

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Южно-Уральский государственный университет  
(национальный исследовательский университет)»  
Институт социально-гуманитарных наук  
Факультет журналистики  
Кафедра русского языка и литературы

РАБОТА ПРОВЕРЕНА  
Рецензент, к. ф. н., доц. ЧелГУ  
\_\_\_\_\_ М. С. Родионов  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ  
Заведующий кафедрой, д. ф. н.,  
проф.  
\_\_\_\_\_ Е. В. Пономарева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

**ФОРМЫ ПСИХОЛОГИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (С. АЛЕКСИЕВИЧ  
«ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ», З. ПРИЛЕПИН «ПАТОЛОГИИ»,  
Г. САДУЛАЕВ «ОДНА ЛАСТОЧКА ЕЩЕ НЕ ДЕЛАЕТ  
ВЕСНЫ»)**

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ  
НИР  
ЮУрГУ—45.04.01.2017.463.ПЗ ВК НИР

Руководитель НИР, д. ф. н., профессор  
\_\_\_\_\_ Е. В. Пономарева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Автор НИР  
студент группы СГ-215  
\_\_\_\_\_ С. А. Минин  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Нормоконтролер  
\_\_\_\_\_ Л. В. Выборнова  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Челябинск 2017

## РЕФЕРАТ

Минин, С. А. Формы психологизма в произведениях современной литературы (С. Алексиевич «Цинковые мальчики», З. Прилепин «Патологии», Г. Садулаев «Одна ласточка еще не делает весны»). — Челябинск : ЮУрГУ, СГ-215, 2017. — 141 с., библиогр. список — 147 наим., презентация.

Ключевые слова: психологизм, формы психологизма, война.

Объект исследования — психологизм как особенность поэтики современных произведений о войне.

Предмет исследования — приемы психологического изображения в романе З. Прилепина «Патологии», С. Алексиевич «Цинковые мальчики», Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны».

Задачи работы — 1) уточнить содержание понятия «психологизм», охарактеризовать его основные формы, сложившиеся в русской литературе к концу XX – началу XXI века; 2) составить классификацию приемов психологического анализа в романе З. Прилепина «Патологии», С. Алексиевич «Цинковые мальчики», Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны»; 3) обобщить и дополнить представления об основных приемах изображения внутреннего мира человека (на стыке филологической и психологической областей знания) в романе З. Прилепина «Патологии», С. Алексиевич «Цинковые мальчики», Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны».

Новизна диссертационной работы заключается в ранее не проводившемся сравнительно-сопоставительном анализе форм психологизма выбранных произведений (на стыке филологической и психологической областей знания).

Результаты исследования — работа ориентирована на решение актуальных проблем художественного исследования текста.

Работа может представлять интерес для филологов, психологов.

## STUDY SUMMARY

Minin, S. A. Forms of psychology in contemporary works of literature (S. Alexiyevich «Zinc boys», Z. Prilepin «Pathology», G. Sadulayev «One swallow does not make summer»). — Chelyabinsk : SUSU, SH-215, 2017. — 141 p., bibliography list — 147 names, presentation.

Keywords: psychology, forms of psychology, war.

The object of the study is the psychology as a feature of the poetics of modern works on the war.

The subject of the study is forms of psychology in the novel by Z. Prilepin «Pathology», S. Alexiyevich «Zinc boys», G. Sadulayev «One swallow does not make summer».

The research tasks of the work are: 1) to clarify the meaning of «psychology», to characterize its basic forms prevailing in the Russian literature of the late XX – early XXI centuries; 2) to make the classification of methods of psychological analysis in the novel by Z. Prilepin «Pathology», S. Alexiyevich «Zinc boys», G. Sadulayev «One swallow does not make summer»; 3) to summarize and supplement the understanding of the basic techniques of depicting the inner world of man (at the intersection of linguistic and psychological areas of knowledge) in the novel by Z. Prilepin «Pathology», S. Alexiyevich «Zinc boys», G. Sadulayev «One swallow does not make summer».

The academic novelty of the thesis research consists in the comparative analysis of forms of selected psychological works (at the intersection of linguistic and psychological areas of knowledge).

Results of the research — the work is focused on solving the actual problems of art studies of the text.

The work can be interesting to philologists, psychologists.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ВВЕДЕНИЕ.....                                                                                              | 6   |
| 1. ПСИХОЛОГИЗМ И ЕГО ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ, СЛОЖИВШИЕСЯ<br>В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ К КОНЦУ XX — НАЧАЛУ XXI ВЕКА..... | 10  |
| 1.1. Понятие психологизма.....                                                                             | 10  |
| 1.2. Формы психологизма.....                                                                               | 16  |
| 1.3. Концепт «война» как семантико-тематическая основа художе-<br>ственного текста.....                    | 22  |
| 2. ЛИЧНОСТЬ И ЕЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В<br>РОМАНЕ «ПАТОЛОГИИ».....                               | 24  |
| 2.1. Композиционно-повествовательные формы романа.....                                                     | 24  |
| 2.2. Внутренняя характеристика личностей героев в условиях войны                                           | 27  |
| 2.3. Типология портретов в романе.....                                                                     | 31  |
| 2.4. Роль обценной лексики в характеристике психологического со-<br>стояния героев.....                    | 50  |
| 2.5. Мир вещей романа.....                                                                                 | 51  |
| 2.6. Прием синестезии и изображение пейзажа.....                                                           | 56  |
| 2.7. «Пограничная ситуация» как фактор нравственного перерожде-<br>ния личности.....                       | 60  |
| 2.8. Внутренний монолог как психологическая характеристика героя                                           | 65  |
| 2.9. Крупный план как прием психологического анализа.....                                                  | 68  |
| 2.10. Сны, видения, воспоминания.....                                                                      | 70  |
| 2.11. Роль подтекста в психологической организации романа.....                                             | 73  |
| 3. «ПСИХОЛОГИЗМ» КАК КОНСТИТУТИВНЫЙ ПРИНЦИП<br>ПОВЕСТИ С. А. АЛЕКСИЕВИЧ «ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ».....           | 79  |
| 3.1. Особенности субъектной организации произведения.....                                                  | 79  |
| 3.2. Роль анекдота в психологическом анализе.....                                                          | 83  |
| 3.3. Сны, видения, воспоминания .....                                                                      | 86  |
| 3.4. Деталь как психологическая характеристика.....                                                        | 94  |
| 3.5. Речевая характеристика как способ изображения психологиче-<br>ского состояния героев.....             | 98  |
| 3.6. Авторский комментарий («ремарка») как фактор психологиче-<br>ского анализа.....                       | 103 |
| 4. ПСИХОЛОГИЗМ ПОВЕСТИ Г. САДУЛАЕВА «ОДНА ЛАСТОЧКА<br>ЕЩЕ НЕ ДЕЛАЕТ ВЕСНЫ».....                            | 108 |
| 4.1. Внутритекстовая организация повествования .....                                                       | 108 |
| 4.2. Мифопоэтический подтекст повести.....                                                                 | 113 |
| 4.3. Поток сознания с элементами исповедальности.....                                                      | 116 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....                                                                                            | 121 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....                                                                              | 127 |

## ВВЕДЕНИЕ

Искусство антропоцентрично по своей сути, так или иначе связано с человеком, его внутренним миром. И художественная литература в этом смысле играет важнейшую роль — первостепенное значение в исследовании внутреннего мира человека «... принадлежит художественной литературе» [48]. Художественная литература и психология неразрывно связаны между собой. Важность этой связи подчеркивали многие психологи, в частности, Б. М. Теплов говорил, что «Художественная литература содержит неисчерпаемые запасы материалов, без которых не может обойтись научная психология» [117, с. 306]. Подтверждают эту мысль и обращения психологов к художественной литературе «... как источнику психологических знаний» [54, с. 50]. Следует заметить, что многие открытия, произведенные психологической наукой в XX веке, уже были сделаны и художественно осмыслены писателями в XIX веке (в частности, Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым было открыто и художественно изображено бессознательное в психике).

Современный человек в современном технологическом обществе переживает отчуждение от самого себя, внутренний духовный вакуум. Люди переживают разобщение; духовные скрепы, прежде объединявшие их, теряют свою силу. Особенно отчетливо понимание этой отстраненности друг от друга приходит к человеку в условиях так называемых локальных, не признанных обществом, войн. Война вторгается во все сферы человеческого бытия, становится Хаосом, разрушающим привычную картину мира. В условиях тотального разрушения личность может противостоять энтропии, лишь опираясь на истинные, фундаментальные духовные ценности. И писатель, как традиционный индикатор духовного состояния общества, может в полной мере передать внутренний мир современного человека, используя приемы художественного психологизма.

**Научная новизна исследования** состоит в том, что типологический анализ психологизма как ключевого принципа поэтики романа «Патологии», повести «Цинковые мальчики», повести «Одна ласточка еще не делает весны» осуществляется впервые. Также впервые проводится изучение форм психологизма в контексте современной военной прозы, объединяющего исследуемые произведения о войне.

**Актуальность работы** обусловлена отсутствием системного исследования, посвященного приемам психологического анализа в названных произведениях З. Прилепина, С. Алексиевич, Г. Садулаева. Внутренние состояния личности, мотивация тех или иных поступков, реакции на внешнее воздействие, эмоциональные проявления человека всегда были интересны русской классической литературе, что проявилось в творчестве Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. Современные авторы так или иначе обращаются к великому наследию, находят новые идеи, реализуют их в современном контексте. В этом смысле они являются продолжателями традиций русской литературы.

**Объектом исследования** является психологизм как принцип поэтики современных произведений о современной войне.

**Предмет исследования:** приемы психологического изображения в романе З. Прилепина «Патологии», повести С. Алексиевич «Цинковые мальчики», повести Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны».

**Цель исследования:** выявление и систематизация приемов психологического анализа в системе поэтических средств исследуемых произведений.

**Задачи исследования:**

1. Уточнить содержание понятия «психологизм», охарактеризовать его основные формы, сложившиеся в русской литературе к концу XX — началу XXI века;

2. Составить классификацию приемов психологического анализа в романе З. Прилепина «Патологии», в повестях С. Алексиевич «Цинковые мальчики», Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны»;

3. Обобщить и дополнить представления об основных приемах изображения внутреннего мира человека (на стыке филологической и психологической областей знания) в романе З. Прилепина «Патологии», в повестях С. Алексиевич «Цинковые мальчики», Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны».

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Психологизм в исследуемых произведениях выступает как художественная доминанта и обусловлен реализацией основного принципа психологического изображения — соотношения сознательного и бессознательного;

2. Приемы психологического анализа в исследуемых произведениях образуют сложную, многоуровневую систему средств поэтического изображения внутреннего мира человека. Источником средств психологического анализа в произведениях выступают: сам человек в художественном тексте (его портрет, речевая характеристика, сновидения, внутренние монологи, психологические детали поведения); мир, окружающий героя (вещи, обстановка, природа); внутритекстовая организация повествования (сюжетно-композиционные формы).

3. Концепт «война» является общим связующим звеном исследуемых произведений в контексте реализации писателями способов психологического анализа внутреннего мира человека.

**Методы исследования:** работа строится на сочетании сравнительного, исторического, психологического, генетического и типологического методов анализа. Системный подход дает возможность многостороннего изучения принципов психологического анализа в художественной структуре романа «Патологии», повести «Цинковые мальчики», повести «Одна ласточка еще не делает весны». С помощью поэтико-структурного анализа текста произведе-

ний выявляются приемы психологического изображения героев, ведется поиск идейно-художественного единства элементов стиля писателей. Исследуемая проблема потребовала обращения к таким областям гуманитарного знания, как психология, эстетика, философия.

Методологическую основу исследования составляют классические работы М. М. Бахтина, Л. Я. Гинзбург, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Н. Л. Лейдермана, Е. М. Мелетинского. Рассматривались исследования А. Б. Есина, Н. Д. Тмарченко, В. Е. Хализева; научные труды Л. С. Выготского, С. Л. Рубинштейна, А. Н. Леонтьева, Л. А. Китаева-Смык, И. Г. Малкиной-Пых.

**Практическая значимость** заключается в возможности использования данных работы в процессе подготовки специалистов в области исследования русской литературы конца XX — начала XXI века, а также в качестве иллюстративного материала для подготовки психологов по курсу «Психология стрессовых состояний личности».

**Апробация результатов работы:** результаты работы отражены в двух научных статьях, опубликованных в журнале «Язык. Культура. Коммуникации», в выступлении на Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых исследователей «Язык. Культура. Коммуникации» (Челябинск, ЮУрГУ, 2017).

**Структура работы:** диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка. Общий объем работы — 141 страница. Библиографический список включает 147 наименований.



# 1. ПСИХОЛОГИЗМ И ЕГО ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ, СЛОЖИВШИЕСЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ К КОНЦУ XX — НАЧАЛУ XXI ВЕКА

## 1.1. Понятие психологизма

Художественная литература антропоцентрична, ее «... основным объектом является человеческий характер» [53]. Вместе с тем человек является социальным существом, и «... воссоздавая человеческий характер, писатель вместе с тем рисует и картину общества...» [53].

История изучения психологизма в русской литературе составляет более полутора столетий — начало было положено Н. Г. Чернышевским, писавшим о различных формах психологизма в произведениях Л. Н. Толстого: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают все более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей...» [137, с. 505].

Психологизм художественной литературы был переведен в научную сферу А. А. Потебней, Д. Н. Овсяннико-Куликовским, исследовался литературоведами М. М. Бахтиным, Л. Я. Гинзбург, А. Б. Есиным, Д. С. Лихачевым, психологами Л. С. Выготским, И. В. Страховым, Г. Г. Граник, О. В. Соболевой.

Характеризуя историю развития психологизма в литературе, Л. Я. Гинзбург пишет: «... психологические открытия, которые на данном этапе в законченной форме еще невозможны в устоявшихся жанрах, которые в них только пробиваются к свету, возможны уже в пограничных видах литературы — в письмах, дневниках, мемуарах, автобиографиях» [26, с. 79].

Термин «психологизм» в литературоведении имеет разные толкования. Рассмотрим значения этого понятия у разных исследователей.

Литературная энциклопедия под редакцией А. Н. Николюкина дает такое определение: «Психологизм в литературе (греч. *psyche* — душа; *logos* — понятие) — глубокое и детальное изображение внутреннего мира героев: их

мыслей, желаний, переживаний, составляющее существенную черту эстетического мира произведения» [93].

Л. Я. Гинзбург психологизмом называет «... исследование душевной жизни в ее противоречиях и глубинах» [26, с. 333].

А. Б. Есин отмечает, что само значение слова «психологизм» имеет два значения — широкое и узкое. В широком значении «Под психологизмом подразумевается всеобщее свойство искусства, заключающееся в воспроизведении человеческой жизни, в изображении человеческих характеров» [38, с. 10]. В узком смысле «психологизм» — это «... непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека» [38, с. 10]. Т. А. Шестакова в своей диссертации уточняет термин, подчеркивая, что психологизм — это «художественное отражение внутреннего мира персонажей» [139, с. 12]. Некоторые исследователи полагают, что вопрос теоретического обоснования художественного психологизма проработан слабо и «... в литературоведческой науке на сегодняшний день является семантически недостаточно четким» [46, с. 6]. По мнению О. В. Барабаш, «Психологизм в литературе — это воспроизведение социального через неповторимое индивидуальное в человеке, через его характер» [9, с. 61].

Понятие «характер» в нашем исследовании имеет одно из существенных значений; поскольку наша работа строится на стыке разных областей знания — филологического и психологического, то необходимо уточнить понятие «характер» как с позиций литературоведения, так и психологии. Литературная энциклопедия под редакцией А. Н. Николюкина дает следующее определение: «Характер (греч. *character* — черта, особенность) в литературе и искусстве — определенность образа: социальная, национальная, бытовая, психологическая. Если тип — это проявление общего в индивидуальном, то характер — прежде всего индивидуальное» [132]. Литературоведческое определение делает акцент на психологическую определенность характера; психологический словарь определяет характер как «... формирующееся в

процессе развития личности сочетание устойчивых психических особенностей, обуславливающих типичный для нее способ поведения» [112, с. 442]. Классик отечественной психологической науки С. Л. Рубинштейн определяет характер как «... свойства личности, которые накладывают определенный отпечаток на все ее проявления и выражают специфическое для нее отношение к миру и прежде всего к другим людям. <...> Наличие у человека характера предполагает наличие чего-то значимого для него в мире, в жизни, чего-то, от чего зависят мотивы его поступков, цели его действий, задачи, которые он себе ставит или на себя принимает» [99, с. 620]. С. Л. Рубинштейн отождествляет характер и «... внутренние свойства личности, ... направленность личности» [99, с. 623]. Таким образом, психологическая наука подчеркивает важность нравственной основы личности в формировании характера; в мире художественной литературы характер персонажей определяет идейно-нравственную проблематику произведений, определение писателем характера персонажа является одним из инструментов психологического анализа.

Подчеркивая антропоцентричность художественной литературы, О. В. Барабаш все же указывает, что не всякое произведение, где рисуется характер персонажей, обладает психологизмом. Психологический анализ обращается к «... внутреннему миру, внутренней жизни человека, что не вполне исчерпывается описанием характера героя» [9, с. 61]. Психологизм — «... не единственный, хотя, безусловно, важнейший критерий художественности литературного произведения» [9, с. 61].

Т. А. Шестакова в диссертации, посвященной исследованию поэтики произведений Юрия Нагибина, приводит следующую структуру точек зрения на природу художественного психологизма:

«1. Психологизм — художественное исследование внутреннего мира человека, его мыслей, чувств, ощущений (на первый план выдвигается содержательный аспект психологизма).

2. Психологизм — свойство стиля (главным становится план выражения).

3. Психологизм — исследование индивидуальной (или коллективной) психологии различными художественными средствами с целью активного воздействия на читательское сознание (т. е. учтены все три плана: содержания, выражения, функционирования)» [139, с. 13].

Т. А. Шестакова подчеркивает, что в зависимости от точки зрения, «... разные толкования психологизма предполагают и разные аспекты его исследования в творчестве того или иного писателя. Акцент может ставиться на плане содержания или плане выражения, в целях же более глубокого и всестороннего изучения необходимо учитывать все аспекты этого явления» [139, с. 13]. Исследователь обращает внимание и на авторское толкование психологизма, что нужно понимать под «... словосочетанием “внутренний мир” персонажа, т. е. что является предметом психологического исследования и изображения: мысли, чувства, исключительно сознание или сознательное в совокупности с бессознательным и т. д. Данная проблема тесно связана с пониманием конкретным автором структуры личности. При этом интересно и то, как соотносится авторская концепция психологии личности с научными представлениями, с настоящим уровнем развития психологии как науки, с существующими психологическими теориями» [139, с. 13].

Рассматривая психологизм поэтики А. Ф. Писемского, И. А. Зайцева акцентирует внимание на двух взаимосвязанных сторонах этого художественного явления — «... самой природы психологизма, т. е. присущей ему специфики осмысления внутреннего мира человека, и его поэтики, т. е. той системы психологических характеристик, которая делала возможной художественную реализацию авторского представления о человеческой психологии» [41, с. 3]. И. А. Зайцева отождествляет понятия «психологизм» и «психологический анализ», уточняет, что «... в широком значении “психологизм” и “психологический анализ” истолковываются как родовой признак художе-

ственной литературы, ее неотъемлемое свойство, связанное с тем, что она всегда обращена к человеку и потому всегда психологична» [41, с. 3]. В узком же значении художественный психологизм «... используется для характеристики того специфического способа изображения внутреннего мира человека, который возник на определенном этапе литературного развития, в творчестве определенных писателей, и прежде всего (если говорить о русской литературе) — Лермонтова, Достоевского, Л. Толстого» [41, с. 14].

В. В. Компанеец указывает, что «Психологизм не прием, а свойство художественной литературы — быть психологичной, заключать в себе психологизм» [53, с. 52].

Исследуя интерпретацию понятия «психологизм» двумя теоретиками литературы — Л. Я. Гинзбург и С. Г. Бочаровым, И. А. Зайцева пишет: «Гинзбург отмечает несовпадение (даже противоречие) между свойством характера и поступком, а Бочаров — между духовной деятельностью героя и его поведением. Открытие этого несовпадения, как считают Бочаров и Гинзбург, и объясняет стремление ряда писателей (и, в частности, Толстого) выйти за рамки обычного, традиционного повествования, раскрывающего внутренний мир персонажа в поведении, поступках, и проникнуть в те невидимые духовные движения, психические процессы, которые либо обнажают подлинный смысл поведения (на что обращает внимание Гинзбург), либо раскрывают те стороны жизни героя, которые не находят отражения (во всяком случае непосредственного) в его поступках (на это обращает внимание Бочаров)» [42, с. 21].

Учитывая разные взгляды на природу художественного психологизма, О. В. Золотухина предлагает такое определение: «Художественный психологизм — художественно-образная, изобразительно-выразительная реконструкция и актуализация внутренней жизни человека, обусловленные ценностной ориентацией автора, его представлениями о личности и коммуникативной стратегией» [46, с. 14]. Под психологическим изображением исследо-

ватель понимает «... художественное исследование физиологической сферы (чувств, переживаний, состояний) персонажа и его личностного опыта, выходящего в область душевно-духовного» [46, с. 14].

Мы подошли к одному из важных теоретических вопросов, касающихся психологической прозы, — к вопросу о соотношении понятий «психологизм», «психологический анализ», «психологическое описание». Конкретного ответа на этот вопрос нет, разные теоретики либо отождествляют, либо разграничивают эти понятия. О. В. Барабаш отмечает, что в психологическом описании преобладают «индивидуализированные черты личности», а психологизм — «... это особое качество прозы, которое достигается автором художественного произведения с помощью системы поэтических средств, раскрывающих внутренний мир героя, движение его чувств и мыслей, сознательных и импульсивных порывов» [9, с. 61]. А. Павловский [92] в работе «О психологическом анализе в советской литературе» не разграничивает эти понятия. Т. А. Шестакова отмечает, что «И. В. Страхов употребляет их в качестве синонимов; А. П. Чудаков, хотя и различает психологический анализ “в старом смысле” (психологизм Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Достоевского) и новый, “собственно анализ”, по сути отождествляет понятия “психологический анализ”, “психологическое изображение”, “психологическое исследование”...» [139, с. 14].

Т. А. Шестакова считает, что «... психологический анализ — способы и формы воплощения и раскрытия психологии человека, а психологизм — их разработка» [139, с. 14].

Исследуя соотношения этих категорий у О. Н. Осмоловского, Т. А. Шестакова замечает, что в трактовке исследователя «... заслуживает внимания разграничения понятий “психологический анализ” (художественно-логическое расчленение и объяснение психологии) и “психологическое изображение” (“представление чувств и переживаний в образной форме”);

наконец, сам психологизм — “теоретическое представление о человеческой психологии, методах ее познания и изображения”...» [139, с. 14].

Т. А. Шестакова уточняет, что психологизм — «... сознательная эстетическая установка автора на художественное изображение внутреннего мира человека; психологический анализ — совокупность средств и способов ее реализации» [139, с. 15].

В контексте нашего исследования понятия «психологизм», «психологический анализ», «психологическое описание» не разграничиваются и используются в качестве синонимичных.

## 1.2. Формы психологизма

К художественным приемам изображения внутреннего мира персонажей относятся: «... внутренний диалог персонажа с самим собой, его письма и дневники, сны, галлюцинации, грезы, видения, исповеди, воспоминания, самонаблюдения» [55, с. 53].

По мнению Л. Я. Гинзбург, «... психологический анализ пользуется различными средствами. Он осуществляется в форме прямых авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом — в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель» [26, с. 346]. Л. Я. Гинзбург указывает, что психологизм требует «несовпадений» и «... начинается с несовпадений, с непредвиденности поведения героя» [26, с. 299]. Несовпадение может быть выражено в разной смысловой наполненности жеста и взгляда героя, его мысли и поступка. Эта рассогласованность необязательно осознается героем, часто это происходит неосознанно. При этом сущность анализа — «... в поисках логики, причинной связи» [26, с. 299] и «... в объяснимом и объясненном парадоксе — зерно психологического метода» [26, с. 229].

