Индия, Россия (попытка ксенологии)», в: *Политическая концептология* 3, 61–78.
- Плакучев, Григорий (2023): «Плановая экономика и новая приватизация. Главное из выступления Набиуллиной на ПМЭФ-2023», в: *Газета.ru*, 15 июня (<https://www.gazeta.ru/business/2023/06/15/17139644.shtml?ysclid=lj2nae8n7j519200684>, 09.07.2023).
- Стернин, Иосиф (2013): *Выявление и описание скрытых смыслов в тексте*. Ярославль: ЯрГУ.
- Чекмаев, Сергей / Кофман, Александр (сост.) (2020): *Живи, Донбасс*. Литрес Пабблишинг. Электр. изд.: <https://www.litres.ru/book/roman-zlotnikov/zhivi-donbass-51935558/?ysclid=ljvgovwe13521657908> (просм. 09.07.2023).
- Чекмаев, Сергей / Кофман, Александр (сост.) (2022): *#ЖивиДонбасс. Сборник фантастических рассказов*. Москва: Молодая гвардия.
- Эпштейн, Михаил (2011): «Масштаб и вектор», в: *Независимая Газета*, 27 октября. (https://www.ng.ru/kafedra/2011-10-27/4_vektor.html, 09.07.2023).