Эту мысль раскрывает в своей диссертации Е. Л. Зайцева: «... психологизм ни в коем случае не может быть сведен к воплощению скрытых психи-

ческих процессов. Внимание к внутренней стороне человеческой жизни не исключает внимания к ее внешней стороне. Напротив, психологизм как способ изображения персонажа вырастает именно на почве сопоставления, соотношения этих сторон. Отличительная особенность работ Бочарова и Гинзбург как раз и состоит в том, что в них четко проводится мысль о присущем психологизму стремлении понять и раскрыть духовный облик героя в противоречивом единстве внутреннего и внешнего, тайного и явного» [41, с. 21].

Характеризуя прием потока сознания, Л. Я. Гинзбург говорит: «Словами и синтаксисом, присущими речи как средству общения, хотя и разорванным, писатель передает ту внутреннюю речь, которая не достигает еще (или достигает лишь частично) организованного воплощения в слове» [26, с. 17].

Обращаясь к различным формам психологизма, Т. А. Шестакова выделяет три основных формы: «... прямая (= показ “изнутри” — Л. Я. Гинзбург, А. Б. Есин, И. В. Страхов, С. Е. Шаталов и др.), косвенная (= показ “извне” — те же) и суммарно-обозначающая (= “вербальное обозначение чувства” — А. П. Скафтымов, А. Б. Есин), — каждая из которых обладает определенной совокупностью средств и способов психологического анализа» [139, с. 16].

При этом «... следует различать принципы, уровень, характер, формы, эволюцию психологизма, и средства, способы, приемы психологического анализа (жест, мимика и пр.)» [139, с. 16].

Методология исследования психологизма достаточно разработана в литературоведении. Целый ряд концепций представлен отечественными учеными. В большинстве работ, посвященных этой проблеме, учитываются характер литературно-исторической эпохи, индивидуальный метод и стиль писателя. Целесообразной представляется и следующая методологическая установка: «... формулу психологизма какого-либо художника возможно дать с учетом хотя бы одного из следующих аспектов: сфера психической жизни, изучаемой и изображаемой писателем; принцип психологического



анализа, подчинение его тем или иным идейно-эстетическим установкам писателя» [139, с. 16]

Исследуя особенности психологизма русской прозы второй половины 1980-х годов (творчество В. Астафьева и В. Распутина), М. Л. Бедрикова в теоретической части своей диссертации констатирует: «И. Страхов выделил две основные формы психологического анализа: 1) «изнутри», путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; 2) психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики» [12, с. 17].

М. Л. Бедрикова вводит термин «уровни психологизма», так называемые «... условные уровни для удобства исследования психологической манеры писателя. Уровни психологизма включают:

1. Приемы психологизации текста (психологическую деталь, психологическую подробность, психический жест персонажа, психологизированное описание).

2. Приемы обрисовки героев (психологический портрет, психологическую характеристику, психологический конфликт, психологический сюжет, “диалектику души”).

3. Соотношение характеров и обстоятельств (“душевное” освоение героем хронотопа, самопознание героя, психологическое намерение героя под воздействием обстоятельств)» [12, с. 19].

Исследователь выделяет следующие средства психологизации:

«1. Лексику, грамматику как отражение психологических особенностей персонажей.

Так, логичность речи, богатство лексики, выразительность и гибкость синтаксических конструкций свидетельствуют о неутомимом интеллектуальном, душевном труде героя;

2. Автологические и металогические виды словоупотреблений в характере персонажей.

Например, в современной прозе усиливается ирония — “чувство неадекватного”, которое реализуется в самоиронии персонажа;

3. Способы повествования как художественные средства психологизации (объективированное повествование, повествование от первого лица, дневниковое повествование, “поток сознания”, несобственно-прямая речь);

4. Сюжетно-композиционные средства (контраст, психологический параллелизм и др.)» [12, с. 19].

Рассмотрим более подробно применение в художественном тексте приема «поток сознания».

Поток сознания — это «... изобразительный прием, предполагающий непосредственное представление процессов душевной жизни, переживаний, размышлений» [63, с. 34].

Обращаясь к истории возникновения этого приема, Э. А. Воронина отмечает: «... как прием, поток сознания часто отождествляют с внутренним монологом. <...> В русской литературе термин “внутренний монолог” впервые был употреблен Н. Г. Чернышевским в рецензии “Детство и отрочество”, “Военные рассказы”. Сочинения Л. Н. Толстого”... Л. Н. Толстой ... открывает новый и высший этап в разработке средств психологического анализа; ему оказываются доступны в сущности все возможности “внутреннего монолога”, вплоть до крайних, получивших в дальнейшем обозначение «потока сознания». Возможности приема “поток сознания” широко применялись и Л. Н. Толстым, и Ф. М. Достоевским...» [63, с. 35].

Поток сознания включает в себя следующие процессы: «... воспоминания, чувства, формирующиеся понятия, представления, работу воображения, мечты, сны, а также такие явления, как интуитивное предвидение, душевная проницательность» [63, с. 38].

Передать в художественном тексте поток сознания не так просто, поскольку «... процессы протекают на том уровне сознания, который не может быть выражен законченными синтаксическими предложениями» [63, с. 39]. Художнику необходимо «... опуститься на доречевой уровень оформления душевных движений. Происходящие здесь процессы представляют зачаточную, “зародышевую” форму образования мыслей. Автор пытается запечатлеть стихию происходящих в доречевой сфере неоформленных психических процессов» [63, с. 39].

Для передачи движения сознания писатель использует особые языковые средства: «... тропы, риторические фигуры синтаксиса. Синтаксические средства, такие как эллипсис, повтор, парцелляция, скобочный синтаксис, используются, чтобы воссоздать важные характеристики потока сознания — прерывистость, отрывочность, фрагментарность, несвязанность, сосуществование нескольких пластов мышления» [63, с. 44].

Еще одно средство отображения движения сознания — «... применение образности. Категория образности используется в потоке сознания героя, чтобы показать неясные, неоформленные процессы, пользуясь методом переноса, аналогии, сравнения двух явлений по общему основанию» [63, с. 44].

Поток сознания имманентно присущ герою произведения как его внутренняя характеристика. Поэтому использование этого приема — «... очень сильное средство психологизма. С помощью формы потока сознания писатель дает характеристику внутренних процессов героя, пытается уловить момент формирования душевных изменений на самой начальной, “зачаточной” стадии. Этот прием близок к художественным средствам натуралистического письма, художник как бы приближает микроскоп к процессу мыслительной жизни и хочет запечатлеть самые тонкие детали царства бессознательного. Нужно отметить, что с помощью этого художественного приема дается самохарактеристика героя: не писатель рассказывает о его сознании, а он сам высказывается, раскрывая самые глубокие тайники своей души» [63, с. 50].

Следующий прием психологизма — включение в художественное произведение крупного плана какой-либо значимой картины. В. Е. Хализев трактует крупный план как «... прием, напоминающий кинематографический крупный план, где имитируются пристальное всматривание и одновременно осязательно-зрительный контакт с реальностью. Глаз читателя по воле автора как бы мгновенно ощупывает обозначенное словами» [129, с. 183]. Е. Г. Эткинд определяет крупный план как «... увиденное, и услышанное, и почувствованное, и даже промелькнувшее в сознании» [143, с. 346].

Исследователь поэтики прозы В. М. Гаршина С. Н. Васина пишет: «Понятие крупный план не имеет четкого определения в литературоведении до сих пор, хотя широко используется авторитетными учеными. Ю. М. Лотман говорит о том, что “...крупный и мелкий план существуют не только в кино. Он отчетливо ощущается и в литературном повествовании, когда одинаковое место или внимание уделяется явлениям разной количественной характеристики. Так, например, если следующие друг за другом сегменты текста заполняются содержанием, резко отличным в количественном отношении: разным количеством персонажей, целым и частями, описанием предметов большой и малой величины; если в каком-либо романе в одной главе описываются события дня, а в другой — десятки лет, то мы также говорим о разнице планов”» [17, с. 38].

Речевая характеристика персонажа также является одним из приемов психологизма. Существуют следующие формы речевых характеристик:

«... — речь персонажа не равна его мыслям и чувствам, поскольку они часто не контролируются разумом;

— в структуре диалога отражаются разнонаправленные побуждения и мотивы;

— мысль формируется в процессе высказывания, ею персонаж проверяет себя и прощупывает собеседника;

— в речи многозначительные междометия, восклицания, паузы, умолчания — подтекстовая фиксация пульсирующих чувств» [46, с. 43].

Как видно из этих характеристик, они основаны на «несовпадении» внешней структуры речи и ее смысловой наполненности.

Таковы основные формы художественного психологизма, описанные в отечественном литературоведении. Арсенал принципов психологического изображения характеров можно расширить за счет приемов психологического анализа, принятых в психологии; их отдельные виды (и подвиды) будут рассмотрены непосредственно в процессе анализа художественных произведений.

### **1.3. Концепт «война» как семантико-тематическая основа художественного текста**

Войны в истории человечества существуют столько же, сколько и сам человек. Это социальное явление всегда находило отражение в искусстве.

В русской литературе военная тема нашла свое отражение во множестве художественных произведений. Обращение к военной тематике помогало «... понять природу человека, выявить силы добра, могущие противостоять злу» [88, с. 3]. В связи с этим психологизм нашел свое воплощение в различных произведениях, посвященных военной теме — это и эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир», «Севастопольские рассказы», произведения Леонида Андреева, произведения М. А. Шолохова; обширная литература, посвященная осмыслению опыта Великой Отечественной войны. Опыт «локальных» войн недавнего прошлого — Афганской и Чеченской, дал богатый материал для осмысления современным художникам.

В нашем анализе мы опирались на философскую концепцию «пограничной ситуации» Карла Ясперса — переосмысления человеком, находящимся на грани между бытием и небытием, своего взгляда на мир, своей системы ценностей. Человек в такой ситуации находится «наедине» с собой;

сохранить свою личность от энтропии в этом случае возможно, лишь опираясь на фундаментальные духовные ценности. Писатель может передать процесс переосмысления человеком своего бытия, изменения вектора его развития в сторону жизни или смерти; концепт «война» дает для этого широкие возможности. Современная военная проза является «... многомерным и уникальным явлением в современном историко-литературном процессе, в идейно-художественном, тематическом и жанрово-стилевом аспектах весьма разнообразна...» [21, с. 5].

Исследованию военной прозы посвящено большое количество диссертаций. Перечислим имена некоторых исследователей и направления их работ: Г. В. Битенская («Художественная проза о войне как сверхтекст: категория пространства»), В. Г. Ялышко («Творчество Виктора Некрасова и пути развития “военной” прозы»); Н. С. Выговская («Военная проза второй половины 1990 — начала 2000-х годов: имена и тенденции»); И. Ю. Порублева («Военная” проза Е. И. Носова: проблемы идиостиля»); Л. М. Довлеткиреева («Современная чеченская “военная” проза: историко-культурный контекст, жанровый состав, поэтика (1990 — 2010 гг.)»); Д. В. Аристов («Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации»); В. Б. Волкова («Концептосфера современной военной прозы»).

## **2. ЛИЧНОСТЬ И ЕЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В РОМАНЕ «ПАТОЛОГИИ»**

Психологическое изображение в романе «Патологии» — основной способ, «... с помощью которого познается изображенный характер» [38, с. 13], «... оно несет значительную содержательную нагрузку, в огромной мере раскрывая особенности тематики, проблематики и пафоса произведения» [38, с. 13].

### **2.1. Композиционно-повествовательные формы романа**

Повествование в романе ведется от первого лица — главного героя. Все, что изображено в романе, читатель видит глазами главного героя (Егора Ташевского), все пропущено сквозь призму субъективных впечатлений Егора: увиденное или пережитое — все, что представляет особенную значимость для героя, — так или иначе преломляется в его сознании, фильтруется и концентрируется в подсознании. Все, что доставляет боль, все, что сознанием не принимается (в силу психологических травм, полученных ранее, в частности, в наиболее сензитивный период становления личности — в детстве), так или иначе вытесняется в подсознание и замещается конструктивными для психики в конкретный момент ее развития символами.

Характер Егора показан «... путем художественного познания внутреннего мира..., выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения» [38, с. 13]. Прилепин избрал «прямую» форму психологического изображения, что открывает перед читателем перспективу погружения непосредственно в состояние и внутренний мир героя. Автор прямо проникает в процессы внутренней жизни Егора и передает эти процессы в формах «... внутреннего монолога, авторского психологического анализа, несобственно-прямой речи» [38, с. 15].

На протяжении всего романа Егор живет напряженной внутренней жизнью, его идейно-нравственные искания принижают повествование, ха-

рактер претерпевает определенные трансформации, его личность мучительно ищет жизненные основы бытия человека, на которые можно опереться, не боясь их краха.

В начале романа Егор в составе русского спецназа летит в самолете на войну. «Мы всю дорогу играли в карты. Я в паре с полукровкой-чеченцем по имени Хасан. <...> Мы с ним командуем отделениями в одном взводе» [91, с. 15]. Егор сознательно не отягощает себя рефлексией по поводу грядущей опасности, на первых этапах он коротает путь игрой в карты, причем играет с пусть «полукровкой», но все же чеченцем, само название национальности которого в 90-е годы воспринималось в контексте образа врага. Егор этой игрой словно пытается задобрить, заговорить духов войны. «Мы всех обыграли в карты, пока летели» [91, с. 16]. Такое отношение к командировке в Чечню как своего рода игре, пусть и опасной (на кону — жизнь) помогает Егору сохранить психику в уравновешенном состоянии, после этой адской командировки, потеряв почти всех своих товарищей, остаться способным продолжать жить дальше и воспитывать ребенка.

Прилепин вкрапляет в линейное повествование картины прошлой жизни Егора, используя прием ретроспекции. Это позволяет нам более объективно оценить состояние главного героя, почувствовать душевное состояние через пережитые яркие моменты детства и юности Егора.

Особое концептуальное значение приобретают метафорически окрашенные эпизоды с описанием стука сердца:

Мне с детства был невыносим звук собственного сердца. Если ночью, во сне, я, ворочаясь, ложился так, что начинал слышать пульсацию, сердцебиение, — скажем, укладывал голову на плечо, — то пробуждение наступало мгновенно. **Стук сердца мне всегда казался отвратительным, предательским, убегающим. С какой стати этот нелепый красный кусок мяса тащит меня за собой, в полную пустоту и темень?** Я укладывал голову на подушку и успокаивался — тишина... никакого сердца нет... все в порядке...

И я засыпал.

Появление Даши наделило меня двойным ужасом. **Еще более, чем своего, я боялся стука ее сердца. А вдруг течение ее крови уносит мою Дашу прочь, в другую сторону от меня?**

Я всегда просыпался раньше ее. Утром у меня было постоянное ощущение, что я что-то не додумал ночью, запнулся на середине мысли и выпал из сознания [91, с. 71].



Егор буквально воспринимает биение сердца как непреодолимый ход времени, ход односторонний, непременно ведущий к смерти, в небытие. Только не слыша этот стук, забывая о неумолимом течении времени можно оставаться спокойным. Перед читателем возникает параллель с течением крови в жилах, течением воды в реке и течением жизни. Найдя во взрослой жизни эмоционально близкого человека, Дашу, Егор боится ее потерять, у него нет уверенности, что с течением времени Даша не оставит его, как оставила в детстве мама, как предала собака Дэзи. И тем более зловеще воспринимается стук сердца (и теперь это уже не стук, а «тяжелое уханье») накануне боя, может быть, последнего. Тем не менее, именно биение сердца заставляет Егора вспомнить детство, близких людей, Дашу:

Переворачиваюсь на бок, лбом к стене прижимаюсь, как же мне тошно. «Завтра бой». Где-то я слышал эти слова. Ничего в них особенного никогда не находил. А каким они смыслом наполнены неиссякаемым. Сколько сотен лет лежали так ребятишки на боку, **слушая тяжелое уханье собственного сердца**, помня о том, что завтра бой, и в этих словах заключались все детские, беспорядочные, смешные воспоминания, старые хвостатые мягкие игрушки с висящими на длинных нитях, оторванными в забавах конечностями, майские утра, лай собаки, родительские руки, блаженство дышать и думать... Даша... — и все это как бульдозером задавливало, задавливает, вминает во тьму то, что завтра [91, с. 169].

Лишь усыновление ребенка, безусловно любящего Егора, принимающего его таким, каков он есть, позволяет герою спокойно принять неизбежное течение времени как данность, как один из определяющих законов жизни:

Сидя на набережной, мы едим мороженое и смотрим на воду. Она течет.

— Когда она утечет? — спрашивает мальчик.

**«Когда она утечет, мы умрем», — думаю я** и еще, не боясь напугать его, произношу свою мысль вслух. Он принимает мои слова за ответ.

— А это скоро? — видимо, его интересует, насколько быстро утечет вода.

— Да нет, не очень скоро, — отвечаю я, **так и не определив для себя, о чем я говорю, — о смерти или о движении реки** [91, с. 6].

Избрав «прямую» форму психологического изображения, Прилепин погружает читателя во внутренний мир героя, позволяет увидеть события войны его глазами; эта форма придает повествованию субъективность и непосредственность.

## 2.2. Внутренняя характеристика личностей героев в условиях войны

Персонажи романа, находящиеся в экстремальной ситуации, испытывают сильное психическое напряжение. При посадке самолета бойцы «Пристегнули рожки, кто-то **перекрестился**» [91, с. 16], в Ханкале «Все сразу начинают **курить**, даже те, кто никогда не курил» [91, с. 20], въехав в Грозный, «Пацаны застывают, вцепившись в свои автоматы. Все неотрывно смотрят в город» [91, с. 22], напряжение Егора отражается в такой, казалось бы, незначительной детали: «На крыше я открываю вторую за начавшийся день пачку сигарет...» [91, с. 44].

Приведем эпизод, в котором напряженность показана на пределе сил человека:

Пацаны смотрят на дома, на пустые окна **в таком напряжении**, что, кажется, лопаются сейчас шины — **многие разорвутся** вместе с ней.

**Ежесекундно мнится**, что сейчас начнут стрелять. Отовсюду, из каждого окна, с крыш, из кустов, из канав, из детских беседок...

**И всех нас убьют. Меня убьют.**

Бывают же такие случайности — только приехали и с пылу с жару влетели в засаду. И все полегли.

**Чувствую, что пацаны рядом со мной разделяют мои предчувствия.**

Саня Скворцов засовывает ладонь за пазуху. **Я знаю, что у него там крестик** [91, с. 23].

Условия постоянной непредсказуемости событий, состояние постоянной угрозы жизни открывают путь к вере в высшие силы. Эта вера имеет насущную цель — «... получить мистическую защиту путем выполнения неких ритуальных действий (чтения молитв, ношения амулетов, соблюдения ситуационных запретов-табу), оградить себя от опасности» [106, с. 239]. Военная обстановка слабо управляема и почти непредсказуема, поэтому у человека, находящегося в такой ситуации, появляется «... склонность к поиску психологической опоры, к попытке управлять внешними обстоятельствами через иррациональные действия» [106, с. 239].

После прибытия героя в Грозный эта религиозность начинает возникать как бы сама собой, спонтанно. Отправляясь на задание, все стараются

потрепать пса по холке. Плохиш «Во дворе, за своей кухонькой...» [91, с. 54] разводит костер, вокруг костра присаживаются «пацаны», начинают курить, переговариваться. Плохишу становится жарко, «Он снимает тельняшку, остается в штанах и в берцах» [91, с. 54]. Из школы выходит Кизяков, «... шутливо хлопает Плохиша по спине» и приглашает «потанцевать». Дальше имеет смысл привести описание этого «танца», поскольку он приобретает характер ритуального:

Кизяков и Плохиш начинают **странный танец вокруг костра**, подняв **вверх руки**, **ритмично** топая берцами. Пацаны посмеиваются.

— **Буду погибать молодым!** — начинает читать рэп Плохиш **в такт** своему танцу. — **Буду погибать! Буду погибать молодым! Буду погибать!**

— **Буду погибать молодым!** — подхватывает Женя Кизяков. — **Буду погибать!**

— **Буду погибать молодым! Мне ведь по..ать!** — кричит Плохиш.

Еще кто-то пристраивается к ним, **держа автоматы в руках, как гитары, покачивая стволами**. Начинают **подпевать**. Плохиш **подхватывает свой ствол с земли, поднимает вверх правой рукой**, держа за рукоять. Кизяков тоже поднимает «калаш».

— **Будем погибать молодыми! Нам ведь по..ать! Будем погибать молодыми! Нам ведь по..ать!** — **орут пацаны** [91, с. 55].

«Пацаны» неосознанно пытаются этим ритуалом заговорить злых духов войны, отвести от себя ранение и смерть, «... через мистические ритуальные действия их предотвратить» [106, с. 244]. Танец языческий («неязыческий», как определяет подобные ритуалы Е. С. Сенявская [106, с. 242]), имеет «... самодеятельную мифическую форму» [106, с. 242]. Обратим внимание, что танец исполняется с особым тактом, ненормативная лексика (связанная с «... эмоциями трех видов: с гневом, со смехом, с сексуальным возбуждением» [50, с. 306], призванная усиливать «... продуцирование эндорфинов и их обезболивающее, бодрящее, рождающее смелость действие» [50, с. 306]) выстроена в рифму с глаголом несовершенного вида настоящего времени «погибать» в семантический противовес ему. Стоит заметить, что подобный ритуал имеет определенную связь со смеховой культурой Средневековья, в которой, по мнению М. М. Бахтина, значение подобных «... алогических форм непубликуемой речи <...> в процессе построения новой реалистической картины мира было глубоко продуктивным» [10, с. 466].

Егор не участвует в этом танце, его религиозность выражена несколько иначе, более традиционно. Он постоянно мысленно находится в диалоге с Богом. В детстве, после смерти отца, Егор негодует, чувствуя, что высшие силы от него отворачиваются, ребенок ропщет: «После похорон я пришел домой, поставил кипятить чай, взялся подметать пол. Потом бросил веник и под дребезжанье ржавого чайника написал на стене: «Господи блядь гнойный вурдалак», — я вспомнил, как пишется буква «в» [91, с. 43]. Встретив Дашу, Егор благодарен за эту встречу: «Какой же она ребенок, господи, какая у меня девочка, сучка, лапа» [91, с. 28]. Затем, безумно ревнуя Дашу к ее предыдущим мужчинам, Егор кричит, обращаясь к Небу: «Господи мой, не могу я! Дай мне что-нибудь мое! Только мое!» [91, с. 144]. Видя погибших солдат в аэропорте Грозного, Егор восклицает «Боже ты мой...» [91, с. 125], во время зачисток Егор про себя обращается к Богу: «Господи, только бы не сейчас! Ну, давай чуть-чуть попозже, милый Господи! Милый мой, хороший, давай не сейчас!» [91, с. 63]. Готовясь к схватке с боевиками, Егор молится про себя: «Помолиться, что ли? — думаю. — Ни одной молитвы не знаю. Господи-Господи-Господи-Господи...» [91, с. 184]. Осознав, что несколько боевых друзей товарищей убиты, Егор все же не ропщет: «“Пацанов убили”, — думаю я и морщусь. — “Господи, как гадко, что их убили!” — хочется мне закричать» [91, с. 253]. Во время нападения боевиков на школу, Егор призывает Бога на помощь: «Господи! Господи, как их много!» [91, с. 268]. В беседе с Монахом Егор четко формулирует свои мысли, он находится на пути осознания своего предназначения в жизни на земле: «Бог наделяет божественным смыслом само рождение человека — появление существа по образу и подобию Господа. А свою смерть божественным смыслом должен наделить сам человек» [91, с. 293]. Об этом пути говорит и сон Егора после этого разговора: «Приснились слова. Кажется, такие: «Бог держит землю, как измученный жаждой ребенок чашку с молоком: с нежностью, с трепетом... Но может и уронить...» [91, с. 293]. «Может и уронить» — ключевые слова.

В дикой бойне, понимая, что большинство «пацанов» погибнет, может быть, и он сам, Егор окончательно осознает ценность и смысл жизни человека на земле, происходит его окончательное духовное перерождение: «Сейчас мы отсюда выйдем, и все кончится! **Господи, помилуй, Господи! Прости меня, Господи! Я больше никогда, никого, никогда!**» [91, с. 321].

И первый спор Егора с Монахом — это, ведь, в сущности, спор с самим собой, сложный поиск аргументов в пользу разумности жизни человека на земле, мучительный путь к вере. Некая финальная черта в этом споре — понимание всеединства Бога: «Бог, — говорю, — за всех. Он всех любит» [91, с. 122].

Религиозность как внутренняя характеристика человека в условиях войны усилена мифопоэтическим началом романа. Мифопоэтический уровень произведения достаточно насыщен и играет значительную роль в психологическом анализе романа. Персонажам даются языческие, по сути, клички — Скворец, Язва, Шея, Конь, Плохиш. Такие клички призваны отогнать злых духов смерти и позволить остаться в живых.

Перед тем, как попасть в Грозный, героям нужно преодолеть мост через речку. Мост в романе олицетворяет некую inferнальную границу между царством живых и царством мертвых, между прошлым и неизвестным будущим; тем сильнее усиливается это впечатление, что встречает их собака, блюющая своими внутренностями:

На обочине крутится волчком **собака**, на спине ее розовая проплешина, как у палевого поросля. Мелькает проплешина, мелькает раскрытая **пасть**, **серый язык**, **дурные глаза**. Кажется, что от собаки **пахнет гнилью, гнилыми овощами**. Движенья ее становятся все медленней и медленней, она садится, потом ложится. **Из пасти ее начинает течь что-то бурое, розовое, серое** — собака блюет. Она блюет, и рвотная жижа растекается возле головы собаки, забивает ее ноздри. Собака пытается поднять голову, и **жижа тянется за мордой, висит на скулах, сползает по шерсти**. Она испуганно вскакивает, будто чувствует, что **легла на то самое место, где должна встретить смерть**.

**Она ползет в сторону нашего грузовика, из-под хвоста тянется кровавый след**. Собака ползет к людям, несет им свою **плешь**, свой **свалявшийся в красный хвост**, свои **слипшиеся рвотой скулы**, свои **слезящиеся глаза**.

**Пацаны с ужасом и неприязнью смотрят на нее** [91, с. 22].

Несомненно, на уровне архетипов, коллективного бессознательного собака перед мостом воспринимается как Цербер, охраняющий выход из царства мертвых, как «... страж врат в потусторонний мир» [13, с. 251], не позволяющий мертвым вернуться в царство живых.

Образ собаки и образ свечи пересекаются в сознании Егора, если свеча гаснет, то и собака исчезает:

Спать легли с тяжелым чувством, в мутных ожиданиях...

Долго кашлял, **будто лаял**, кто-то из бойцов.

Закрыв глаза, я почувствовал себя слабо мерцающей свечой, которую положили набок, после чего фитиль сразу же был залит воском. Все померкло. **С лаем куда-то убежала собака... Приснилась, наверное....** [91, с. 27].

В экстремальных условиях войны человеку необходимо в своей картине мира закрепить некие незыблемые ориентиры, чтобы сохранить целостность личности; автор обращается к своему реальному опыту боевых действий и рисуя внутренний мир героев, встраивает в него мифопоэтическое начало.

### 2.3. Типология портретов в романе

Психологический портрет «... не только дает описание внешнего облика героя, но и отражает динамику развития его личности» [9, с. 96]. Повествование в романе ведется от лица главного героя, Егора, и картины окружающего мира преломляются через его сознание, поэтому продуктивнее говорить о психологическом портрете в романе.

«Одним из средств создания образа в литературном произведении является портрет — описание внешности персонажа, его костюма, манеры поведения» [9, с. 90]. В романе «Патологии» можно выделить два типа портрета — статичный и психологический, при этом статичному портрету Прилепин почти не уделяет внимания, отдавая предпочтение психологическому; статичный портрет автор так или иначе наделяет психологическими деталями. Статичный портрет — это «... описание наружности: черты лица и фигу-

ры, цвет волос, а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой» [129, с. 197], «... представляет собой подробную характеристику внешнего облика и отражает устойчивые черты личности, которые не изменяются в зависимости от душевного состояния персонажа» [9, с. 90].

Главный герой романа, Егор Ташевский, несомненный alter ego автора. Даже внешне Ташевский имеет сходство с Прилепиным: «... мои волосы, которых не было на моей бритой в области черепа и не бритой в области скул голове...» [91, с. 308] — явный портрет автора. К тому же в романе отец мальчика — художник, отец Прилепина также увлекался рисованием: «Отец имел основания именоваться художником» [44]. Как и сам Прилепин в свое время, Ташевский служит в Чечне командиром взвода спецназа, поэтому роман можно отчасти рассматривать как автобиографический. Тем не менее, Егор Ташевский — личность вполне самостоятельная, достойная всестороннего рассмотрения.

Его психологический портрет Прилепин рисует с помощью различных способов — отражая его взаимоотношения с отцом в раннем детстве, воспоминания о матери, описывая его любовь к Даше, передавая его внутренний монолог, сны, видения.

Даша для Егора — спасение души. Это единственный человек, кто был с ним хоть немного близок эмоционально, согревал его сердце в его взрослой жизни. Именно поэтому имя «Даша» для Егора как заклинание от злых духов, помогающее ему справиться с мыслями в самые непростые моменты службы. В контексте романа произношение Егором имени «Даша» равноценно произношению слова «мама».

Появление Даши подарило герою надежду на новую жизнь. Матери как эмоционально близкого человека у Егора не было, она бросила его (по сути, предала) в очень раннем возрасте; с позиций перинатальной психологии и психоанализа это неблагоприятный фактор развития личности человека

[15; 74; 113; 136]. Сердце Егора не насыщено материнской любовью и светом, теплом; неосознанно он стремится как-то компенсировать недостаток этой любви.

Компенсировать хронический недостаток материнской любви Егор неосознанно пытается с помощью Даши; в глубине души он верит, что Даша способна подарить ему хотя бы часть такой любви, согреть его сердце. В целом сердце олицетворяет эмоциональную часть личности (в отличие от рациональной). Именно поэтому он так боится ее потерять и постоянно размышляет (в том числе и во сне) как можно удержать девушку рядом:

Появление Даши наделило меня **двойным ужасом**. Еще более, чем своего, **я боялся стука ее сердца**. А вдруг течение ее крови уносит мою Дашу прочь, в другую сторону от меня?

Я всегда просыпался раньше ее. Утром у меня было **постоянное ощущение**, что я что-то не додумал ночью, запнулся на середине мысли и **выпал из сознания** [91, с. 17].

Даша в подсознании Егора олицетворяет женское начало жизни, и прежде всего материнство во всей его святости и чистоте; таким образом, Даша, сама того не зная, благословляет его Егора на жизнь. Парадокс в том, что Егор неосознанно стремится подарить Даше то тепло, которое сам недополучил в детстве от матери и поэтому относится к ней как к ребенку (иногда прямо называя: «Какой же она ребенок, господи, какая у меня девочка, сучка, лапа» [91, с. 28], и беспокоясь о ней как о ребенке: «На работе я постоянно нервничал, пугаясь того, что она упала, ушиблась, что ее обидели, и звонил в ее квартирку каждые полчаса» [91, с. 28]) опять же в надежде получить от нее материнскую ласку:

По утрам Даша спала беспокойно, **словно грудной ребенок** перед кормлением. Делала несколько шальных движений, смешно переворачивалась, задевая волосами мое лицо, оставляя на коже **легкое ощущение** касания крыла близко пролетевшей **ласточки**... [91, с. 17].

Во снах взрослого Егора отсутствует весна как олицетворение лучезарного детства. Ласточка, как известно, символ «воскресения и весны» [13, с. 143]. Даша дарит Егору весну и воскресение. В самые тяжелые моменты пребывания в чеченской бойне Егор будет произносить имя Даши как заклин-



вание против злых сил, как благословление на жизнь. Пройдя круги чеченского ада, потеряв почти всех товарищей, Егор ощущает, как пролетающая мимо «... ласточка ... коснулась крылом моего лица» [91, с. 345], и мысленно произносит: «Мир будет» [91, с. 345].

Егор неосознанно стремится воссоздать опасный жизненный «стиль», попасть в пограничную ситуацию жизни и смерти, понять — достоин ли он жизни. И напрасно он восклицает, спрашивая себя: «... куда меня занесло, а? Сидел бы сейчас дома, никто ведь не гнал». Еще как гнал — сам себя. Страх угнетает психику:

Вглядываюсь, напрягая глаза, в овраг. Смотрю целую минуту, наверное. От перенапряжения глаз начинает мерещиться чье-то шевеленье там, внизу.

«Кто-нибудь сидит там и в голову мне целит», — думаю.

Начинает ныть лоб.

Ложусь лбом на кирпичи, сжимаю виски пальцами. Отходит.

<...>

Неожиданно близко — будто концом лома по кровельному железу — бьет автомат. Трижды, одиночными.

Дергаюсь, озираюсь; резко, как включенные в розетку, начинают дрожать колени.

<...>

Лежим в ожидании новых выстрелов. Жадно всматриваюсь в овраг. Руки дрожат. Ноги дрожат [91, с. 32].

Помогает Егору преодолеть этот деструктивный страх позитивное в целом самоотношение, восприятие окружающего как некой игры, а себя — как ребенка, как «пацана» в этой игре; мягкая ирония усиливает это впечатление:

**Лежим еще.** Мешают гранаты, располагающиеся в передних карманах разгрузки, — больно упираются в грудь. Вытаскиваю их, укладываю аккуратно рядом, все четыре. Они **смешно валяются и пытаются укатиться, влажно блестят боками, как игрушечные.**

<...>

«Оттуда стреляли? Совсем близко где-то... А если с крыш хрущевок полоснут?»

**От страха** у меня начинается **внутренний дурашливый озноб**: будто кто-то наглыми руками, мучительно щекоча, моет мои внутренности. **Я даже улыбаюсь** от этой щекотки.

«Ничего, Санек...» — **хочу сказать я — и не могу.**

«Курить хочется...» — еще хочу сказать я и тоже не нахожу нужным произносить это вслух. Неожиданно сам для себя говорю:

— Мне в детстве всегда такие случаи представлялись: вот мы с отцом случайно окажемся в горящем доме, среди других людей... Или — на льдине во время ледохода... Все гибнут, а мы спасаемся. Постоянно такая ересь в голове мутилась [91, с. 33].

В последнем фрагменте Прилепин расширяет основу жизнестойкости Егора, его жизнелюбия, его сознательной воли к жизни, его духовную основу преодоления смерти. Ключевая фигура этой духовной основы — отец. Если мать бросила мальчика в раннем детстве, не подарила ему материнского тепла, то отец всеми силами пытался компенсировать эту нехватку тепла, но по-своему, по-мужски. Отец в жизни Егора — идеал сильного мужественного человека; подсознательно он воспринимается Егором как незыблемая фундаментальная опора. Отец всегда с Егором. Когда отец заболел, Егор абсолютно уверен, что отец его не оставит: «Я был очень спокоен. <...> Отец не мог меня бросить» [91, с. 41]. Об этой внутренней уверенности в непоколебимости жизни Егор прямо говорит в послесловии: «Я всегда сажусь на место отсутствующего кондуктора, если я с малышом. Когда я один, я сажусь куда угодно, потому что со мной никогда ничего не случится» [91, с. 8]. Бесконечную любовь отца к Егору подтверждают и такие строки: «Отец, я хотел сказать — «улыбнулся», но это слово не подходит, он расклеил слипшиеся губы и запустил в свои открытые глаза, отражавшие мутный в потеках потолок и бесконечную боль, — он запустил в них жизнь, узнавание, еле ощутимую толику тепла, давшуюся ему невероятным усилием воли» [91, с. 41]. Преодолевая чудовищную боль, отец все же дарит мальчику тепло своего сердца; это тепло будет согревать Егора в самые тяжелые моменты жизни.

Отец научил Егора плавать. Движение в воде имеет в романе особое значение. Егор спасается вплавь из жижи чеченского оврага, спасает вплавь своего приемного сына, но научил его плавать именно отец, причем своим примером, что очень важно: «Я хочу сказать, что отец не учил меня плавать нарочито, не возился со мной, например, поддерживая меня под грудь и живот, чтобы я у него на руках бултыхал ногами и руками, он даже ничего мне

не объяснял. Но я все равно убежден, что плавать меня научил он» [91, с. 38]. Параллель между физическим плаванием и духовным подчеркивается сравнением: отец во время чтения книг «будто бы плыл под водой от страницы к странице» [91, с. 37].

Отец в сознании Егора ассоциируется с определенным рядом запахов; эти запахи исчезают вместе с умирающим отцом: «В палате пахло лекарствами. Отцом в палате не пахло. Я это сразу почувствовал. Не было его запаха — сильного тела, «Астры», красок, омлета» [91, с. 42].

Отец героя был художником, научил Егора «читать, писать, считать», вечерами рисовал, за шесть лет жизни Егора ни разу ни в чем ему не отказал. Отец любил читать, процесс чтения подробно описан Егором: «Когда отец читал, он не дышал размеренно, как обычно дышат люди и млекопитающие. Он набирал воздуха и какое-то время лежал безмолвно, глядя в книгу. Думаю, воздуха ему хватало больше чем на полстраницы. Потом он выдыхал, некоторое время дышал равномерно, добегал глазами страницу, переворачивал ее и снова набирал воздуха. Он будто бы плыл под водой от страницы к странице» [91, с. 37]. Отец организовывал ежегодный отпуск в деревне «... возле нежной и ясной реки, пульсирующей где-то в недрах Черноземья» [91, с. 38]. Егор помнит, что «Отец всегда забегал с работы, чтобы меня покормить» [91, с. 39]. Иногда отец выпивал, «но самую малость». В целом отец имел ровный характер:

Выпив, он становился немного сентиментален. Трезвым он был спокойным, ясным, чистым — всегда побритый, всегда с хорошо постриженными ногтями, в рубашке, расстегнутой на волосатой груди, немногословный.

Не помню, чтобы отец грустил. Он никогда не разглядывал фотографии мамы, оставшиеся у нас. Но он их и не прятал, они были наклеены в два альбома, лежавших на книжных полках, и я их часто листал [91, с. 39].

Отец любил маму Егора (хоть и не говорил об этом никогда), любил Егора, хотя прямо об этом тоже не говорил:

Отец разделся и лег рядом, взяв книгу. Очень глупо было бы, если б он обнял меня в эту минуту, сказал бы что-нибудь. Я тогда уже это чувствовал. Он и не собирался этого делать, мой папа [91, с. 40].

Умирая, отец не оставляет Егора («отец не мог меня бросить»), он благословляет Егора на жизнь:

Отец, я хотел сказать — «улыбнулся», но это слово не подходит, он расклеил слипшиеся губы и запустил в свои открытые глаза, отражавшие мутный в потеках потолок и бесконечную боль, — он запустил в них жизнь, узнавание, еле ощутимую толику тепла, давшуюся ему неимоверным усилием воли [91, с. 42].

Эта внутренняя духовная основа, стойкость поможет впоследствии Егору пережить войну и спасти своего ребенка:

Нянька стала поворачивать отца на бок, он зажмурился. Ему было страшно больно, я это знаю. Помню, однажды он порезал на пилораме руку, едва не до кости, хлестала кровь, а он даже не побледнел, замотал чем-то располосованную надвое мышцу ладони и, взяв мою вспотевшую лапку здоровой рукой, пошел в травмпункт зашивать рану. Сидя у кровати, я посмотрел на этот белый шрам. Отец сжал кулак, и кулак впервые за шесть лет показался мне маленьким, беспомощным, в стоящих дыбом порыжевших волосках. Рука была бледно-синей... чуть розовой... почти бесцветной [91, с. 43].

Все черты психологического портрета отца создают образ человека, сильного духом и способного защитить и близких людей, и родную землю. Эти черты Егор унаследует от отца.

Жизнестойкость Егора с внутренней духовной опорой на идеал отца противопоставляется формальной духовности Сергея Федосеева, прозванного бойцами Монахом. Это противопоставление вполне осознается Егором: «... некоторый невроз, скрываемый в клубках дыма бесконечных перекуров, <...> и откровенная мутная тоска — это разные вещи».

Портрет Сергея Федосеева, «Монаха»: вся его фигура — это «... откровенная мутная тоска» [91, с. 50], он «... не курит, не шутит, он сидит на кровати, бессмысленно копошится в своем рюкзаке. Лицо его покрыто следами юношеской угревой сыпи. Он раздражает многих, почти всех» [91, с. 50]. Язва называет Монаха «потоскухой» — «... от слова “тоска”» [91, с. 50]. Монах ничего не может удержать в руках: «... то ложку он уронит, то тарелку» [91, с. 50], — и его называют «ранимая потоскуха». Стоило ему упасть, как «... Язва тут же окрестил его “падучей потоскухой”» [91, с. 50]. Монах «... корябает ложкой о посуду, когда ест» [91, с. 50], «... постукивает зубами о стакан, когда пьет чай» [91, с. 50], «... быстро и неразборчиво отвечает, ес-

ли его спрашивают» [91, с. 50], «Издали его голос похож на курлыканье индюка» [91, с. 50]. Монах невнятно говорит: «В слове “что” у Монаха букв шесть, причем не все они имеют обозначение в алфавите, — три буквы, составляющие произнесенное им слово, обрастают всевозможными свистящими призвуками» [91, с. 50]. Монах словно пытается убежать, скрыться от реальности: «... он еще глубже зарывается в свой рюкзак, кажется, он с удовольствием забрался бы туда целиком и изнутри завязался. Заглядывая в рюкзак, он пурхает горлом» [91, с. 51]. Завершая портрет, можно добавить, что у Монаха «тошный вид» [91, с. 50].

Обращаясь к классификации Л. А. Китаева-Смык, находим, что Монах относится к военнослужащим со «... стрессовыми реакциями депрессивного типа» [50, с. 95]. «Главная их особенность — доминанта страха. Но страх перестал быть боязнью, испугом, ужасом. Он стал мучением, тоской, стыдом из-за страха. Болью души и болезненной тяжестью в теле. Мучением, затмевающим все: и прошлое, и будущее, и сам страх, породивший мучение в настоящее время. Перед реальностью боя страх на короткое время может напомнить о себе, приоткрыться обжигающей болью. Страх постоянно гнетет, разъедает их души. Он и днем, и во сне, в сновидениях ужаса своей смерти, своих преступлений.

У этих солдат лица “убитых горем” из-за снижения тонуса лицевых мышц. Этому особенно подвержены нижние окологлазья. Из-за мышечной атонии возникает внешнее проявление “опечаленности”. Снижение мышечного тонуса тела — это поникшие плечи, ссутулившиеся спины, нетвердый шаг.

Важными становятся отрешенность, отчужденность от прошлого и от будущего, потеря моральной опоры на них. Прошлое — нереально. Его не могло быть, если таким кошмаром течет настоящее. Прошлое как сон, и кажется невозможным вернуться в него. Оно ускользает и делает еще оскорбительнее, пошлее муки войны.

Таких солдат другие солдаты и офицеры, и сами они себя называют “сломавшимися”. Этому мальчику-солдатику, если его спрашивать, начинает казаться диким абсурдом, что будет (и сейчас где-то есть) нормальная мирная жизнь его города, села. “Не будет... — тусклым голосом, с казалось выплуканными глазами бубнили мне в ответ такие ребята. — Я могу только убивать... если меня не убьют”» [50, с. 95].

Психолог отмечает характерную для таких людей «... апатичность, безынициативность и даже недомыслие» [50, с. 95]. Их стресс проявляется в виде «психотравматической, истероидной псевдодеменции — реактивного сужения сознания, недоосознавания всего того, что так травмирует душу. Недомыслие, недобытие спасает психику от того, чтобы быть разрушенной ужасом смерти, противоестественностью ее картин. Психика солдата подменяет опасную деструкцию личности от страха псевдорегрессом, который в спокойной жизни исчезает» [50, с. 95].

Тем не менее, именно Монах отчасти помогает Егору разобраться с постоянно мучающим его вопросом правомерности убийства на войне; этот ужас обыденности убийства не дает покоя Егору как альтер-эго автора. Сам Прилепин этот вопрос в свое время решал для себя и пришел к выводу: «... я понял, что чечены ни в чем не виноваты, они такие же несчастные люди...» [45]. Беседуя с Монахом, Егор словно беседует с самим собой, пытаясь доказать необходимость убийства как неотъемлемого атрибута войны, как ее каждодневную работу; пытаясь доказать, что он поступает правильно; пытаясь разобраться, кто же он — бездумное животное в руках судьбы или мыслящий человек с совестью. Действительно, разговор с Монахом очень похож на внутренний монолог героя, когда он обращается к самому себе и стремится «отогнать тоску»: «Ну что, сейчас начнешь думать, как тебе жить хочется? — ерничаю я сам над собой, пытаясь отогнать тоску. — Ну и что? — отвечаю сам себе: — Хочется. Очень хочется» [91, с. 168]. Сначала Егор даже обращается к Монаху по имени и пытается шутить, но постепенно «... его

поучительный тон меня выводит из себя, но я улыбаюсь» [91, с. 51]. Понемногу Егор начинает выходить из состояния привычного равновесия, в пылу разговора уже называет собеседника не по имени, а по прозвищу, причем с восклицанием. Егор пытается себе доказать, что «гнев мой не напрасен», что в Чечне он борется с «врагами Божиими» [91, с. 51], с «богохульниками» [91, с. 51], что он имеет право на насилие, убийство, что он поступает справедливо. Решение данного ключевого вопроса имеет значение жизни и смерти для Егора; он все же понимает, что этот вопрос вечен: «... мне очень хочется ответить Монаху, но я понимаю, что этот разговор не имеет конца. По крайней мере, сегодня его не суждено закончить» [91, с. 54]; каждый сам для себя решает, на какую точку зрения ему встать. Этот разговор со своей совестью в контексте спора с Монахом воспринимается сослуживцами Егора как бессмысленный; неслучайно Гриша называет спорящих «софистами».

Привычно эмоционально стабильный Егор, часто отстраненно (безоценочно) смотрящий на многие ужасные события войны, после разговора явно выведен из равновесия:

Я выхожу из школы, я возбужден. Я все еще разговариваю с Монахом — про себя. Обернувшись на него, вновь усевшегося на кровать и начавшего копошиться в рюкзаке, я вижу, что и он со мной разговаривает, — молча, сосредоточенно, глубоко уверенный в своей правоте [91, с. 54].

Это значит, что и совесть Егора вполне реально существующий, весомый в своих доводах собеседник, «уверенный в своей правоте» [91, с. 54], постоянно воздействующий на Егора и в конечном итоге спасающий его от гибели духовной и физической.

Внутренний конфликт Егора — считать ли чеченцев лютыми зверями и, соответственно, врагами, — обостряется, когда Егор встречает их на зачистке. Чеченцы ругаются так же, как и бойцы; на глубинных уровнях психики Егор невольно вынужден их отождествлять с собой:

Чечены идут молча, я слышу, как один из них, почему-то я думаю, что это именно тот, что в кроссовках, заскользил по грязи и тихо по-русски, но с акцентом, матерно выругался. Как-то тошно от его голоса. Наверное, от произнесения им вслух нецензурных обозначений половых органов, я физиологически чувствую, что он — живой человек. Мягкий, белый, волосатый, потный, живой... [91, с. 67].

Эта параллель усиливается неосознанным сравнением чеченцев с собой; Егор невольно ставит себя на их место:

Очень неудобно в бронике бегать. Ох, как же неудобно в нем бежать! Кажется, не было бы на мне броника, я бы взлетел. Медленно бежишь, как от чудовища во сне. Только потеешь. **Какое, наверное, наслаждение целиться в неуклюжих, медленных, нелепых, теплых людей** [91, с. 62].

Внутренний голос не оставляет Егора:

Ежесекундно поглядываю на заводские корпуса: «Сейчас цокнет, и прямо мне в голову. Даже если сферу не пробьет, просто шея сломается, и все... А почему, собственно, тебе?... Или в грудь? Эсвэдэшка броник пробивает, пробивает тело, пуля выходит где-нибудь под лопаткой и, не в силах пробить вторую половинку броника, ricochetит обратно, делает злобный зигзаг во внутренностях и застревает, например, в селезенке. Все, амбец. И чего мы бежим? Можно было доползти ведь. Куда торопимся? Цокнет, и прямо в голову. Или не меня?... **Иди вон, надоел ты ныть**» [91, с. 62].

Прилепин использует прием потока сознания, показывая, как Егор отвлекает себя от трудностей войны. Мысли связываются ассоциативно, переходя от неудобной «сферы» к Тереку, от Терека к Хасану как уроженцу Грозного: «Ненавижу свою сферу. Утоплю ее в Тереке сегодня же. Далекое, интересно, этот Терек? Надо у Хасана спросить» [91, с. 64].

Наступая на голову чеченца, Егор чуть не падает, — «голова его неожиданно глубоко, как в масло, влезла в грязь. Мне даже показалось, что я чувствую, как он пытается мышцами шеи выдержать мой вес» [91, с. 68]. Очевидно, чеченец — не бессмертное чудовище, а обычный живой человек. Но Егор как бы отстраняется от этой мысли, военная амуниция выступает своего рода мембраной между действительностью и совестью, и он уже сознательно говорит себе: «Хотя вряд ли я могу почувствовать это в берцах» [91, с. 68]. Происходящее дальше воспринимается Егором отстраненно, его сознание все воспринимает как факт: когда пойманного чеченца Шея приказывает уничтожить, Егор видит, как «... у Скворца трясутся руки» [91, с. 70], как Плохиша забрызгивает кровью и он начинает «брезгливо» оттирать эту кровь рукавом, как «Санька Скворец, отвернувшись, блюет непереваренной килькой» [91, с. 70], как Плохиш «... обливает убитых чеченов бензином из канистры, найденной в грузовике» [91, с. 70]. Егор лишь вздрагивает, когда



начинается уничтожение пленных чеченцев. Вопрос, стоящий перед Егором, Прилепин вкладывает в уста Скворца:

— А вдруг они не... боевики? — спрашивает Скворец у меня за спиной [91, с. 71].

Автор, используя прием умолчания, дает читателю возможность понять, что этот вопрос постоянно стоит перед Егором, что априори, по национальному признаку, он его не решил, что этот вопрос вызывает глубокий диссонанс в его душе. Лишь когда «... в сапогах у расстрелянных начинают взрываться патроны» [91, с. 71], Егор говорит себе: «Ну вот, и отвечать не надо» [91, с. 71]. Вопрос остается открытым.

Возвратясь с «почину» в «почивальню», бойцы пьют водку.

Водка позволяет Егору снять психическое напряжение, хоть на время отрешиться от тягостных сомнений и раздумий. Егор в полной мере осознает произошедшее, хотя сам он непосредственно не убивал чеченцев, он хочет забыться:

Суетимся, как в первый раз. Лук, консервы, хлеб, картошка... Счастье какое, а?  
Водка, чудо мое, девочка. Горькая моя сладкая. Прозрачная душа моя [91, с. 72].

Прилепин вводит интертекстуальную вставку: «Первая. Как парку в желудке поддали. “Протопи ты мне баньку, хозяйюшка...”» [91, с. 73]. Строчка из стихотворения Владимира Высоцкого «Банька по-белому» позволяет провести параллель между Егором, стремящемся забыться в пьяном угаре, и лирическим героем Высоцкого, стремящемся очиститься от душевной скверны в бане:

Протопи ты мне баньку, хозяйюшка,  
Раскалю я себя, распалю,  
На полоче, у самого краюшка,  
Я сомненья в себе истреблю [24].

Последняя строчка дает ключ к пониманию драмы Егора. Сомнения можно разрешить, а можно истребить (разрубить). Пьянством Егор хочет эти сомнения истребить («Лук хрустит, соль хрустит, поспешно и с трудом сглатывается хлеб, чтоб захохотать во весь розовый рот на очередную дурь из уст

товарища» [91, с. 73]), но истребить сомнения не получится, Егор и сам это знает:

— Братья по оружию и по отсутствию разума! — говорю. Какая разница, что говорю. Семеныч, отец родной! Плохиш, поджигатель, твою мать! Гриша! Хасан! Родные мои... [91, с. 73].

Вопрос о духовной основе своих действий требует разрешения, Егор сам себя останавливает от дальнейшего одурманивания: «Еще пьем. ...Не надо бы курить. А то мутит уже» [91, с. 73]. Не только Егор мучается сомнениями, но и Саня Скворец:

Саня Скворец медленно по стене съезжает вниз, присаживается на корточки. Глаза тоскливые [91, с. 73].

Акцент на выражении глаз Скворца Прилепин усиливает новым абзацем и приемом инверсии: существительное «глаза» ставит на первое место.

Водка не дает успокоения, вопрос остается открытым. Как «горячий пар» лирическому герою Высоцкого развязывает язык, так пьяный угар усиливает осознание происходящего ужаса у бойцов:

Съезжаю по стене, сажусь на корточки напротив Саньки.

Все понимаю. Не надо об этом говорить. Мы сегодня лишили жизни восемь человек.

Пойдем-ка, Саня, спать [91, с. 74].

Сон Егором невольно воспринимается как отказ от рефлексии, как сознательный уход от осознания происходящего.

Рассмотрим психологический портрет Егора в контексте взаимоотношений с Дашей. Когда Даша рассказывает о своих бывших мужчинах, эмоционально Егор почти никак себя не проявляет, несмотря на то, что в душе у него бушует буря:

— «А что „твой стиль“?» — **вопил я мысленно и мысленно с размаху разбивал бокал о стену.**

Милая моя, развратная, божественная, сладкая, какие **воображаемые сцены** я устраивал! [91, с. 250].

Егор любит Дашу, и пытается связать воедино воспоминания об отце и Даше, создав мысленную иллюзию семьи: «Я стал называть ее “Малыш”».

Так называл меня отец» [91, с. 278]. Таким образом «... мотив детства органично вплетается в ткань повествования» [29, с. 172].

Егор боится потерять Дашу, это первая и единственная девушка в его жизни («Взросший вне женщин, **я воспринимал ее как яркое и редкое новогоднее украшение**, трепетно держал ее в руках. И помыслить не мог — как бывает с избалованными чадами, легко разламывающими в глупой любознательности игрушки — о внутреннем устройстве этого украшения, **воспринимал ее как целостную, дарованную мне благодать**» [91, с. 117]), поэтому речевую экспрессию может себе позволить лишь мысленно:

«Ты говоришь, что ждала меня? Что тебе никто другой был не нужен?! — **кричал я.** — Ты лжешь!»

<...>

«Это неправда! — **клял я ее мысленно.** — ... Ты изуродовала меня. Ты создала урода».

<...>

Я смотрел на нее **сумасшедшими глазами и молчал**» [91, с. 251].

Сам Егор подобные мысли называет «... мои до неприличия патетичные внутренние монологи» [91, с. 251]. Когда Монах говорит, что его жена живет с ним «единой плотью и единым разумом», у Егора «что-то гадко екает внутри» и становится понятен его внутренний захлебывающийся крик «Я хочу иметь что-нибудь свое! У меня уже было в интернате все общее! Я хочу свое!» [91, с. 250].

Егор — бесконечно одинокий человек. У него нет близкого, родного человека, способного понять, обогреть его сердце. В разговоре с сослуживцем он признается:

«— А у меня батя помер... Я из интернатовских, — зачем-то говорю я Хасану, в том смысле, что и без папани люди живут. — И мать меня тоже бросила, я ее даже не помню... — добавляю **бодро**» [91, с. 35]. Егор — рефлексивная личность, способная здраво оценить свои поступки:

«Не бестактно ли я себя веду?» — думаю.

«Вроде нет», — решаю сам для себя. В первую очередь потому, что Хасана явно не очень волнует биография Егора Ташевского» [91, с. 36].

В то же время Егор способен в нужный момент освободиться от излишней рефлексии. Когда один из «собров» говорит ему: «Главное, чтоб командир у вас был упрямый. Чтоб вас не засунули куда-нибудь в... В рот их приказы! Вон рязанских вывезли в чистое поле, заставили окапываться. А через неделю сняли. Но четверых уже окопали, бя. Даже раскапывать не надо. А у нас на пятнадцать человек — двое раненых и все. Потому что клали мы на их приказы» [91, с. 19], Егор мысленно не делает каких-либо выводов, хотя сказанное отражает ужасающую действительность. Данный прием, примененный Прилепиным, можно назвать «психологическим бездействием» [9, с. 113]. Но это бездействие героя вполне целесообразное, поскольку защищает его психику от излишней перегрузки в непростых боевых условиях.

Предательства в жизни героя следуют одно за другим, первой его предала мать — казалось бы, самый близкий и родной человек, но Егор не озлобляется, не замыкается в себе, его душа не черствеет, он жизнелюбив, несмотря ни на что; это врожденное жизнелюбие помогает ему выжить в самых непростых ситуациях. Любовь к Жизни разлита по всему роману, это важнейшее достижение Прилепина как художника — жизнеутверждающее начало доминирует в романе.

«Я наврал, что не ходил курить. Постоянно ходил. Синее пламя конфорки, холодная табуретка» [91, с. 27], «... липкая компания пирожных безобразно заполняли купленный здесь же, в булочной, пакет, измазывая легкомысленным кремом суровую спину одинокой ржаной буханки» [91, с. 57] — в этих деталях Прилепин передает невыразимую тоску одиночества Егора.

Любовь к сослуживцам выражена в деталях. В какие-то моменты Егор вполне осознанно понимает это: «Как я их люблю всех... — думаю я. — И ведь не скажешь этим уродам ничего... Как я боюсь за них. За нас боюсь...» — еще думаю я» [91, с. 165].

Когда одного из бойцов (Старичкова) отправляют домой, Егор осознает, что товарищество для него важнее личного счастья:

«Повезло ему или нет? — думаю я. — Вот если бы меня отправили, я бы огорчился? Все-таки домой бы приехал, к Даше...

**Втайне понимаю, что мне никак не хотелось бы, чтобы меня отправили домой. Это было бы неправильно — так уехать, одному.** И, кажется, все бойцы рассуждают схожим образом» [91, с. 148].

Подобная деталь наполняет художественный образ Егора нравственным содержанием, усиливает идейно-нравственную проблематику романа.

Егор ориентирован на жизнь. Для него характерны «стрессово-конструктивные личностные особенности» [50, с. 92]. Л. А. Китаев-Смык относит таких военнослужащих к так называемым «старичкам»: во время боя они ведут себя достаточно конструктивно, «к пленным и местным жителям-чеченцам — лояльны. Их страх, как правило, адекватен опасности. Смерть страшна, но она не ввергает в уныние» [50, с. 92]. Для «старичков» живо недавнее довоенное прошлое, но они думают и о будущем: «старички» видели себя семейными, с детьми, ублажающими будущую жену и родителей. У меня создавалось впечатление, что их устремленность (это у восемнадцатидвадцатилетних!) к Жизни, возникшая при виде смерти и смертельной угрозы, продуцировала в их представлениях благополучное, даже красивое продолжение их собственной жизни — в жизни рожденных ими детей, во всем и мирном благополучии.

Место дислокации их войсковой части для «старичков» стало привычным, не вызывало у них особых эмоций. Как и все иные психологические типы солдат, «старички» тяжело переживали свою изолированность от мира [50, с. 92]. Егор с любовью чистит свой автомат: «Старички» психологически ориентированы на жизнь. Они более опрятны, чем другие, следили за оружием, охотно овладевали новыми (для них) его видами» [50, с. 92].

Рассмотрим некоторые психологические детали как внешнее проявление внутренней жизни героев. В качестве примера можно привести эпизод, когда почти у всех военнослужащих начинается «массовый понос». Хотя

Егор и предполагает, что расстройство желудков началось «от местной воды», эта проблема имеет вполне научное обоснование. Психолог Л. А. Китаев-Смык расшифровывает причину: «в интегративных центрах нервной системы, на неосознаваемом уровне, актуализируется концепт того, что неясная опасность — это яды, токсины, проникшие в организм, или токсические метаболиты, болезненно вырабатываемые в нем. Решение — их надо выбросить. Результат — усиление экскреции жидкости из организма и эвакуация из его полостей. Возрастают пото-, слюно-, мочеотделение. Увеличивается секреция кожных желез, слизистой оболочки желудка и кишечника. Содержимое последних выбрасывается... Возникают тошнота, рвота и понос («медвежья болезнь»). Организм «самоочищается» [50, с. 264]. Прилепин с помощью такой психологической детали рисует общую картину, дает понять, что персонажи испытывают неустраняемый латентный стресс, даже те, кто этого никак не показывает.

Плохиша можно отнести к «гебоидному типу» [50, с. 95]: «Солдаты со стрессовыми реакциями гебоидного типа... постоянно склонны шутить, как правило, не к месту и невпопад. Дурацкие шутки их чаще беззлобны, нередко эротичны (матерная речь). Гебоидных называют в военной среде «дурашливыми»... В их разговоре легко возникала бурная шутливость на сексуальные темы, психологически защищавшая многих здесь, на войне. Возможно, это элементы “синдрома Ганзера” (погружение в детство). Но это еще не болезнь. Гебоидные солдаты были в ее преддверии, в реактивном состоянии, защитительно реагируя на непереносимую обстановку войны» [50, с. 98].

Прилепин прямо указывает на инфантильное поведение Плохиша: «... Плохиш ведет себя так, как, верно, вел себя в пионерском лагере. Тем более что у него с желудком тоже нет проблем, и это дает ему все основания подкалывать парней» [91, с. 50]. Плохиш систематически громко кричит: «Плохиш поднял свое пухлое, полтора метра в высоту, тело и издал крик. Кричит он высоко и звонко. Так, наверное, кричала бы большая, с Плохиша,

мутировавшая крыса, когда б ее облили бензином и подожгли» [91, с. 34], забавляется:

Плохиш побежал за Хасаном и с диким криком прыгнул ему на шею... [91, с. 73].  
<...>

... с чаном супа и с дрожью в голосе комментирует:

— Сорок пятый день буду зачеркивать я, последний оставшийся в живых.

Или еще что-нибудь, вроде:

— Семеныч! Я компот пока не буду готовить. Компот на поминки... [91, с. 82].

К поведению таких военнослужащих примешивается «как бы радостная шутливость (квазирадость). Вероятно, это рудиментарная имитация (остаточное представление) радости и победы, уместной при реальном триумфе, а не у них. <...> В экстремальной ситуации уместные шутки, юмор могут эффективно снимать стрессовое эмоциональное напряжение. Однако гебоидный тип — очень опасный для солдат феномен. “Дурашливые”, кажется, не хотят (на самом деле — не могут) вести бой скрытно от огня противника. Их убивают чаще других. Неадекватно выполняя приказы, они могут подвести товарищей» [50, с. 98].

Андрей Суханов относится к военнослужащим «со стрессовыми реакциями brutального типа» [50, с. 99]. Они отличаются «... застойной, brutальной злобностью» [50, с. 99]. Во время «... боя чрезмерная злобность лишает их возможности трезво осмыслить ситуацию, вовремя укрыться от огня противника» [50, с. 99]. Тем не менее, он — характерный «труженик войны» [50, с. 392].

Андрей Суханов имеет прозвище «Конь», «... метр девяносто ростом, прокаченный, белотелый» [91, с. 85], «... взгляд его словно намылен — то ли бешен, то ли бессмыслен» [91, с. 326], «... остервенело смотрит на происходящее» [91, с. 327], на зачистках «... с разбегу бьет в забор ногой, сразу разломив верхнюю поперечную рейку. Он хватает колья руками и вырывает их, он буквально рвет забор, как сделанный из картона. Затем проходит в ошетилившийся гвоздями и обломками дерева довольно большой пролом» [91, с. 188]. Во время сражения боевик в руках Коня воспринимается как беспо-

мощное существо: «Андрюха Конь делает шаг к раскрытому окну, хватает высунувшийся из окна ствол автомата правой рукой, автомат дает очередь, и пули брызжут по каменистой дорожке; запустив левую руку, Андрюха подцепляет кого-то в окне и, рванув, вытаскивает наружу. Бородатый мужчина в кожаной куртке, ухваченный Андрюхиной лапой за шиворот, вертится на земле, цепляясь за вырываемый из его рук «калаш» ... Андрюха Конь вырывает из его рук автомат и несколько раз бьет прикладом этого же автомата в лоб, в нос, в раскрываемый, сразу плеснувший красным рот чеченца» [91, с. 194]. Он действительно озлоблен: «Андрюха Конь, положив мощные лапы на подоконник, смотрит в дом, на нас. Лицо в розовых пятнах от злости и возбуждения» [91, с. 194]. Удивляясь спокойствию Андрея, Егор понимает: «... у меня мелькает подозрение, что он вообще ни о чем таком не думал, ну, убили чечена и убили» [91, с. 197].

Описывая бой за школу, Прилепин дает почти эпический портрет Андрея:

У разбитой, расхристанной, словно изнасилованной бойницы стоит Андрюха Конь, **вросший в пулемет, сросшийся с ним, почти бессмертный, беспрестанно стреляющий, с тяжелыми, тяжело дрожащими от напряжения, белыми, даже под налетом пыли, песка, сажи, все равно белыми и живыми руками. Единственный, оставшийся в «почивальне».** Его зовут, он будто не слышит... [91, с. 318].

Эпитет «сказочный молодец» вполне ему подходит — автором изображается поистине былинный герой — образ богатыря-заступника.

Мы видим, что Андрей Суханов обладает «рациональной отвагой» [50, с. 392], мгновенно распознает друзей и врагов, ему присущи «... стойкость, выносливость и интеллектуальная мощь — все это проявляется в критических боевых ситуациях» [50, с. 392]. «Неистовые воины <...> в остальное время не выделяются среди прочих солдат и офицеров, хотя всегда готовы к мгновенному включению “боевой неистовости”» [50, с. 392]. В то же время он представляет характерный тип «профессионала боя». Для него война — профессионально опасная работа. Такие люди «... при боевом стрессе мыслят и действуют, как в любой не военной экстремальной ситуации. Кровь и



смерть на войне воспринимается ими напряженно, лишь поначалу создавая стресс» [50, с. 393].

Прилепин, обращаясь к собственному военному опыту, дает в произведении развернутый психологический портрет героя и его окружения; с психологической точки зрения верно передает состояние человека на войне.

#### **2.4. Роль обсценной лексики в характеристике психологического состояния героев**

Стоит уделить особое внимание обсценной лексике, буквально «разлитой» по всему роману, и особенно матерной брани. Матерная речь играет в экстремальных условиях особую роль и имеет значение так называемой «эротико-вербальной рекреации» [50, с. 306].

Матерщина является «нейрохимическим механизмом антистрессового действия» [50, с. 306]. В сложной боевой обстановке, когда, «несмотря на боль из-за ранений, надо действовать, сохраняя жизнь, в организмах людей и животных вырабатываются обезболивающие вещества — эндорфины. <...> Мат блокирует гормоны стресса и уменьшает боль» [50, с. 306].

Прилепин вкладывает в уста героев такие обсценные слова, выражения, эвфемизмы как «бля», «блядь», «блядина», «блядовать», «бляха-муха», «на хер лей...», «а не хера спать», «Здесь мирным жителям делать не хера», «...хватит херней страдать», «...на хер заглохли все», «Голимый кандец светил, — вставил кто-то», «Вот бы так всегда воевать, чтоб чичи сами друга херачили! — говорит Астахов», «боевик херов», «Ни хера себе “детали”, — говорит Хасан», «Да хули ее тащить, здесь у каждой второй муж воюет...», «Бля, у меня еще и отделение. На хер бы оно мне нужно, это отделение», — думаю я, не двигаясь с места и пытаюсь увидеть кончик уже докуриваемой сигареты», «Ну щас, “аккуратно”, — передразнивает его шепотом Астахов, — надо было с “вертушек” расхерачить это село...», «Епс!», «А ведь нехерово быть командиром, — думаю я, догоняя чуть сбавивший ход танк и

глядя на его изящный монументальный зад, подрагивающий метрах в пятнадцати от меня, — я ближе всех к этой машине...», «Чего ж они так херово блокировали село? — спрашивает Язва; тон у него такой, что кажется, ответ ему как бы и неинтересен. Может быть, он подсознательно тоже рад, что заблокировали херово. А то бы... Понятно что», «Да ну тебя на хер... — огрызаюсь я, улыбаясь», «Сейчас прикажу всем окапываться и первым заруюсь! Какой я, нахер, командир!», «Сейчас я им на хер...» — дал еще одну длинную очередь», «Саня! — ору я. — Мне нахер это не надо, понял?», «Ни хера больше не будет... — отвечаю, сам не зная, какой смысл вкладываю в свои слова», «Снова пили, приехав в Ханкалу, и наш куратор обещал нам ордена. Вася послал его на хер, и куратор ушел и больше не приходил».

Исполняя ритуальный танец у костра, «пацаны» кричат: «Будем погибать молодыми! Нам ведь пое..ать! Будем погибать молодыми! Нам ведь пое..ать!». После одной из зачисток, после гибели части боевых товарищей, бойцы совершают «тризну», в это время они пользуются только обценной лексикой:

Что-то говорим о происходящем, много материмся, кажется, что только материмся, изредка вставляя глаголы или существительные, обозначающие движение, виды оружия, калибры. На каждую «Муху», на каждого «Шмеля», летевших в наши бойницы, раскурочивших школу, приходится россыпи дурной, взвинченной, крепкой, как пот, матерщины.

Поминаем пацанов, снова материмся... [91, с. 291].

Тем не менее, обценная лексика в мыслях и речи Егора, устах «пацанов» отражает и деградацию человека во время войны, пользующегося вместо обычных слов и речевых конструкций словами-протезами. Использование писателем такой лексики в художественном тексте усиливает впечатление духовного мрака войны.

## 2.5. Мир вещей романа

«Вещная конкретика составляет неотъемлемую и весьма существенную область словесно-художественной образности. Вещь в литературном произведении (как в составе интерьеров, так и за их пределами) имеет широкий

диапазон содержательных функций» [129, с. 218]. «Один из лейтмотивов литературы XIX — XX вв. — вещь, сродная человеку, как бы сросшаяся с его жизнью, домом, повседневностью» [129, с. 215]. «Мир вещей в литературном произведении придает художественной реальности конкретно-предметные формы. При этом обстановка, в которой действует герой, изображается ... как субъективное восприятие героя (вещь становится источником впечатлений, переживаний, раздумий персонажа)» [9, с. 141]. В романе «Патологии» предметы, связанные с героем, играют исключительную роль в изображении его духовного мира. Главным центром вещного мира романа является дом как фундаментальная основа его духовной цельности. С домом детства связаны лучшие воспоминания (связанные с отцом), затем временным домом становится «почивальня» в Грозном, и уже после войны Егор обретает «наш дом» с приемным сыном. Еще одной важной частью мира вещей является оружие, в частности, автомат (вещь, позволяющая герою спасти жизнь, но и призванная убивать других; к тому же, по замечанию Егора, «автоматы казенные»).

В детстве, с отцом, Егор жил «... в двухэтажном домике на левобережной, полусельской стороне Святого Спаса» [91, с. 36]. Здесь отец научил его «читать, писать, считать», нарисовал богатырей, сражающихся с «желтолицыми и хищными монголами», горящий русский город. Именно этот дом заложил основы духовной устойчивости Егора. Воспоминания о доме помогают Егору преодолевать тяжкие моменты командировки; мысли «о доме, о Святом Спаса» согревают сердце. Вновь обретая этот дом, Егор поселяется там с сыном.

Человек получает возможность выжить в экстремальных ситуациях и не подвергнуться распаду личности лишь в случае восприятия действительности как «здесь и сейчас». При этом окружающую враждебную обстановку он стремится сделать дружественной, понятной, предсказуемой, «обжить» ее. Именно поэтому место постоянной дислокации — школу — бойцы

называют «домом», а затем «почивальней», автор усиливает состояние радости обретения «дома», используя экспрессию в виде восклицания:

Нас привезли к двухэтажной школе на окраине Грозного. Только машины въехали во двор, пацаны оживились — доехали! мы дома! [91, с. 24].

Это место наделяется разными эпитетами, отражающими внутреннее состояние героя: вначале это «дом, почти родной», теплая «почивальня»; затем, в конце романа, когда почти все товарищи Егора убиты, это место становится источником грусти, теперь это — «...наш остывший, выжженный порохом и гарью приют» [91, с. 317]. Это временное пристанище, ставшее «домом», осквернено, это место гибели друзей, в состоянии страшного стресса Егор стремится «нырнуть и плыть, невидимый, по дну оврага, подальше от «почивальни»...».

Автомат как друг наделяется антропоморфными качествами; это почти как родной человек, способный сохранить жизнь, уберечь от смерти; Егор ставит его в один ряд с самыми близкими существами:

«Большим куском ветоши, щедро обмакнув его в масло, прохожусь по всем частям автомата. Так моют себя. Свою изящную женщину. Так, наверное, моют коня. Или ребенка.

<...>

Любовно раскладываю принадлежности пенала: протирку, ершик, отвертку и выколотку. Что-то есть неизъяснимо нежное в этих словах, уменьшительные суффиксы, видимо, влияют. Вытаскиваю шомпол. Рву ветошь на небольшие ровные клочки [91, с. 101].

С другой стороны, если автомат разобран, он не может в этот момент приносить смерть другому человеку. Подсознательно Егор готов чистить оружие бесконечно — лишь бы никого не убивать, ему «... нравится чистить автомат. Нет занятия более умиротворяющего» [91, с. 100]:

«Скелетик мой...» — думаю ласково.

<...>

Автомат можно чистить очень долго. Практически бесконечно. Когда надоедает, можно на спор найти в автомате товарища грязное местечко, ветошью, насаженной на шомпол, ткнувшись туда, где грязный налет трудно истребим, в какие-нибудь закоулки спускового...» [91, с. 101].

Изображая процесс чистки оружия, автор вводит метафору белой ткани, прошедшую через грязный ствол автомата и ставшую черной. Здесь не-

вольно возникают ассоциации с человеком, прошедшим через войну. Автор ставит вопрос: каким станет такой человек, во что превратится, может быть, в лучшем случае, в «оборванную черную ветошь»:

В отверстие в шомполе продеваю кусочек ветоши, аккуратно, как портянкой, обкручиваю кончик белой тканью. Лезу в ствол. Шомпол застревает: много накрутил ткани. Переворачиваю ствол, бью концом шомпола, застрявшим в стволе, об пол. Он туго вылезает с другой стороны ствола, на его конце, как флаг баррикады, висит оборванная черная ветошь... [91, с. 101].

Автомат для Егора важнее собственного тела, так как именно автомат призван это тело спасти от смерти: «...“мое тело, славное мое тело...” — я пытаюсь почувствовать свои руки и сначала чувствую автомат, его холод, а потом, кажется, еще более холодные свои пальцы; еще я хочу почувствовать свою кожу, свои соски, и узнаю их, болезненные, сморщенные, как у старика, потершись о тельник» [91, с. 184]. Автомат Егор хранит «под подушкой», в минуты раздумий Егор прикасается сначала к оружию: «... растираю по стволу автомата капли. Провожу мокрой ладонью по щеке. Щетина уже появилась... Нежно поглаживаю себя несколько раз» [91, с. 32].

Наличие исправного оружия — один из гарантов возможности выжить: «... плюхаюсь на землю, вцепляюсь в автомат. Кажется, если я перестану стрелять, меня сразу убьют» [91, с. 232]. В руках врага автомат сравнивается хищной рыбой: «... гологрудый окровавленный, как мясник, чечен с автоматом... бьет в нас, сжимая крепкими волосатыми руками автомат, как щуку, словно боясь, что подрагивающий холодным телом тонкий зубастый зверь выскочит» [91, с. 234].

Из мира вещей произведения выделяется водка: она позволяет героям снять колоссальное психическое напряжение, вспомнить погибших товарищей, забыть на время весь ужас этой бессмысленной бойни, перенестись в другой, более добрый мир. Водка для Егора «... чудо мое, девочка. Горькая моя сладкая. Прозрачная душа моя» [91, с. 72]. В характеристике водки автор использует оксюморон: «... чувствую себя бодрее. Водка — славная отравка»

[91, с. 292]. Водка отвлекает Егора от тягостных раздумий о прошлых мужчинах Даши. Водке посвящены лирические отступления:

Мне нравится пить водку. И то, что мы едем, не такое уж неудобство. Сейчас Вася врубит четвертую, и я глотну. Глотаю. Пузырь идет по второму кругу. Пока я принюхивался к рукаву, пузырь возвращается ко мне.

Так вот, водка мне нравится. Однако чем больше я ее потребляю, тем труднее мне дается питье. Скажем так, когда количество выпитого лично мной переходит за пол-литра, я перестаю смаковать водку и просто, жмурясь, заливаю ее внутрь, на авось: приживется как-нибудь, усвоится. Закусить бы хорошо... Вот и курочку мне парни подают почтительно: грязными своими кривыми пальцами всю ее залапали. Некоторое время жую, хрустя куриными косточками, которые мне лень выплевывать — зубы молодые, все перемелют [91, с. 223].

Употребление водки — особый ритуал:

Мы разливаем водку и, замешкавшись на мгновенье, чокаемся. За то, что нас не убили. Чокаемся второй раз за то, чтобы нас не убили завтра. Не чокаемся в третий раз и снова пьем [91, с. 243].

Водка словно способна отпугнуть врагов, злобных чеченских духов смерти, пьет даже Сергей Федосеев, «Монах»: «Вылезает под дождь, розовоголовые, теплые, дышащие луком и водкой» [91, с. 240], «По кругу идет бутылка водки. Мы пьем и раскрываем рты, и в паленые наши пасти каплет ржавый грозненский дождь. Кидаем непочатый пузырь стоящим у края крыши. Бутылку ловят. Андрюха пьет, прекратив ненадолго стрельбу, и отдает бутылку Монаху. Тот допивает и, закашлявшись, бросает пузырь с крыши, и сам едва не падает — его ловит за шиворот Андрюха» [91, с. 246].

В самом конце романа Плохиш пьет водку в «почивальне», самым этим действием отдавая честь погибшим товарищам:

Плохиш раздобыл под досками своей порушенной кухоньки бутылку водки. В «почивальне» стоял и пил ее один, из горла...

— Меня ведь никто не ждет. А я приеду, — сказал Плохиш.

«А они — нет», — вот что хотел он сказать [91, с. 347].

Вещный мир в романе «Патологии» составляет одну из значимых частей поэтики произведения. Описанный нами мир вещей определяет опорные смысловые акценты романа и характеризует психологическое состояние героя. Доминирующие детали вещного мира: дом — как фундаментальная цен-

ность, оружие и спиртное — как символы душевного помешательства, безумия окружающей действительности.

## 2.6. Прием синестезии и изображение пейзажа

Особая роль в романе отводится приему синестезии. Синестезия в психологии — это «Способность раздражителя, воздействующего на один анализатор, вызвать ощущение в другом анализаторе [36, с. 407], «это взаимодействие между многообразием сенсорных систем человека и воспринимаемых им ощущений (тактильных, вкусовых, болевых, обонятельных и т. д.» [40]. В литературе синестезия — «... это межчувственная ассоциация, сопредставление, являющее собой неотъемлемый компонент авторского художественного мира» [77], в литературоведении «синестезия трактуется как отдельный троп, именуемый “особой формой метафоры” или специфическим “подвидом”. Она участвует в создании художественного образа, воплощая сложность, многогранность чувственного восприятия мира» [77]. Прилепин умело использует этот прием, прямо отсылая интерпретацию запахов к архетипам, к древнему животному восприятию запаха как индикатора опасности:

Поездка воспринимается через смену запахов — наверное, в человеке просыпается затаенное, звериное: если в Ханкале по-домашнему веет портянками, тушенкой, дымом, а за ее воротами пахнет сыростью, грязью, то ближе к городу запахи становятся суше, злее [91, с. 22].

Если в Ханкале «пахнет старыми отмокшими бинтами», то в Грозном концентрация опасности усиливается: «что-то здесь с воздухом, какой-то вкус у него другой. Очень густой воздух, влажный. У нас теплей, безвкусней»; от встреченной больной собаки веет тленом: «кажется, что от собаки пахнет гнилью, гнилыми овощами». При выполнении боевого задания сырость земли воспринимается «какой-то непривычной, южной, мутной»; в «почивальне» «... тихая, сладкая на вкус от мужского пота и чуть скисшего запаха отсыревших берцев полутемь» [91, с. 81].

Пейзаж в художественном произведении подчинен «общим задачам художественного целого» [9, с. 129] и призван отражать внутреннее состояние героев. Автор усиливает мрачное внутреннее ощущение происходящего прибывшего в Грозный Егора, вводя прием психологического параллелизма — «... художественного приема, восходящего к традициям народного творчества, <...> созвучие стихийных движений, происходящих в природе, душевному состоянию героя» [9, с. 130]. Картина идущего дождя в романе драматизирована, несет свою микрокомпозицию. В ее структуре есть завязка:

**Начинает моросить дождь. Холодно и жутко.**

«Зачем я все-таки сюда приехал?... Ладно, хорош... Ничего еще не случилось...»

Растираю по стволу автомата капли. Провожу мокрой ладонью по щеке. Щетина уже появилась... Нежно поглаживаю себя несколько раз.

Пробую подумать о доме, о Святом Спасе. Не получается. Хлопаем с Саней глазами. Где-то на крыше иногда шевелятся, шебуршатся пацаны. Спокойней от этого [91, с. 32].

По мере «обживания» нового места тревога Егора немного спадает, соответственно, меняется и пейзаж:

На второй день все **как-то поприветливее** показалось. **И небо вроде не такое серое**, и дома не такие уж жуткие. И, главное, братва рядом... [91, с. 35]

Тем не менее, дождь в Грозном идет почти все время, наблюдается развитие действия в микрокомпозиции дождя: «Полил бешеный дождище, и посту с крыши пришлось спрятаться в здание — переждать» [91, с. 103].

Егор пытается провести эту параллель в сознании — связать пейзаж со своим состоянием:

В Грозном **дождь**. Лупит по крыше «козелка». Я выставил руку в окно, по руке стекает вода, размывая грязь. Навстречу несутся потоки воды. «Козелок» сбавляет ход. Вася Лебедев тихо матерится. Переключается со второй скорости на первую.

**Что-то связанное с душой... с душой только что убитого человека... с душами недавно убитых людей... никак не могу вспомнить. При чем тут дождь — никак не могу вспомнить** [91, с. 239].

<...>

**Закрываю глаза. Как много дождя вокруг.** Вода течет по стеклам, по стенам «козелка», по шее, по позвоночнику, уходит под лопатки... хлюпает под ногами. Ствол сырой, и рука... **вяло подрагивающая моя рука** с ровными ногтями, кое-где помеченными белыми брызгами... **рука моя зачем-то поглаживает сырую изоляцию на рожках...** Кто-то



пытается закурить, но **дождь тушит сигарету**, и она уныло обвисает сырым черным сгустком непрогоревшего табака [91, с. 240].

Непрерывный дождь и потоки воды создают метафоры потока слез неба, всеобщего потопа за разрушение гармонии на земле:

— Дождь размыл землю во всей округе... — прерывает молчание Язва, — и теперь все невзорвавшиеся мины сами плывут навстречу нам.

Я пытаюсь в лобовуху рассмотреть дорогу, всерьез желая различить плывущую к нам мину. Не видно ни черта [91, с. 240].

Поток дождя отражает глубокую грусть по погибшим товарищам:

У ворот школы «козелок» плотно садится в лужу. Вася Лебедев некоторое время терзает взывающую машину. Пытается сдать назад, но «козелок» лишь дрожит и колеса крутятся впустую.

Вылезает под **дождь**, отсыревшая, в мутных пятнах воды одежда враз промокает и становится **холодной и тяжелой**. Входим, **равнодушные**, в лужу, толкаем плечами «козелок». Нас мало. Я смотрю на свои упершиеся в борт машины руки, не видя тех, кто рядом, но **чувствую, что нас не хватает** [91, с. 241].

Дождь, вода, «тяжелое, смурное пространство, словно в вате» показывают усиливающуюся напряженность, слова «доносятся как сквозь вату». И погибший «Шея лежит мертвый где-то. На **сыром** брезенте — почему-то мне так представляется. На черном и **сыром** брезенте» [91, с. 242]. Тем не менее, радость за оставшихся в живых товарищах, радость, что сам остался живой, начинает переполнять Егора и его сослуживцев, состояние природы созвучно этой радости — дождь на время прекращается:

На улице только что кончил лить **дождь**, и в воздухе стоит тот **знакомый последождевой глухой шелест и шум: такое ощущение, что это эхо дождя — мягкое, как желе, эхо** [91, с. 243].

После дождь начинается вновь, автор подчеркивает, что настоящая боль потерь еще только предстоит:

На улице вновь **полило**. По крыше **струятся ручьи**.

Вылезает под **дождь**, розовоголовые, теплые, дышащие луком и водкой. Андрюха Конь, разгорячившийся, снял тельник, открылось белое парное тело.

Андрюха прихватил с собой пулемет, держит его в тяжелых руках. Выплювывает сигарету, которую мгновенно забил **дождь**. Идет в развязанных берцах к краю крыши. За несколько шагов до края останавливается и дает длинную очередь по домам. Тело его светится в темноте, как кусок луны. Наверное, он хорошо виден из космоса, голый по пояс, **омываемый дождем** [91, с. 245].

Нападение врага на школу совпадает с «переходом» дождя вовнутрь помещения:

Первый этаж залило **водой**. **Грязная вода** дрожит и колыхается. Беспреданно сыплется в нее с потолков труха и известка — **кажется, что в помещении идет дождь**. **Водой** приподнимает и шевелит трупы, лежащие на полу. Такое **ощущение, что трупы, покачиваясь, плывут...** [91, с. 317].

Пейзажные зарисовки детства Егора наполнены красками в отличие от картин взрослой жизни. Река, где отдыхали Егор с отцом, наделена эпитетами «нежная» и «ясная», по ней плывут яблоки — почти идиллическая картина безмятежности детства. И даже если дождь в Грозном «густой, мутный, безвкусный», то в детстве, по пути к отцу на могилу, «сырые просторы, и «порой морозящий дождь» имеют «вкус холодного киселя».

В финале романа в микрокомпозицию пейзажа дождя автор вводит развязку — теперь «внизу, **в воде под дождем** лежат — никуда не бегут, никуда **не плывут** — пацаны, наваленные друг на друга» [91, с. 328]. В этом ужасе герой начинает стремительно перемещаться по лестнице физической эволюции вниз, к примитивным формам жизни, уместным в этом хаосе. Вода и дождь здесь играют роль первоосновы бытия:

Вылезаю, чувствуя теменем, хребтом оконный проем... выпадаю, кувыркаюсь, с брызгами и чмоканием падаю, не понимая куда... на податливые, скользкие, сырые спины... сразу теряю автомат, кувыркаюсь еще, прыгаю, отталкиваясь ногами, приземляюсь на руки, как **убогое млекопитающее, решившее стать рыбой...** пытаюсь **избавиться от скрученных белых и сырых пальцев, и спин, и оскаленных голов... с визгом дышу, и дождь бьет в лицо — в глухое, слепое, обрастающее жабрами и теряющее веки лицо...**

Как много трупов! [91, с. 328].

<...>

Как здесь передвигаться, Боже?! Пытаюсь бежать по воде, ноги двигаются медленно, берцы засасывает, ничего не вижу вокруг, ничего не понимаю. **Брызги, и дождь, и автоматный гам.**

<...>

Стегающий по воде **тяжелый дождь...** **Тяжелый дождь, стегающий по воде,** тысячи **тяжелых капель** — вижу, странно близко вижу. Только что видел **грязную подводную тьму,** а теперь — **капли по воде.**

<...>

Сидим по пояс **в воде,** нагнув головы, вцепившись в ляжки ледяными, скрученными, кровоточащими пальцами. По спинам, по затылкам **бьет дождь** [91, с. 331].

Пейзаж в романе отражает внутреннее состояние героев; вводя в произведение изображение дождя, Прилепин усиливает впечатление ужасного состояния человека на войне.

## **2.7. «Пограничная ситуация» как фактор нравственного перерождения личности**

При изучении такого особого явления, как война, необходимо затронуть «Важный методологический принцип, имеющий первостепенное значение при изучении личности в экстремальных обстоятельствах» [106, с. 55]. Этим важным методологическим принципом является понятие пограничной ситуации, относящееся к экзистенциальной философии (К. Ясперс, Ж. П. Сартр, А. Камю, М. Хайдеггер [115], экзистенциальной психологии [123]). Понимание пограничной ситуации индивидуально для каждого человека. «Пограничная ситуация представляет собой нечто такое, что можно было бы принять к сведению и учесть в деятельности. Под напором ее реальности человек ставит под сомнение основание любого знания и поступка. В ней открывается ущербность, способная потрясти его жизнь до самых основ» [120]. К. Ясперс [146] выделяет отдельные пограничные ситуации: смерть, страдание, борьба, вина. Бытие человека перед лицом смерти — пример пограничной ситуации, переживаемой Егором. Смерть всегда рядом, она постепенно забирает почти всех товарищей героя. «Сам феномен смерти является конституирующим человеческое бытие, ведь именно в отношении к смерти человек определяет себя как человек, а не просто как живое существо, потому что пытается выйти за пределы биологического существования, преодолеть природную детерминацию и поставить вопросы о смысле собственного бытия» [118].

По К. Ясперсу, «... смерть и страдание — это пограничные ситуации, в них раскрывается ...некий лик существования...» [146, с. 236]. Егор оказывается в таких ситуациях, когда ему так или иначе предстоит сделать нрав-

ственный выбор, «... один из важнейших вопросов для человека в любой ситуации и в любые времена» [33]. Егор испытывает приступы радости, когда смерть прошла рядом, но миновала его и товарищей: «я вижу накатывающий на нас город и с трудом сдерживаю желание выскочить из машины на улицу, побежать по дворам, крича от счастья, паля во все стороны» [91, с. 276], «... увидев пацанов, Хасана и Васю, я готов заплясать от счастья, и пыльная рожа моя расплывается в самой нежной улыбке, которую способно выразить мое существо» [91, с. 224].

Как человек тонко чувствующий, в глубине души ранимый, Егор склонен к рефлексии. Как человек мужественный, сильный, Егор способен в нужный момент излишнюю рефлексия отогнать от себя, абстрагироваться от обстоятельств, иначе выжить в этих условиях он бы не смог. Прилепин вводит внутренний монолог героя, показывая разговор Егора с самим собой начистоту, без уклонений от разрешения глубинных вопросов бытия; это выглядит особенно убедительно на фоне всего повествования в романе от первого лица. Получается, что Егор рассказывает о себе на разных уровнях сознания — на уровне бойца Егора Ташевского, отстраненного от оценки обстоятельств, способного выжить в жестких условиях войны, на уровне души Егора, по-детски нежной, незащищенной, страстно желающей тепла и мира; на уровне подсознания, глубинной сущности личности Егора.

Обратим внимание на внутренний монолог Егора после попытки забыть об окружающем ужасе с помощью водки:

«Странно, — думаю я, засыпая, — вот мы, пятьдесят душ, лежим, спим в каком-то доме, на пустыре, посреди чужого города. Совсем одни» [91, с. 80].

Егор отождествляет сослуживцев с их душами, как бы взывая к их духовной сущности, к их способности на духовном уровне осознать происходящее, не оставлять его одного с его внутренним ужасом. И души эти «лежат», «спят», то есть по сути находятся в царстве мертвых, не осознают себя. И невольно Егор считает себя здесь чужим, усиливая внутренний диссонанс:

«Кто сказал, что этот город нам подвластен? В разных углах города спим мы, чужие здесь, по утрам выбегаем в город, убиваем всех, кого встретим, и снова отсиживаемся...» [91, с. 80].

Подсознание говорит Егору о том же: снящийся Плохиш, «который, как картошину, чистил голову мертвого чеченца. Аккуратно снимал ножом кожу, под которой открывался белый череп». Сон (то есть уход от действительности) не дает Егору успокоения, он поднимается в «нервном состоянии», с чувством страха. Это страх духовной смерти, страх сознательного и в то же время незаметного для себя отказа от настоящей жизни. Егора боится убить в себе ребенка, маленького мальчика, непосредственно воспринимающего жизнь; его захлестывает рефлексия:

А я боюсь...

Холодные ладони, и маета, и много без вкуса выкуренных сигарет, и **нелепые раздумья**, которые **неотвязно крутятся в голове**.

**Так хочется жить. Почему так хочется жить? Почему так же не хочется жить в обычные дни, в мирные?** Потому что никто не ограничивает во времени? Живи — не хочу...

Вопросы простые, ответы простые, чувства простые до тошноты. Люди так давно ходят по земле, вряд ли они способны испытать что-то новое. Даже Конец света ничего нового не даст... [91, с. 81].

Понимая, что решение этого вопроса, в сущности, в его руках, Егор «поеживается» «от внутрисердечного ознобчика», «сам от себя неприязненно содрогаясь». Пусть на время («спасибо Плохишу, отвлек») спасает Егора от «бестолковых мыслей» осознание, что он здесь не один, что у «пацанов» тоже живые души. На время операций герой сознательно отказывается от оценочных суждений обстоятельств (ставя перед собой ряд вопросов, подытоживает: «в общем, плевать»).

Позиция стороннего наблюдателя, неосознанно занятая Егором, как мера защита психики от огромных перегрузок боевых действий, наиболее ярко показана автором в следующих эпизодах:

Мы трогаемся, проезжаем всего метров сто, и **я внезапно понимаю, что у меня атрофированы все органы, что мой рассудок сейчас двинется и покатится, чертыхаясь, назад, к детству, счастливый и дурашливый**. По нам стреляют. Откуда, я не понял. Почему-то **мне показалось это совершенно неинтересным**. Я зачарованно взглянул на дырку в брызнувшей мелким стеклом лобовухе. Потом, **неожиданно для себя самого**,

ловко открыл дверь, вывалился на дорогу, одновременно снимая автомат с предохранителя, и в несколько кувырков скатился к обочине, в кусты.

<...>

«Займите позицию...» — передразниваю я Куцего и **ловлю себя на мысли, что меня все происходящее как-то забавляет, кажется веселым, неестественным.** Вот, мол, война началась уже, а я все еще жив. Значит, все замечательно! Все просто чудесно! Только руки дрожат... [91, с. 93].

Осознание происходящего запаздывает, давая возможность психике подстроиться к текущей опасной ситуации. Управляют Егором глубинные процессы подсознания, на физическом уровне сохраняя ему жизнь и не позволяя сойти с ума. Осознание Егором того, что рассудок его в критической, угрожающей жизни ситуации обратится к детству, станет «счастливым и дурашливым», раскрывает ключ к пониманию романа, — основы жизнестойкости Егора нужно искать в его детстве.

Егор в полной мере осознает свой страх: «... ничего не соображаю, глаза елозят поспешно...», «и тут у меня едва затылок не лопається от страха», «... закрываю глаза, пытаюсь унять дикую дрожь в руках, понимаю, что это бесполезно, и снова стреляю».

В критической ситуации возможной близости смерти Егор инстинктивно прижимается к земле словно к матери, способной защитить от опасности: «... я подумал, что стреляют прямо в меня, и ткнулся рожей в землю, блаженно ощутив щекой ее мягкость и сырость», «... и снова голову в землю вжал и землю укусил от страха».

Маркером глубокой внутренней чувствительности Егора, его ранимости, его внутреннего неприятия войны как текущей необходимости является невозможность рассмотрения трупа:

Мы подходим, от вида трупа **я невольно дергаюсь.**

Чувствую, что мне в глотку провалилась большая тухлая рыба и мне ее необходимо немедленно изрыгнуть. Отворачиваюсь и закуриваю.

В глазах стоит дошлое, будто прокопченное тельце со скрюченными пальцами рук, с отсутствующей вспузырившейся половиной лица, где в красном месиве белеют дробленные кости [91, с. 98].

И если Дима Астахов спокойно «подходит к трупам в упор, присаживается возле того, что было головой, разглядывает», то Егор может смотреть на это лишь «боковым зрением».

Собираясь сопровождать колонну во Владикавказ, Егор во время проверки саперами луж возле школы, прижимается «спиной к дереву, поглядывая то на саперов, то в сторону хрущевок». Саперы — свои, хрущевки — враждебные. Эта картина отражает внутренний конфликт Егора. Дерево отражает «ось мира» [13, с. 69], поскольку его корни уходят в землю, а ветви устремлены к небу, является посредником между «верхом и низом» [13, с. 69]. Прикасаясь к дереву, Егор неосознанно пытается соединить в своем сердце образ матери (земля) и образ отца (небо), обрести внутреннюю устойчивость; в то же время он пытается разрешить противостояние «свои — чужие». Обращаясь по сути к самому себе, Егор задает риторический вопрос: «Как, интересно, чувствуют себя деревья во время войны?» и погружается в задумчивость. Словно спрашивая, Егор касается ствола дерева, «поглаживает», «поцарапывает его»; но от дерева лишь «слабо веет растревоженной корой». Егор задает себе вопрос: «Что я буду делать, если сейчас начнут стрелять?» и тут же отвечает: «Лягу около дерева...». Решение на внутреннее объединение противостоящих сторон неосознанно принято.

Разрешение, пусть частичное, внутреннего конфликта дает Егору успокоение. Размышляя о Грозном, Егор констатирует: «Я уже люблю этот город», впадает в «лирическое замешательство».

Здесь стоит вернуться к вопросу: как на глубинном уровне сознания это происходит? Е. С. Сенявская констатирует: «... все основные, базисные элементы психологии человека, оказавшегося в роли комбатанта, формируются еще в мирный период, а война лишь выявляет их с наибольшей определенностью, акцентирует те или иные качества...» [106, с. 55]. Фундаментальные основы личности Егора были заложены в детстве отцом, опора на эти духовные основы и помогли в экстремальной ситуации преодолеть погра-

ничную ситуацию, «переменить “смысл смерти как границы”» [146, с. 227]. Ставя Егора в условия пограничных ситуаций, Прилепин показывает, как «военная обстановка выявляет те свойства личности, которые в мирное время оказываются в какой-то мере второстепенными или не требуют крайних своих проявлений» [146, с. 57].

В ужасных условиях войны у героя начинается процесс метафизического рождения. «Метафизическое рождение как переход от бытия низшего к бытию высшему представляет собой качественное изменение человека, в процессе которого происходит смена одной целостности другой, более совершенной» [120]. Окончательно метафизическое рождение Егор переживает, спасая своего ребенка от смерти в тонущем автобусе.

## **2.8. Внутренний монолог как психологическая характеристика героя**

Внутренний монолог наиболее ярко отражает противоречие желаний и мотивов в душе Егора. В романе «Патологии» внутренний монолог совершается непосредственно в сознании персонажа, поскольку повествование идет от первого лица — Егора Ташевского. Внутренний монолог как фиксация мыслей, как начальный этап рефлексии позволяет герою разобраться в себе, в своих желаниях и эмоциях. Наиболее рельефно в семантическом смысле внутренний монолог показан в условиях пограничной ситуации — близости смерти. В этом случае Прилепин часто строит внутренний монолог по принципу диалога героя с самим собой, причем диалог сознательно обозначен: Егор называет своего собеседника «вторым «я»». Он задает мысль, развивает ее, сам себе противоречит, приводит доводы, успокаивает себя: «Зачем я все-таки сюда приехал?... Ладно, хорош... Ничего еще не случилось...» [91, с. 32]. Внутренний монолог отражает внутренний конфликт героя, постоянный процесс решения нравственных вопросов. Наибольшую напряженность приобретает внутренний монолог накануне боя и при попытках разрешить взаимоотношения с Дашей:



«Ну зачем она? А? Зачем она так? Что она? Что она, не могла, что ли, как-нибудь по-другому? Господи мой, не могу я! Дай мне что-нибудь мое! Только мое!»

Я бормотал и **плавил лбом** стекло маршрутки, уезжая от ее дома, я брел по вокзальной площади и **сдерживал слезы безобразной мужской ревности**. Мне было **стыдно, тошно, дурно**.

«Истерик, успокойся! — **орал я на себя**. — Придурок! Урод!» [91, с. 144].

Егор осознает значение этого монолога: «ругая себя, я отгонял духов ее прошлого, преследовавших меня». Эти терзания самого себя позволяют ему на время снять психическое напряжение: «Я выходил на вокзале Святого Спаса отчего-то повеселевший и пешком добирался до Дашиного дома. Заходил в ее квартиру и ничего ей не говорил».

Накануне спецоперации в ночном Грозном Егор мучается: найти причину и остаться на «базе» (что равносильно сохранить себе жизнь, ведь ночной город кишит боевиками), или пойти с «пацанами» (и здесь велика вероятность смерти от пули врага): «Ну почему вот я стесняюсь забиться под кровать и сказать, что у меня живот болит? — думаю я в “почивальне”. — Что это за стыд такой глупый? Ведь убьют, и все... Откуда они могут знать, что этот Рамзаев один придет? А вдруг он с целой бандой приходит? А мы будем в подъезде сидеть, как идиоты. Кому это только в голову пришло...» [91, с. 152]. Конечно, Егор выбирает поход, но только чувствуя добрую поддержку друзей; оставить товарищей он не может. Чуть не ослепнув от сигареты, Егор прежде всего думает о сослуживцах: «какой стыд! Что я скажу Семенычу?» [91, с. 173].

Во внутреннем монологе после стрельбы возле школы Прилепин показывает все тот же процесс размышлений — от текущей произошедшей только что ситуации к главному нравственному вопросу Егора самому себе — для чего он живет?

«Как погиб этот пацан? — думаю следом, вспоминая десантника. — Отчего он погиб? Может, **смерть приходила к кому-то из нас**, искала кого-то, а зацепила его? Как это нелепо... Приехал на рынок, глазел на чеченок, приценивался к консервам... Стрельба началась — даже не очень испугался, привычно присматривался — оценивал обстановку на глаз, как мужики прицениваются, оставаться ли в баре или другой искать... Даже покурил — дымку глотнул напоследок. **Не собирался ведь умирать**. Потом побежал и упал. И

нет его. Зачем он тогда приценивался? Консервы, что ли, ему были нужны? Чего курил? Мог бы и не курить. **Мог бы и не жить совсем... Дочь у него родилась — за этим жил? Одна будет расти девочка, без отца»** [91, с. 166].

Самый показательный внутренний монолог, отражающий внутренние противоречия, мучительные мысли о смысле жизни и назначении смерти, — накануне боя и возможной гибели:

**«Может быть, лежать и думать всю ночь? Жизнь будет длиннее — на сколько там? — на восемь часов, наверное, уже не на восемь, остается все меньше и меньше, вот сейчас уже несколько секунд прошло, а пока думал, что прошло несколько секунд, — еще несколько, и пока говорил “еще несколько” — еще... Может, что-то надо сделать? Может, выйти сейчас из „почивальни»,** будто помочиться захотел, **стукнуть** дневального по плечу, дескать, сиди, браток, слушай рацию, схожу вот, помочусь... На улицу **выйти и направиться к воротам...** На воротах у нас ночью поста нет. **Выйти за ворота,** делая вид, что не слышишь, как тебя с крыши кличут, и **пойти, пойти, потом побежать** через город, до самой Сунжи, до моста... Прячась в подъездах, таясь, подрагивая всем телом, кому я нужен — один, без оружия, беззащитный дезертир. Через мост переберусь, там нет блокпоста, и ночью пойду, побегу, может быть, заплачу от стыда, это ничего, от этого не умирают... Так до самой границы и добегу... А в Дагестане сяду на электричку и буду ехать, пока меня контролеры не снимут с вагона. Тогда сяду на следующую электричку. А потом еще на одну. И приеду в деревню деда Сергея, сниму там домишко какой-нибудь, заведу собаку... Устроюсь сторожем в... чего там осталось-то — колхоз или совхоз?... ни того, ни другого, вроде, уже не осталось... устроюсь сторожить чего-нибудь... пугалом устроюсь на огороде... буду в шляпе стоять и в старом пальто, руки расставив... в зубы мне вставят милицейский свисток, буду свистеть, когда вороны слетятся... Приедет комиссия: „Нет ли у вас тут дезертира Ташевского?» Надвину шляпу на глаза — никто не узнает... Да никто и не приедет... **Так и буду всю жизнь стоять на огороде...** Блаженство какое — дыши, думай, никто не мешает. Совсем не будет скучно. Кто вообще эту глупость придумал — что бывает скучно? Ерунда какая. **Ничего нет скучнее, чем умирать. А жить так весело...** Из сельсовета Даше позвоню, она приедет в деревню... Не узнает меня сначала. „Что это за пугало? ” А это герой чеченской войны Егор Ташевский. Да уж, герой... Разнюнился... Занюнился... Вынюнился...» [91, с. 170].

Выстраивая эту логическую цепочку побега, Егор явно иронизирует над собой, он прекрасно знает, что никуда не убежит, что в случае дезертирства главный вопрос останется не разрешен, вернее, будет решен в отрицательном смысле, а решать этот главный нравственный вопрос нужно здесь, вместе с товарищами.

Внутренний монолог в романе позволяет проникнуть в самые глубинные основы личности героя, проследить «... диалектику сознательного и бессознательного, пронаблюдать процесс познания и самопознания героя» [9, с. 128], отразить страхи, желания и, в целом, характер героя.

## 2.9. Крупный план как прием психологического анализа

Обратимся к психологическому приему крупного плана.

Прилепин дает крупным планом картину убитых солдат в аэропорте Грозного. Эта картина — апогей бессмысленности войны, ее безнравственности. Для подчеркивания этой мысли, усиления впечатления автор и прибегает к данному приему.

Егор «сквозь растопыренные на теплой и грязноватой лобовухе пальцы» видит «людей, лежащих на асфальте... и мне не хочется отнимать рук». Егор пытается защитить свое сознание от страшной картины, физически не дать проникнуть ледящему ужасу в мозг. Основные штрихи картины Прилепин рисует, используя простые синтаксические конструкции, тем самым заостряя внимание на каждой детали, детализируя описание окружающей действительности:

По краю площадки ровно в ряд уложены несколько десятков тел. Солдатики... По-смертное построение. Парад по горизонтали. Лицом к небесам. Команда «смирно» понята буквально. Только вот руки у мертвых по швам не опущены... [91, с. 125].

Художественное время в эпизоде резко замедляется, пространство сужается до мельчайших деталей. Автор создает ощущение остановившегося мгновения, вечности описываемых событий. Усиливается это впечатление параллелизмом — время останавливается как автомобиль:

Вася резко бьет по тормозу, глушит недовольно буркающую машину и выходит первый, даже не закрыв дверь. От толчка во время торможенья я стучаюсь лбом о горбушку левой руки, распластанной на стекле и, не отнимая головы, продолжаю сквозь пальцы и мутно-белесое стекло смотреть. Боже ты мой... [91, с. 125].

Внимание читателя вместе с главным героем фокусируется на отдельных фрагментах, дается детальное описание его тактильных и визуальных ощущений. Вместе с Егором мы чувствуем внезапную слабость («как же набраться сил выйти... Может, закурить сначала? При мысли о сигаретах меня начинает тошнить»), холод смерти — через контрастное сопоставление: «нащупываю теплой рукой ледяную ручку двери». Рефлексия Егора в целях сохранения психики в устойчивом состоянии притупляется, есть лишь вос-

приятие, констатация факта; картина произошедшего видится ему автоматически, бессознательно, он словно отключается, абстрагируется. Неслучайно, что в конце эпизода его голоса нет, подытоживают увиденное Вася Лебедев и Саня Скворец.

Егор «не анализирует, не оценивает свои поступки, он растворяется в ситуации, работает только чувственная сфера. Здесь и важна сиюминутность как одномоментная и мимолетная констатация ощущений, которые будут переданы “крупным планом”. Герою необходимо показать не механику действий, а чувства именно в этот момент» [17, с. 42].

Первый же лежащий с краю труп **тянет ко мне** корявые пальцы, я иду на эти пальцы, **видя только их**. Ногтей нет или пальцы обгорели так? Нет, не обгорели — руки розовые на солнце. Колечко «неделька» на безымянном. Два ногтя стойком стоят, не оторвавшиеся, вмерзшие в мясо подноготное. Куда ты, парень, хотел закопаться? За чью глотку хватался... [91, с. 125].

Крупный план начинается с тянувшихся к Егору пальцев убитого, этими же пальцами картина замкнется в сознании: «Я разворачиваюсь и иду к машине. **В затылок будто вцеплены пальцы мертвого солдатаика**, лежащего с краю».

**Никак не вижу мертвого целиком**, ухо вижу его, забитое грязью, пальцы с вздыбившимися ногтями, драный рукав, волосы дыбом, ширинку расстегнутую, одного сапога нет, белые пальцы ноги с катышками грязи между. **Глаза боятся объять его целиком**, скользят суетно.

<...>

Рот раскрыт, и лошадиные жадные зубы оскалены животной, будто мертвый просит кусочек сахара, готов взять его губами. Глаза его словно покрыты слоем жира, подобного тому, что остается на невымытой и оставленной на ночь сковороде. Руки мертвеца вцеплены в пах, где лоскутья гимнастерки и штанов вздыбились и затвердели ссохшейся кровью.

Третий поднял, как на уроке, согнув в локте, руку с дырой в ладони, в которую можно вставить палец. Лоб, как салфетка, в грязно-алых потеках, сморщен, смят, навверное, от ужаса, рот квадратно, как у готовящегося заплакать ребенка, открыт, и во рту, как пенек, стоит язык с откушенным кончиком.

<...> Четвертого убили, кажется, в лоб. Лицо разворочено, словно кто-то с маху пытался разрубить его топором. Обе руки его уперты локтями в землю, и ладони, окруженные частоколом растопыренных пальцев, подставлены небу. В ладонях хранятся полные горсти не разлитой, сохлой крови [91, с. 127].

<...>

Скрюченный юный мальчик лежит на боку, поджав острые колени к животу. И хилый беззащитный зад его гол, штанов на мертвом нет. Кто-то, не выдержав, накидывает на худые белые бедра мертвого ветошь.

Обгоревшее лицо еще одного мертвеца смотрит спокойно. Так, наверное, смотрит в мир дерево. И нагота мертвеца спокойна, не терзает никого, не требует одежды. И не догоревшие сапоги на черном теле смотрятся вполне уместно. И железная бляха ремня, впечатанная в расплавившийся живот... [91, с. 127].

Автор намеренно «спокойно» описывает произошедшее. Спокойное натуралистическое описание преданных «мальчиков» усиливает воздействие на читателя, подчеркивает обыденность ужаса войны. Крупный план как психологическая деталь в романе отражает внутреннее состояние главного героя, усиливает проблематику произведения.

## 2.10. Сны, видения, воспоминания

Отображение сна в художественном произведении позволяет «раскрыть подсознательные процессы, игру сознания, неподконтрольную разуму» [38, с. 135], при этом «фиксируется причудливая игра образов сознания, запечатлеваются процессы ассоциаций, озарения, интуиции» [38, с. 135].

Изображение сна персонажа как прием психологического анализа часто применяется в художественной литературе. Сновидение позволяет проникнуть в глубину бессознательного героев, отражает те или иные страхи и желания человека. Вспомним З. Фрейда, утверждавшего, что «сновидения являются устранением нарушающих сон (психических) раздражений путем галлюцинаторного удовлетворения» [124, с. 125]. Сон отражает действительность, пропущенную через сознание героя. Егору снится «Плохиш, который, как картошину, чистил голову мертвого чеченца. Аккуратно снимал ножом кожу, под которой открывался белый череп» [91, с. 80]. О страшном повествуется обыденно — к этим ужасам приучила героя война; в этой абсурдности восприятия ужаса, передаваемого через натуралистические детали, — способ отрицания войны как события. Герой ощущает это на бессознательном уровне. Сон отражает внутренний диссонанс Егора: как убивать че-

ченцев, если они живые люди? Чтобы их уничтожить, нужно перестать их считать людьми. Но как это сделать, ведь они тоже живые люди? Это противоречие неразрешимо для Егора, сон не дает успокоения, а лишь усиливает ужас: «поднялся утром в нервном состоянии. Чувствую, что мне страшно». Прилепин показывает с помощью этого приема полемику бессознательного и сознательного: бессознательное требует сознательного решения на неразрешенные нравственные вопросы. Внутренний конфликт должен быть решен в ту или иную сторону, в противном случае распад личности неизбежен.

Примечательны и «довоенные» сны Егора:

«Сны мне снились одни и те же. Сны состояли из запахов.

Влажно и радужно, словно нарисованный в воздухе акварелью, появлялся запах лета, призрачных ночных берез, дождей, коротких, как минутная работа сапожника, нежности. Затем густо и лениво наплывал запах осени, словно нарисованный маслом, запах просмоленных мачт сосен и осин, печали. Белый, стылый, неживой, нарисованный будто бы мелом, сменял запах осени вкус зимы» [91, с. 18].

Параллельно используя прием синестезии, Прилепин раскрывает подсознание маленького Егора: весны во снах нет, следовательно, нет и полноценного, насыщенного теплом матери детства.

Символично видение взрослого, уже вернувшегося из Чечни Егора, данное автором в послесловии. Егор спасает своего тонущего ребенка из реки. Эта картина олицетворяет рождение героя к новой жизни. Вот что пишет по поводу подобных видений во «Введении в психоанализ» Зигмунд Фрейд: «Рождение почти всегда изображается посредством какого-либо отношения к воде, в воду или бросаются, или выходят из нее, из воды кого-нибудь спасают или тебя спасают из нее, что означает материнское отношение к спасаемому» [120, с. 142]. Спасение ребенка из воды равносильно спасению героем самого себя из плена смерти, сознательный выбор в пользу жизни и окончательное разрешение внутреннего конфликта Егора. Вода как символ «является источником всякой жизни, но в то же время она выступает как элемент, средство растворения и утопления. <...> Психологически вода является символом неосознанных, глубинных слоев личности, населенных таинственными существами. В качестве элементарного символа она двойственна: с одной

стороны, оживляет и несет плодородие, с другой — таит угрозу потопления и гибели» [13, с. 42]. Раненому Егору является видение:

Время накатывалось на меня беспрестанно, перекатывалось через меня, я чувствовал себя то в прошлом, то в будущем. А потом я увидел себя распятой бабочкой или каким-то нудным насекомым, засушенным, и понял, что на меня смотрят.

Я открыл глаза и догадался, что пришел в сознание несколько секунд назад, и все, что я успел передумать, просто вспыхнуло в моем мозгу» [91, с. 309].

Воспоминание также отражает его текущее состояние:

Я вспомнил, как давным-давно цыплята нашей соседки, гуляя, зашли в свежееужоженный гудрон. Попадали сначала лапкой, потом другой, пищали, пытались высвободиться, падали, заляпывали крылья — и вот уже лежали, все в черных отрепьях, беспомощно глядя перед собой, не в силах даже раскрыть прилипший клюв. Потом мы вытащили их — я, и соседка, и мой друг. Вымазались сами, и соседка ругалась, а друг плакал от жалости. Дома мы попытались отчистить цыплят, вырывали слипшиеся перья у них, болезненных и жалких, но они все равно передохли... [91, с. 308].

Цыплята здесь символизируют неокрепших в нравственном смысле людей, которые, попадая в развращающие душу военные условия, все больше запутываются в них и в конечном итоге погибают; это символ всего незащищенного — вспомним, как переживает Егор за своего приемного сына: «... ужас, схожий с предрвотными ощущениями, сводит мои небритые скулы, и руки мои прижимают трехлетнее **с цыплячьими косточками тело**, и пальцы мои касаются его рук, мочек ушей, лба, я проверяю, что он теплый, родной, мой, здесь, рядом, на коленях, единственный, неповторимый, смешной, строгий...» [91, с. 7].

Воспоминания взрослого Егора о детстве также несут определенную семантическую нагрузку с позиций психологического анализа. Картины, написанные отцом для Егора, отражают сознание мальчика и дают ключ к событиям его взрослой жизни. На картине изображены «... неприглядные, желтолицые и хищные монголы, **как дождевые черви, разрубаемые на части**» [91, с. 40]. В этом усматривается некая параллель с командировкой в Грозный, где почти постоянно идет дождь; «... лучники, натягивающие луки окровавленными пальцами» [91, с. 40] — вспомним убитых солдат в аэропорте Грозного — «... в ладонях хранятся полные горсти не разлитой, сохлой крови» [91, с. 127], и бой группы спецназа с врагом. Вторая картина с горя-

щим «... русским городом..., лежащими связанными князьями, вззирающими в смертной печали на пожар, ... обнаженной полонянкой с лицом моей матери» [91, с. 40] предвосхищает и разлад на русской земле в 90-е годы, и взаимоотношения Егора с Дашей.

Включенные в роман видения, сны, воспоминания добавляют дополнительные штрихи к психологическому портрету героя; они объективно отражают его картину мира.

### 2.11. Роль подтекста в психологической организации романа

Художественный стиль Захара Прилепина в романе «Патологии», на наш взгляд, проявился в «... устойчивом употреблении подтекстообразующих лексем» [9, с. 144], в частности, концептов «жизнь» и «смерть», «война» и «мир», «детство».

Функционирование концептов «жизнь» и «смерть» связано с темой рождения Егора к жизни после чеченского ада. Диалектика жизни и смерти проводится в романе через систему символических образов: это и образ свечи («Спать легли с тяжелым чувством, в мутных ожиданиях... Закрыв глаза, я почувствовал себя **слабо мерцающей свечой, которую положили набок, после чего фитиль сразу же был залит воском. Все померкло**» [91, с. 27]), образ солнца (после ранения в Чечне Егор приходит в себя и отмечает: «солнца в небе нет», но, вернувшись домой и попав с сыном в аварию, из глубины реки Егор видит солнечный свет: «... подняв голову, я увидел свет. Наверное, никому солнце не кажется настолько далеким, как еще не потерявшему надежды вынырнуть утопленнику» [91, с. 11]), образ воды: «**ледяная вода**»; «... **вода, настолько холодная, что показалось — она кипит**» [91, с. 9] — оксюморон; олицетворение воды: «Я смотрел в форточку напротив, в которую, **как ведьма**, просовывала голову **жадная вода**» [91, с.], «... я извивался в воде как гнида, я вымаливал у нее окончания...» [91, с. 12]; если в детстве вода приносила радость: «Как легко, пацанами, мы с моими зака-



дычными веснушчатými дружками носили на руках друг друга, бродя по горло в воде нашего мутного деревенского пруда. Казалось, что вода обезвешивает любую тяжесть» [91, с. 11], то во взрослой жизни вода приносит только горечь: «... судорожно дергая ногами и свободной рукой, отбиваясь так же безысходно и безнадежно от **бесконечной мертвящей воды**, как отбивался бы от космоса, я почувствовал, что не в силах плыть вверх, что не могу тащить на себе свои налипшие джинсы, свою куртку, свою майку, пышные наряды моего обвисшего на руке ребенка» [91, с. 11], «... я никогда не догадывался, что вода настолько твердая субстанция» [91, с. 12]; в Чечне «... раскатившись в стороны и возвращаясь назад, вода в лужах грязно пенится» [91, с. 19], «... от местной воды у парней началось расстройство желудка» [91, с. 49], «Саперы, еле слышно плеская густо-грязной водой, ходят в темноте по лужам, как тихо помешанные мороки» [91, с. 105], «... на улице опять льет. Стоит **тупой, нудный, наполняющий голову мутью шум воды**» [91, с. 294], вода во время проливных дождей подходит «в упор к школе», «В воде под дождем лежат — никуда не бегут, никуда не плывут — пацаны, наваленные друг на друга» [91, с. 328], во время бойни «... внутренности рывками, с каждым горловым спазмом, с каждой попыткой вдоха заполняются **грязной, тяжелой водой...**» [91, с. 328]; образ моста и образ реки как лейтмотив всего романа — «... Святой Спас стоит на двух берегах. На одной стороне реки — наш дом» [91, с. 5], в детстве Егор с отцом «каждый год снимали один и тот же домик возле нежной и ясной реки, пульсирующей где-то в недрах Черноземья» [91, с. 38], философский вопрос о жизни и смерти Егор с сыном решают на берегу реки:

Сидя на набережной, мы едим мороженое и смотрим на воду. Она течет.

— Когда она утечет? — спрашивает мальчик.

«Когда она утечет, мы умрем», — думаю я и еще, не боясь напугать его, произношу свою мысль вслух. Он принимает мои слова за ответ.

— А это скоро? — видимо, его интересует, насколько быстро утечет вода.

— Да нет, не очень скоро, — отвечаю я, так и не определив для себя, о чем я говорю, — о смерти или о движении реки [91, с. 6].

В Грозный Егор попадает, преодолевая мост как границу inferнального пространства.

Концепты «жизнь» и «смерть» усиливаются в романе такой деталью, как качели. Даша сравнивает жизнь с качелями; во дворе грозненской школы стоят качели, «похожие на скелет динозавра»; во время ночной спецоперации Егора одолевает желание покачаться: «забавно было бы... Выйти, гогоча, и громко отталкиваясь берцами от земли, высоко раскачаться... Чеченцы удивились бы...» [91, с. 159]; после боя с чеченцами саперы накидывают веревку на качели «... и стульчик для качания улетел к воротам, покореженный. Я, стоявший в грязном коридоре, в воде, дернулся от звука взрыва и потерял сознание...» [91, с. 347].

Концепты «жизнь» и «смерть» связаны с рядом эмотивной лексики контекста романа. Это такие лексемы, как «страх», «боль», «кровь», «ужас», «смерть», «убить», «труп», «жизнь», «пацаны», «Даша», «отец».

Концепт «жизнь» связан с темой любви в романе: любви Егора к Даше, к приемному сыну, к сослуживцам, к дворняге Дэзи.

Егор неосознанно пытается разглядеть в Даше свою маму, насытить сердце тем теплом ее души, которое он недополучил в детстве, ощутить ее безусловную любовь.

«— Я люблю тебя, — говорил я.  
— И я тебя, — легко отвечала она.  
— Нет... Я люблю тебя патологически. Я истерически тебя люблю...  
— Там, где кончается равнодушие, начинается патология, — улыбалась она.  
Ей нравилось, что кровоточит.  
В те дни у меня начались припадки. Я заболел» [91, с. 142].

Его отношение к героине походит скорее на отношение сына к матери, чем мужчины к женщине:

«Подходя к ее квартире, я каждый раз не в силах был нажать звонок и присаживался на ящик.

Я говорил слова, подобные тем, что произносила мне воспитательница в интернате: «Ра-аз, два-а, три-и... — затем торжественно, — больше! — с понижением на полтона, — не! — и, наконец, иронично-нежно, — пла-ачем!»

Сидя на ящике, я повторял себе: «Раз! Два! Три! Думаем о другом!»

О другом не получалось» [91, с. 144].

<...>

«Ну зачем она? А? Зачем она так? Что она? Что она, не могла, что ли, как-нибудь по-другому? Господи мой, не могу я! Дай мне что-нибудь мое! Только мое!» [91, с. 144].

В этих словах — захлебывающийся крик внутреннего Ребенка, зовущего мать, которая от него отеклась, предпочла кого-то другого вместо него.

«Когда мы были вместе, Даша спасала меня от моих ужасов. Но, вернувшись к себе домой, один я не справлялся с припадками. Валялся дома, смотрел в потолок. Вскикивал, клал себе на шею пудовую гантель, начинал отжиматься. Отжимался и кричал:

— Рраз! Два! Три! Ррраз! Два! Три!

Потом снова лежал на диване, руки на сгибах локтей атели — отжимаясь, я рвал капилляры. Потом выпивал стакан водки и снова лежал» [91, с. 202].

Большое значение в концепте «жизнь» играет в романе дворняга Дэзи. Она стоит в сознании мальчика в ряду близких существ: «Я исписал стену на кухне своим именем, а также именами близких: отца — «Степан», нашей собаки — «Дэзи», деда по матери — «Сергей», который жил в небольшом городке, километрах в ста от нас» [91, с. 36], на подсознательном же уровне отождествляется с матерью и Дашей как женским началом в жизни Егора. Ассоциативная связь матери и Дэзи в подсознании Егора подчеркивается фразой «... иногда на улице начинала лаять Дэзи, и я мечтал, что сейчас придет мама, которая бросила нас, когда мне было несколько месяцев» [91, с. 37]. Когда мальчик возвращается из больницы от умирающего отца в опустевший дом, он пытается отогнать от себя ужас наступившего одиночества, обращаясь к единственному близкому существу: «Я не пошел спать к соседке, а лег спать с Дэзи, взяв ее в дом. Она слезла с кровати и забралась под нее, — она тогда уже была в обиде на меня» [91, с. 43]. Но Дэзи, как и мать, предаст мальчика: «... мне хотелось ее немедленного раскаянья, мне хотелось, чтобы Дэзи кинулась ко мне подлизываться, подметая грешным хвостом землю, а она — натворила и наутек» [91, с. 79]; во взрослой жизни Егора так же предаст и Даша. «Я побежал за ней, гнал ее до пруда — зачем-то мне хотелось спихнуть собаку в воду, омыть ее» [91, с. 80] — надежда на очищение, возвращение чего-то родного не покидает мальчика. Но это что-то родное утеряно: «вечером она вернулась. Я вышел к ней, Дэзи брезгливо посмотрела на меня. С тех пор она только так и смотрела на меня, брезгливо»

[91, с. 80]. Впоследствии, при посещении кладбища, где похоронен отец, Егор осознает свое полное одиночество: «она казалась усталой и неродной. У меня так мало осталось близких душ на свете, честное слово, мало. Мне так хотелось, чтобы Дэзи дружила со мной, мне ведь не было еще и десяти лет, и что еще у меня оставалось?» [91, с. 303]. Егор чист душой, он искренне не понимает, почему от него отворачиваются близкие: «мое сердце сжималось от жалости к моей собаке. Хотелось затащить ее к себе на колени, обнять. Но она б наверняка начала вырываться, не поняв, чего я от нее хочу, мазнула б мне по брючкам грязной лапой, прыгнула б обратно. И соседи мои посмотрели бы на меня осуждающе, а старухи начали бы выговаривать за то, что я измазал одежду, матери теперь стирка...» [91, с. 304].

Таким образом, подтекст романа, реализованный писателем в виде концептов «жизнь» и «смерть», «война» и «мир», «детство» является одним из приемов передачи внутреннего состояния героя.

#### ВЫВОДЫ.

Основными формами психологизма, применяемыми З. Прилепиным в романе «Патологии» являются:

- Композиционно-повествовательные формы (повествование в романе ведется от первого лица, главного героя). В линейное повествование вкраплены картины прошлой жизни с помощью приема ретроспекции);
- Внутренняя характеристика личностей героев (автор показывает религиозность человека на войне, обращаясь к мифопоэтическим образам);
- Психологические портреты героев;
- Включение в речь героев обценной лексики;
- Изображение вещей в художественном мире романа;
- Пейзаж как отражение внутреннего состояния героев;
- Введение героя в «пограничную ситуацию», отражение его страха, идейно-нравственных исканий и духовного перерождения;

- Внутренний монолог как отражение внутренних противоречий и поисков решения нравственной проблемы; внутренний монолог позволяет читателю проникнуть в самые глубинные основы личности героя;
- Использование крупного плана;
- Включение в повествование описаний снов, видений, воспоминаний героя как механизм раскрытия подсознательных процессов психики;
- Введение подтекста в психологическую организацию романа (концепты «жизнь» и «смерть», «война» и «мир», «детство»).

### **3. «ПСИХОЛОГИЗМ» КАК КОНСТИТУТИВНЫЙ ПРИНЦИП ПОВЕСТИ С. А. АЛЕКСИЕВИЧ «ЦИНКОВЫЕ МАЛЬЧИКИ»**

Заголовочно-финальный комплекс задает определенный вектор восприятия содержания произведения. В названии повести «Цинковые мальчики» уже заложена семантика отсутствия осознанности совершаемых человеком поступков, и обреченность такого человека, и некий отсыл к поклонению идолам, и холод бездушной государственной машины. Но в то же время в заглавие заложена и безмерная жалость, и сострадание, так необходимые живому человеку, и особенно ребенку.

В эпиграф автор включает выдержки из источников с приведением точных цифр истории:

Двадцатого января тысяча восемьсот первого года казакам донского атамана Василия Орлова приказано идти в Индию. Месяц дается на движение до Оренбурга, а оттуда три месяца «через Бухарию и Хиву на реку Индус». Вскоре тридцать тысяч казаков пересекут Волгу и углубятся в Казахские степи...

В борьбе за власть. Страницы политической истории России XVII века. М.: Мысль, 1988, с. 475

В декабре 1979 г. советское руководство приняло решение о вводе войск в Афганистан. Война продолжалась с 1979 по 1989 г. Она длилась девять лет, один месяц и девятнадцать дней. Через Афганистан прошло более полумиллиона воинов ограниченного контингента советских войск. Общие людские потери Советских Вооруженных сил составили 15051 человек. Пропали без вести и оказались в плену 417 военнослужащих. По состоянию на 2000 г. в числе не вернувшихся из плена и не разысканных оставалось 287 человек...

Полит.ру, 19 ноября 2003 [5, с. 5].

Эпиграф сразу настраивает читателя на документальность текста и восприятие его как свидетельство истории.

#### **3.1. Особенности субъектной организации произведения**

С. Алексиевич неслучайно обратилась к жанру документальной повести. Этот жанр способен передать события жизни как отдельного человека, так и всего общества, ненавязчивую оценку автора через отдельные, на первый взгляд малозначимые штрихи, детали. Повесть имеет как бы тройную «раму»: непосредственно исповеди персонажей, «Суд над «Цинковыми мальчиками» и реакция общества в отношении самого факта гражданского

суда над писателем. Это создает три уровня полифонии голосов, соприкасающихся друг с другом и дающих разные углы зрения на одно и то же событие — войну и человека на войне. Такой художественный прием работает на эффект достоверности, исключает единую точку зрения и усиливает идейно-нравственную проблематику повести. Автор доносит до читателя свою основную мысль: нет универсальных ответов на вопросы, которые ставит жизнь перед каждым человеком; делать осознанный выбор в той или иной жизненной ситуации каждый человек должен сам, опираясь на духовный опыт всего человечества.

Жанр документальной повести, основанной на технике «голосов» изначально предполагает исповедальность, которая, наряду с другими принципами и приемами, выступает как фактор психологического анализа. Повесть включает в себя систему внешне никак не связанных друг с другом и не имеющих имени голосов. Эти голоса в определенной мере «безлики» — говорящие не называются, указываются лишь их армейские звания или социальный статус (мать; рядовой, гранатометчик; рядовой, мотострелок; медсестра; рядовой, водитель; военный советник; рядовой, артиллерист; служащая; старшина, санинструктор разведроты; рядовой, связист; рядовой, минометчик; военврач; капитан, вертолетчик; командир взвода пехоты; майор, пропагандист артполка; старший лейтенант, командир минометного взвода; сапер; врач-бактериолог; жена; начальник расчета; прапорщик, начальник секретной службы; сержант, боец спецназа), не обозначены даты разговоров. Автор обращается к исповеди героев. Техника (как и жанр) исповеди предполагает ведение повествования «... от первого лица, причем рассказчик (сам автор или его герой) впускает читателя в самые сокровенные глубины собственной духовной жизни, стремясь понять «конечные истины» о себе, своем поколении» [47, с. 320].

Введение в повествование фактора исповедальности позволяет автору добиться решения многих задач с позиции психологизма. Исповедальность

усиливает достоверность повествования, поскольку в изначальной своей сути исповедь человека обращена к Богу и исключает ложь — всякое искажение истины делает исповедь бессмысленной (в связи с особой откровенностью рассказанного, некоторые исповедующиеся дополнительно просят сохранить тайну: «не называйте имени...», «будете писать, моей фамилии не называйте...», «имени моего не называйте... Считайте, что меня уже нет...»). Многие говорящие впервые обращаются к кому-то, кто заинтересован в их рассказе, видят человека, проявляющего активность слушающего и, по сути, выполняющего роль священника и психолога в условиях отсутствия таковых в советском обществе. Автор незримо присутствует в каждом монологе, ведь именно к нему обращается исповедующийся («От мужчины бы скрыла, а женщине скажу...» [5, с. 226], «Как женщине вам доверяю... Как женщине... С мужчинами лучше молчать на эту тему. В лицо рассмеются...» [5, с. 227]). Но в то же время каждый голос обращается и к читателю, заставляя его судить говорящего. Этот прием вводит некую интимность в повествование, позволяет нарисовать в сознании читателя многогранную картину войны и трагедии каждого с ней связанного человека, заставляет посмотреть на события глазами героя сквозь призму его мировосприятия.

Нередко части исповеди рассказчиков связываются ассоциативно:

После ужина «деды» подзывают: «Так, Москва (я из Подмосковья) — картошечки. Засаедем время — сорок минут. Пошел!» — и пинка под зад. Вопрос: «А где я ее возьму?» Ответ: «Жить хочешь?» <...> Сейчас, когда читаю про афганское братство, ржать охота. Когда-нибудь снимут про это братство фильм и все поверят, а я, если пойду на него, то только, чтобы увидеть афганские пейзажи. Поднимешь голову — горы! Фиолетовые горы. Небо! [5, с. 91].

Рассказчик переходит от «афганского братства» к фильму, от фильма — к описанию пейзажа. Такой способ наглядно-образного ассоциативного мышления является формой защиты психики от осознания ужасов действительности, и рассказчик это понимает:

...условие выживания — **ни о чем не думать!!** Поел, поспал, сходил на задание. **Увидел и тут же забыл, загнал в подполье. На потом...** Я видел, как человека зрачки становятся величиной с глаз, из человека уходит жизнь... Зрачки расширяются... Темнеют... **Увидел и тут же забыл** [5, с. 94].



Осознание, рефлексия по поводу пережитого придут позже: «А сейчас с вами вспомнил...<...> Теперь я готов подумать, что со мной там происходило...» [5, с. 94].

Каждый говорящий так или иначе переживает катарсис, очищение души во время своей исповеди: он может рассказать о своих «грехах», заблуждениях, и в свете рассказанного пересмотреть, отрефлексировать свою жизнь, получить качественно новое знание. С позиций академической психологии человек, вербализуя свои мысли, формирует свое сознание: «... речь ... нечто большее, чем внешнее орудие мысли; она включается в самый процесс мышления как форма, связанная с его содержанием. Создавая речевую форму, мышление само формируется. Мышление и речь, не отождествляясь, включаются в единство одного процесса. Мышление в речи выражается, но по большей части оно в речи и совершается» [100, с. 395]. Впервые заговорив на волнующую тему, человек совершает духовную работу, и это движение его души позволяет изменить его же мышление.

Заканчивая исповедь, многие «голоса» подводят итоги пережитого:

А я не хочу быть жертвой политической ошибки. И я буду за это драться! Пусть свет перевернется, но это не перевернется: герои в земле лежат. Герои! Я сам об этом когда-нибудь напишу... *(Повторяет после того, как посидел и успокоился)*. Человек страшный... А природа красивая...

Странно, что **запомнилась красота... Смерть и красота...** [5, с. 115].

<...>

Такой эта война осталась у меня в памяти. С одной стороны, полный абсурд... *(Молчит.)* А с другой — мы делали там то, после чего не попадешь в рай... [5, с. 162].

Проговаривая свои мысли, герои изменяют свою личность в качественно новую сторону.

Таким образом, введение приема исповеди в текст работает на одну из главных задач автора — «допустить сосуществование множественности различных голосов, позволяющих услышать каждого участника, каждого свидетеля» [108, с. 194].

### 3.2. Роль анекдота в психологическом анализе

Анекдот в книге С. Алексиевич выполняет «... демифологизирующую функцию, <...> сбивает налаженный ритм, заставляя актуализировать внутренние смысловые резервы, вносит оживление» [109]. Анекдот является психологическим противовесом обстоятельствам, поскольку смех компенсирует страх. Анекдот подобно басне всегда содержит мораль, но транслирует ее при этом в достаточно емкой, облегченной форме. Кроме того, анекдот способствует установлению эмоционального контакта между людьми.

По мнению Е. Курганова, «... анекдот, как правило, вводится в строго документированное историческое повествование для контрастности фона — как струя свежего воздуха, но не только. Он может вполне попасть и в унисон с текстом, только все равно он должен его оживить, придать ему динамизм, ассоциативно насытить — это неизбежно. Анекдот помогает быть историческому повествованию ярким, убедительным, психологически точным» [58, с. 64].

В анекдотах повести соединяется подробность с обобщенностью. Анекдот с психологической точки зрения выступает как противопоставление казенной, омертвляющей точки зрения. Анекдот для человека, выжившего в бою, выступает как формальный повод для смеха, радости жизни от осознания прошедшей рядом смерти, но не задевшей его:

Вернемся из боя, смеемся. Я никогда так не смеялся, как там. Старые анекдоты шли у нас за первый сорт. Вот хотя бы этот...

Попал фарцовщик на войну. Первым делом выяснил, сколько чеков стоит один пленный “дух”. В восемь чеков оценен. Через два дня стоит пыль возле гарнизона: ведет он двести пленных. Друг просит: “Продай одного. Семь чеков дам”. — “Что ты, дорогой. Сам за девять купил”.

Сто раз будет кто-нибудь рассказывать — сто раз будем смеяться. Хохотали до боли в животах из-за любого пустяка [5, с. 36].

Анекдот позволяет в нескольких штрихах охарактеризовать картину мира рассказчика, его принадлежность определенному социальному типу, социальной группе; анекдот «... обнажает то, что скрыто от поверхностного взгляда, позволяет заново увидеть историческую личность или показать бытовой тип, а через них и эпоху» [58, с. 26].

Анекдот позволяет намекнуть на те вещи, говорить о которых не принято:

Мы не привыкли думать о больших вопросах: кто это затеял? Кто виноват? Любимый наш анекдот на эту тему... Про политику... У армянского радио спрашивают: что такое политика? Армянское радио отвечает: вы слышали, как писает комар? Так политика — это еще тоньше. Пусть правительство этим занимается, а тут люди видят кровь и звероют... Чумеют... [5, с. 62].

В повести «Цинковые мальчики» через анекдот демонстрируются часто неприглядные, но существующие в условиях войны особенности природы человека:

Некоторые девчонки путались с дукащиками за шмотки. Зайдешь в дукач, бача-та... Дети... Кричат: “Ханум, джик-джик...” — и показывают на подсобку. Свои офицеры расплачиваются чеками, так и говорят: “Пойду к “чекистке”... Слышали анекдот? В Кабуле на пересыльном пункте встретились: Змей Горыныч, Кощей Бессмертный и Баба Яга. Все едут защищать революцию. Через два года увидели друг друга по дороге домой: у Змея Горыныча только одна голова уцелела, остальные снесли, Кощей Бессмертный чуть живым остался, потому что бессмертный, а Баба Яга — вся в “монтане” и “варенка” на ней. Веселая.

— А я на третий год оформляюсь.

— Ты с ума сошла, Баба Яга!

— Это я в Союзе Баба Яга, а тут — Василиса Прекрасная [5, с. 63].

Анекдот в концентрированном виде позволяет донести мысль о способе выживания рассказчика на войне (через изменение картины мира), о переосмыслении пережитого:

Лучше анекдот... А то застрашал писательницу. (*Смеется*). Ну, так... Мужик умирает и попадает в ад, оглядывается: людей в котле варят, пилят на столе... Идет дальше. А дальше стоит столик, за столиком сидят мужики и пиво пьют, в карты играют, в домино лупятся. Подходит к ним:

— Что это у вас — пиво?

— Пиво.

— Можно попробовать. — Пробует. И вправду пиво. Холодное. — А это что — сигареты?

— Сигареты. Хочешь закурить? Закуривает.

— Так что здесь у вас — ад или не ад?

— Конечно, ад. Расслабься. — Смеются. — Там, где варят и пилят — это ад для тех, кто его таким представляет.

По вере вашей воздастся. По вере... И внутренним молитвам... Если ждешь смерть, как невесту, она и придет к тебе невестою [5, с. 97].

Анекдот способен передать и чувство вины мыслящих людей за всю Афганскую войну как войну несправедливую:

О доме мы все думаем, но говорим мало. Из суеверия. Очень хочется вернуться. Куда мы вернемся? Об этом тоже молчим. Только травим анекдоты:

- Дети, расскажите, кто ваши папы?
- Все тянут руки вверх:
- Мой папа — врач.
- Мой папа — сантехник.
- Мой папа... в цирке работает.
- Маленький Вова молчит.
- Вова, ты не знаешь, кто твой папа?
- Раньше он был летчиком, а сейчас работает фашистом в Афганистане [5, с. 112].

Анекдот отражает процесс отупения человека, всю механистичность его существования в условиях жесткой и бездушной армейской машины:

Хочется посмеяться... (*Улыбается, но глаза грустные*). Я не только страшное, но и смешное помню. Любимые анекдоты...

- Товарищ подполковник, как пишется ваше звание — вместе или отдельно?
- Конечно, отдельно. Проверочное слово “под столом”.
- Товарищ полковник, где копать?
- От забора и до обеда [5, с. 118].

Анекдот в повести является способом передачи мысли о бездушном грубом отношении общества к тем людям, которые приняли на себя этот груз ответственности военного опыта, о нежелании общества принять их душевную боль:

... анекдоты, над которыми еще недавно надрывался от хохота, — не нравятся. Странно, что еще вчера и позавчера было смешно. А что тут смешного?

Приехал офицер в Союз в командировку. Зашел в парикмахерскую. Девушка посадила его в кресло:

- Как обстановка в Афганистане?
- Нормализуется...

Через несколько минут:

- Как обстановка в Афганистане?
- Нормализуется...

Пройдет какое-то время:

- Как обстановка в Афганистане?
- Нормализуется...

Постригся, ушел. В парикмахерской недоумевают:

- Зачем мучила человека?

Как спрошу об Афганистане, у него волосы дыбом становятся — легче стричь [5, с. 130].

Включение анекдота в повесть делает психологический анализ более емким, усиливает проблематику произведения, позволяет в нескольких семантически насыщенных фразах передать чувства рассказчика.

### 3.3. Сны, видения, воспоминания

С. Алексиевич использует в повествовании приемы, позволяющие увидеть человека в свете взаимодействия сознательного и бессознательного в психике. Эти приемы дают рельефное отражение противоречий в личности, ее внутренних глубинных желаний и стремлений. Это сновидения героев, состояния между реальностью и сном, жизнью и смертью, предчувствия.

Согласно концепции К. Г. Юнга, «Сон рисует внутреннюю ситуацию, реальность которой сознание вообще не признает или признает неохотно». Для адекватной интерпретации сновидения нужно учитывать, что «... душа как саморегулирующаяся система сбалансирована, как и жизнь тела. Для всех эксцессов сразу же и неизбежно наступают компенсации, без них не было бы ни нормального обмена веществ, ни нормальной психики. В этом смысле теорию компенсации можно вообще объявить основным правилом психической жизни». Если что-то подавляется в сознании, не принимается (в силу социальных или нравственных требований), то это так или иначе отражается в сновидениях: «недостаток *здесь* вызывает избыток *там*. Поэтому и отношения между сознанием и бессознательным — также компенсаторные» [144, с. 62]. Природа предчувствий и вещей снов героев заключена в подавлении нравственных требований в сознании и вытеснении их в бессознательное. Именно поэтому сновидения в повести — самый сильный прием автора: в символической форме нравственные метания личности, поиски выхода во снах представлены непосредственно; с помощью сна можно сказать такое, что прямо передать очень сложно.

Сон матери способен метафорически передать ее чувства:

Ночью... Перед тем днем, когда случилось... Когда он убил... Мне был сон, что я жду сына, его нет и нет. И вот его мне приводят... Приводят те четыре “афганца”... И бросают на грязный цементный пол. Вы понимаете, в доме цементный пол... У нас на кухне... Пол, как в тюрьме...Мы остаемся вдвоем... [5, с. 11].

«Цементный пол» в этом сне символизирует мертвящую обстановку, созданную бездушным государством в отношении вернувшихся воинов и их матерей, оставленных наедине со своим горем.

### Сон автора:

Ночью мне снился сон: наши солдаты уезжают в Союз, я — среди провожающих. Подхожу к одному мальчишке, он без языка, немой. После плена. Из-под солдатского кителя торчит госпитальная пижама. Я что-то у него спрашиваю, а он только свое имя пишет: «Ванечка... Ванечка...». Так ясно различаю его имя — Ванечка... Лицом похож на паренька, с которым днем беседовала, он все повторял: «Меня мама дома ждет» [5, с. 22].

Из контекста предыдущего повествования совершенно очевидно, что автор переживает за детей, не окрепших нравственно, не имеющих четких ориентиров в жизни, психологически не подготовленных для таких чудовищных перегрузок. Имя «мальчишки» — Ванечка — собирательный образ таких детей. Образ солдата без языка отражает невозможность отрефлексировать этим солдатом пережитое и связно оформить в вербальную форму. «Из-под солдатского кителя торчит госпитальная пижама» — внешне парень вроде бы является солдатом, но он беззащитен, никак не подготовлен к войне, больничная пижама в данном случае — символ беззащитности.

### Сон матери:

Четвертого марта вижу сон... Большое поле, и по всему полю белые разрывы... Что-то вспыхивает... И тянутся длинные белые ленты... Саша мой бежит, бежит... Мечется... Негде ему спрятаться... И там вспыхнуло... И там... Я бегу за ним... Хочу его обогнать... Хочу, чтобы я впереди, а он за мной... Как когда-то с ним маленьким в деревне попали мы в грозу... Я его прикрыла собой, он подо мной тихонько скребется, как мышонок: «Мамочка, спаси меня!» Но я его не догнала... Он такой высокий, и шаги у него длинные-длинные... Бегу из всех сил... Вот-вот сердце разорвется... А догнать его не могу... [5, с. 88].

Текстовая организация сна матери имеет особую синтаксическую конструкцию: доминируют многоточия — это и интонационная пауза, и пауза припоминания, и в то же время имитация спонтанного рассказывания, основанного на припоминаемых ощущениях; герой словно из эмоционально-образной памяти «добывает» осколки увиденного, пытаюсь сцепить их в единую картину.

Сон матери полон метафор. Большое поле — это жизнь. В сознании матери «сын в тридцать лет майор с орденом Красной Звезды, ...офицер», но в подсознании он маленький незащищенный мальчик. Прием ретроспекции здесь удачно отражает эту схему. Неслучайна и метафора грозы как смер-

тельной опасности, войны, и сравнение сына с «мышонком», и его просьба о спасении. Подсознание матери пытается донести в символической форме мысль, которую она вытесняет: сын в опасности, он взывает о помощи; ведь этот сигнал сын ей посылал ранее — во взглядах, в тоске, в слезах на глазах, но сознательно не был принят. И «вещий» сон отражает попытку матери все же ему помочь, догнать, пусть запоздало.

В исповедь героини включено два сна. В тексте они выделены отдельными абзацами, помещены непосредственно один за другим и прямо обозначены как «первый» и «второй» сны. Таким образом автор акцентирует на этом внимание, усиливает семантическую нагрузку, лежащую на этих фрагментах, создает своего рода микроцикл снов, придающий определенную динамику повествованию.

Первый сон.

Заходим в богатый дуكان... На стенах ковры, драгоценности. И меня наши ребята продают. Им приносят мешок с деньгами... Они считают афошки... А два «духа» накручивают себе на руки мои волосы... Звенит будильник... В испуге кричу и просыпаюсь. Всех страхов ни разу не досмотрела.

Второй сон.

Летим из Ташкента в Кабул в военном самолете ИЛ-65. Появляются в иллюминаторе горы, и яркий свет тухнет. Начинаем проваливаться в бездну какую-то, нас накрывает пластом афганской тяжелой земли. Рою ее, как крот, и не могу выбраться на свет... Задыхаюсь... И копаю, копаю... [5, с. 111].

Первый сон отражает страх героини быть проданной в рабство. Шире это можно истолковать как страх быть кем-либо преданной. Преданной страной и преданной сослуживцами, ведь уверенности в их верности нет и за «афошки» человек готов продать самое святое. Вполне возможно, видя, как окружающие люди разменивают себя на мелочи и сами себя предают, героиня предчувствовала такое течение событий в той или иной форме. Второй сон отражает страх смерти. «Военный самолет» здесь тождественен государственной, казенной части родной страны. Эта государственная часть направляет своих сыновей и дочерей выполнять «интернациональный» долг, преследуя свои политические интересы и совершенно не интересуясь взглядом на события своих граждан. Девушка на подсознательном уровне чувствует,

что этот «долг» никому здесь не нужен, что эта борьба с чужим народом на его земле похоронит их всех. Отсюда и нехватка воздуха, и судорожная попытка выбраться на свет. Этот сон тоже о предательстве. Героиня чувствует атмосферу моральной болезни, нравственной деградации, попытки же человека весь этот ужас осознать пресекаются государственной машиной. Сны объединены в микрокомпозицию общим сюжетом: смертельным страхом нравственной гибели и отчаянной попыткой этой гибели избежать, найти выход.

Сон двадцатидвухлетнего инвалида войны, старшего лейтенанта, командира минометного взвода:

- Каждую ночь... Я вижу один и тот же сон, все прокручивается заново. Все стреляют, и я стреляю... Все бегут, и я бегу... Падаю, просыпаюсь...

Я — на больничной койке... Я просыпаюсь... Рывком хочу сбросить себя с кровати, чтобы выйти в коридор покурить. И тут вспоминаю: ног нет... Тут возвращаюсь в действительность... [5, с. 134].

Это сон человека, страдающего посттравматическим стрессовым расстройством. Ситуация боя, где он был ранен, эмоционально до сих пор не изжита, интериоризация жизненного опыта этого случая не проведена сознанием — знание опыта вытеснено в бессознательное. Человек не хочет принимать тот факт, что он теперь инвалид. И бессознательное вновь и вновь будет напоминать о нерешенной проблеме до тех пор, пока эта травмирующая психику ситуация не будет эмоционально завершена. Трагедия этого человека в том, что он не понимает, почему это произошло именно с ним.

Во снах вернувшегося из Афганистана военного переводчика, старшего лейтенанта, представляется Кабул: «на склонах гор висят глиняные домики. Темнеет. В них зажигаются огни. Издали, кажется, что перед тобой величественный небоскреб», но этот небоскреб — «всего лишь оптический обман». Таким нравственным обманом самого себя становится для героя и служба в Афганистане. Советские газеты замалчивают истинное лицо происходящего, в советском информационном поле этой войны вроде бы и нет: «если не написано, выходит, как бы не было», выходит, что и страданий героя нет, да



и самого его нет. Все, что с ним происходило там, он хочет «... забыть... Как дурной сон! Я там не был!»

Только во сне мать погибшей в Афганистане девушки-медсестры может полноценно жить. Это случай, когда сон более реален, чем действительность. Сон дает матери надежду: «Я во сне увижу ее и во сне себе говорю: подойду, поцелую, если она теплая, значит, она живая. Подойду, поцелую — теплая. Значит, живая!

Вдруг она где-то живет?.. В другом месте...» [5, с. 203].

Во снах мать может общаться с дочерью, ласкать ее, любоваться ею: «Вот она пришла домой... Взяла стул и села посреди комнаты... Волосы длинные у нее, очень красивые, рассыпались по плечам. Она их так отбросила рукой и говорит: «Мама, ну что ты меня все зовешь и зовешь, ты ведь знаешь, что я прийти к тебе не могу. У меня муж, двое детей... У меня семья...» [5, с. 200]. В этом случае бессознательное с помощью сновидений спасает человека от безысходного горя. Тем не менее, мать девушки лишена «... полноты прежней жизни, когда было общение с усопшим» [50, с. 602], целостность ее «Я» разрушается.

Вводя в повествование сновидения, автор усиливает впечатление размытости границы, ее условности между сном и явью в сознании героев. Во сне пятидесятилетний командир батальона спокойно выполняет свою боевую задачу: «...вижу сон, что я убил человека. Он встал на колени... На четвереньки... Голову не поднимал... Лица не видно, у них у всех одно лицо... Я **спокойно** в него выстрелил, **спокойно** увидел его кровь» [5, с. 208]. В этом случае на бессознательном уровне герой никак не оценивает происходящее, внутренний регулятор нравственности — совесть — отключен. Лишь сознательная переоценка происходящего ужаса («я уже внутренне разрывался») позволяет вернуть человеческое качество оценки происходящего. Рефлексия приходит после пробуждения: «закричал я тогда, когда проснулся и вспомнил этот сон...». Слово «спокойно» повторяется в описании сна два раза, со-

здавая оксюморонное ощущение страшного парадокса войны: о страшном повествуется намеренно спокойно. В этом ужасное несоответствие — привыкание человека к диким обстоятельствам, приобретшим черты каждодневной реальности.

Сон жены погибшего солдата отражает ее нравственную установку — быть верной мужу: «Годами я видела сны, как мы встречаемся. Едем на тракторе. Тракторист сигналит, а мы целуемся» [5, с. 219], «Во сне я все время его умоляю: “Женись на мне еще раз”» [5, с. 219]. Женщина любит своего мужа и хотела бы выйти замуж за него еще раз, несмотря на то, что изначально была уведомлена о его гибели из «вещего» сна:

На Крещение, когда гадают, мне приснился сон. Маме утром рассказываю:

— Мама, я видела красивого парня. Он стоял на мосту и звал меня. На нем военная форма. Но когда я подошла к нему, он начал удаляться, удаляться и совсем исчез.

— Не выходи замуж за военного, одна останешься, — предсказала моя мама [5, с. 218].

Женщина стала вдовой с маленьким ребенком на руках в двадцать четыре года. Прошло восемь лет после смерти мужа, но любовь к нему женщина сохранила в своем сердце.

Сновидения «рядового, мотострелка», уже вернувшегося из Афганистана, показывают, что он до сих пор еще «там», продолжает воевать, стресс боевой обстановки не покинул его:

Еще год боялся выйти на улицу: бронжилета нет, каски нет, автомата нет, как голый. А ночью сны: кто-то в лоб целится и такой калибр, что полголовы снесет... Бросался на стену... Затрещит телефон, у меня испарина на лбу — стреляют! Откуда? Начинаешь шарить глазами по сторонам... Утыкаешься в книжную полку... А-а-ах! Я дома... [5, с. 40].

Очень выразительно С. Алексиевич изображает сон слепого старшего лейтенанта, сапера — человека, лишившегося на войне возможности видеть внешний мир, но сохранивший «внутреннее зрение», с одной стороны, являющейся единственной связующей нитью с «прошлой жизнью», а с другой — доставляющее невероятные страдания от бессилия, невозможности защитить слабых. Эти ощущения обостряются за счет соположения несовместимых деталей (дети и минное поле):

Что мне сейчас снится? Длинное минное поле... Составляю формуляр: количество мин, чертеж рядов и ориентиры, по которым можно их найти. И этот формуляр у меня потерялся, у нас они часто терялись... Или берешь формуляр, там ориентир — дерево, а оно сгорело... Или груда камней, а они взорвались... Никто не ходил, не проверял. Боялись. Сами могли подорваться на своих минах. Я вижу во сне, что возле моего минного поля бегают дети... Они не знают, что там мины... Мне надо крикнуть: «Там мины! Не ходите!..» Мне надо их опередить... Я бегу... У меня опять обе ноги... И я вижу...

Но это только ночью, только во сне... [5, с. 139].

В этом сне дети рядом с минным полем символизируют людей неокрепших морально, доверчивых, не понимающих, что свои же близкие люди могут их предать на смерть, не предупредить об опасности. Это вчерашние советские мальчишки, ставшие теперь солдатами и выполняющие «интернациональный долг». Мучительное осознание этого предательства не дает покоя старшему лейтенанту, совесть несет ему мысль о необходимости защиты этих доверчивых детей. Еще одна важная деталь этого сновидения — потеря ориентиров минного поля. Эта потеря ориентиров в сознании сапера символизирует разрушение с течением времени идеологических установок, казавшихся ранее незыблемыми. Точки отсчета жизни утеряны, и нет теперь понимания — что безопасно, а что представляет угрозу.

Сны преследуют героев, мучительно заставляют вновь и вновь переживать самые страшные ощущения. Наиболее показательное сновидение принадлежит «рядовому, связисту». Композиционно оно состоит из двух снов — один в другом:

Утром просыпаешься и рад, что не помнишь снов. Я никому свои сны не рассказываю. Но все помню.

Вот один из моих снов...

Как будто я сплю и вижу большое море людей... Все возле нашего дома... Я оглядываюсь, **мне тесно**, но почему-то я не могу встать. Тут до меня доходит, что **я лежу в гробу**... Гроб деревянный, цинковой обертки на нем нет. Помню это хорошо... **Но я живой**, помню, что **я живой**, но **я лежу в гробу**. Открываются ворота, все выходит на дорогу, и меня выносят на дорогу. Толпы народа, **у всех на лицах горе и еще какой-то восторг тайный**... Мне непонятный... Что случилось? Почему я в гробу? Вдруг процессия остановилась, я услышал, как кто-то сказал: «Дайте молоток». Тут **меня настигает мысль: я вижу сон**... Опять кто-то повторяет: «Дайте молоток»... **Оно как наяву и как во сне**... И третий раз кто-то сказал: "Подайте молоток". Я услышал, как хлопнула крышка, застучал молоток, один гвоздь попал мне в палец. Я начал бить головой в крышку, ногами. Раз — и крышка сорвалась, упала. Люди смотрят — я поднимаюсь, поднялся до пояса. **Мне хочется закричать: больно, зачем вы меня заколачиваете гвоздями, мне там нечем дышать. Они плачут, но мне ничего не говорят. Все как немые... На лицах**

**восторг, восторг тайный... Невидимый...** И я его вижу... О нем догадываюсь... **И я не знаю, как мне заговорить с ними так, чтобы они услышали. Мне кажется, что я кричу, а губы мои сжаты, не могу их раскрыть. Тогда я лег назад в гроб. Лежу и думаю: они хотят, чтобы я умер, может, я действительно умер, и надо молчать.** Кто-то опять говорит: «Дайте мне молоток...» [5, с. 174].

Бессознательное героя стремится донести до него информацию о той критической обстановке, которая его окружает. Согласно К. Юнгу, «... между сознанием и сновидением существует строжайшая причинная связь и тончайшая взаимозависимость» [144, с. 29]. До описанного сновидения сны были менее страшные («сны тяжелые... Просыпался все время от дикого хохота. Иногда даже кто-то позовет меня по имени... Открою глаза и вспоминаю: война!»). Герой ведет существование живого мертвеца, и его окружают эмоциональные мертвецы. Такие люди привыкли верить идолам, живой человек со всеми его естественными эмоциональными проявлениями их не интересует; человек для них — не более чем ярлык. Герою тесно, в первом сне он словно парализован. Его парализуют многолетние установки не говорить правды о том, что видишь, слышишь, чувствуешь. Если видишь откровенную ложь — молчать об этом — ведь «так надо». Если человек начинает проявлять себя не так как положено по инструкции, нужно исключить его из действительности, забыть о нем. Общество, окружающее героя, устроено так, что для него мертвый герой важнее живого человека; отсюда на лицах людей «горе и еще **какой-то восторг тайный**». Мертвый человек уже не может изменить своих идеологических воззрений в отличие от живого. Эти люди привыкли преклоняться перед Смертью, служить ей, упиваться ею (подробно тему преклонения перед Смертью С. Алексиевич раскроет позднее в произведении «Зачарованные смертью»), в «Цинковых мальчиках» эта мысль ясно сформулирована в письме Н. Гончарова (г. Орша): «... для нас всегда лучше мертвые герои, чем живые люди, может, в чем-то оступившиеся». Подобный сон, где «все люди мертвые, а автобус и вещи целые» видит и «рядовой, танкист». Бессознательное словно кричит: очнись от этого летаргического сна! Если и дальше не предпринимать никаких действий, катастрофа (психиче-

ская перегрузка) неизбежна. Поэтому герой во втором сне осознает свой сон, ему хочется докричаться до людей, но сказать он ничего не может. На самом деле он транслирует свою душевную боль (боль в пораненном пальце свидетельствует о том, что герой духовно не умер) по другим каналам, невербальным, но информация остается непринятой. Герой осознает, что его смерть выгодней для людей, чем его жизнь. И тогда он соглашается окончательно замолчать, что равносильно смерти (ведь «так надо»).

Во снах героев отражается лейтмотив повести: человек «с нашей наивной доверчивой верой» жестоко обманулся, отдав самое лучшее, и жестоко за это поплатился. С. Алексиевич блестяще владеет техникой овнешнения сновидений, что позволяет ей с предельной точностью изобразить глубинно-психологическое, скрытое в подсознании.

### **3.4. Деталь как психологическая характеристика**

С. Алексиевич активно пользуется приемом включения психологической детали в текст произведения. Полифоническое построение повести требует отдельных ярких штрихов, порой крупных мазков, способных с предельной точностью передать картину мира каждого героя. Такие штрихи встречаются почти в каждой исповеди.

Автор прибегает к метафоре глаз в повести. Глаза как орган зрения необходим человеку для адекватного взгляда на окружающий мир. Глазами человек видит действительность и так или иначе ее оценивает. Но как быть, если люди отказываются признать за истину то, что они воспринимают собственными глазами, или, хуже того, не осознают видимое им, если «... они видя не видят, и слыша не слышат, и не понимают» [35].

Обратимся к авторским размышлениям:

Когда закончила «У войны не женское лицо», долго не могла видеть, как от обыкновенного ушиба из носа ребенка идет кровь, убегала на отдыхе от рыбаков, весело бросающих на береговой песок выхваченную из далеких глубин рыбу, меня тошнило от ее **застывших выпученных глаз** [5, с. 14].

<...>

...На автобусной станции в полупустом зале ожидания сидел офицер с дорожным чемоданом, рядом с ним худой мальчишка, подстриженный под солдатскую нулевку, копал вилкой в ящике с засохшим фикусом. Бесхитростно подсел к ним деревенские женщины, выспросили: куда, зачем, кто? Офицер сопровождал домой солдата, сошедшего с ума: «С Кабула копает, что попадет в руки, тем и копает: лопатой, вилкой, палкой, авто-ручкой». Мальчишка поднял голову: «Прятаться надо... Я вырою щель... У меня быстро получается. Мы называли их братскими могилами. Большую щель для всех вас выкопаю...»

Первый раз я увидела **зрачки величиной с глаз...** [5, с. 16].

<...>

Ташкент. <...> Среди загоревшей курортной толпы, среди ящиков, корзинок с фруктами прыгают на костылях молодые солдаты (мальчишки). На них никто не обращает внимания, уже привыкли. Они спят и едят тут же на полу, на старых газетах и журналах, неделями не могут купить билеты в Саратов, Казань, Новосибирск, Киев... Где их искалечили? Что они там защищали? Никому не интересно. Только маленький мальчик не отводит от них **своих широко раскрытых глаз...** [5, с. 17].

Сам автор раскрывает необходимость именно таких деталей в главе «Из дневниковых записей для книги»: нужны «запечатленные мгновения, вырванные из жизни».

В рассказе медсестры трупы солдат лежат без глаз:

Весь март тут же, возле палаток, сваливали отрезанные руки, ноги... Трупы... Они лежали в отдельной палате... Полуголые, **с выколотыми глазами**, один раз — с вырезанной звездой на животе... Раньше в кино о гражданской войне такое видела. Цинковых гробов еще не было, еще не заготовили.

<...>

После всего там **я другими глазами увидела свою страну... Зрачок стал другой, он увеличился...** [5, с. 45].

Из рассказа военного советника:

Стоят трое афганцев, о чем-то разговаривают, смеются. Пробежал вдоль торговых рядов грязный мальчишка, нырнул куда-то в толстые тряпки под прилавок. **Уставился на меня зеленым немигающим глазом попугай.** Я смотрю и не понимаю, что происходит... Они не прерывают разговора... Тот, что спиной ко мне, поворачивается... И я смотрю на дуло пистолета... Пистолет поднимается... поднимается... Вот отверстие... Я его вижу. Одновременно я слышу резкий щелчок, и одновременно меня нет... Я нахожусь в одно и то же время и по ту, и по эту сторону... Но я еще не лежу, а стою. Хочу с ними говорить, не могу: а-а-а-а...

<...>

... Но если я подниму голову, хотя бы поверну ее, у меня куда-то проваливается мозг. Сознание мерцает... Опять ныряет в толстые тряпки под прилавок мальчишка... **Уставился на меня немигающим зеленым глазом попугай...** Стоят трое афганцев... Тот: что спиной ко мне: поворачивается... И я упираюсь взглядом в дуло пистолета... Вот отверстие... Я его вижу... Теперь я не жду знакомого щелчка... Кричу: «Я должен тебя убить! Я должен тебя убить!...» [5, с. 54].

Рассказ рядового, артиллериста открывается пониманием необходимости видеть происходящее адекватно: «нет, все-таки хорошо, что так кончилось. Поражением. У нас глаза откроются...»

Кому-то война открывает глаза, но в тоже время война может развратить человека неокрепшего, нравственно слабого. Человек, психологически не подготовленный, не имеющий твердой духовной основы, почти наверняка будет травмирован:

Солдаты... Мальчишки... Они сломленные отсюда выходят, им по восемнадцать-девятнадцать лет. Дети. Многое тут увидели... Многое... Как женщина продается за ящик, да где там ящик, за две банки тушенки. Потом **этими глазами** он будет смотреть на жену. На всех... **Им тут испортили зрение** [5, с. 64].

Многие герои произведения Алексиевич вполне осознают факт переосмысления своей жизни после войны. Рядовой солдат, увидев смерть, понимает, что на те же самые вещи после войны он будет смотреть по-другому:

Увидел и тут же забыл, загнал в подполье. На потом... Я видел, как у человека **зрачки** становятся **величиной с глаз**, из человека уходит жизнь... **Зрачки расширяются... Темнеют...** Увидел и тут же забыл. А сейчас с вами вспомнил...

<...>

Человек меняется не на войне, человек меняется после войны. Меняется он, когда смотрит **теми же глазами**, которыми видел то, что было там, на то, что есть здесь. В первые месяцы зрение двойное — ты и там, и здесь. Ломка происходит здесь [5, с. 97].

В рассказе артиллериста глаза сравниваются с маслинами. Эта деталь, этот символ помогает ему понять точку зрения афганского народа на происходящие события, на восприятие этим народом советских солдат. Здесь он враг, оккупант, если даже маленький раненый ребенок, нуждающийся в срочной помощи, убегает от него как от чудовища. Эти глаза-маслины будут для него вечным напоминанием об ужасах тех лет:

Стоит у дороги девочка, лет семи... У нее перебитая рука висит, как у разорванной тряпичной игрушки, на какой-то ниточке. **Глаза-маслины** неотрывно смотрят на меня... В шоке от боли... Я соскакиваю с машины, чтобы взять ее на руки и отнести к нашим медсестрам... Она в диком ужасе, как зверек, отскакивает от меня и кричит, она удирает и кричит. Ручонка болтается, вот-вот совсем отлетит... Я тоже бегу и кричу... Догоняю, прижимаю к себе, глажу. Она кусается, царапается, вся дрожит. Словно ее какое-то дикое животное схватило, а не человек. **И меня, как громом, поражает мысль**: она не верит, что я хочу ее спасти, она думает — я хочу ее убить... Русские ничего другого не могут, они только убивают...

<...>

Там сны о войне не видел. А здесь ночью воюю. Догоняю эту маленькую девочку... **Глаза-маслины...** [5, с. 126].

Разведчик становится слепым в буквальном смысле — «пуля снесла сетчатку с обоих глаз». Но это ранение заставляет его воспринимать мир по иным каналам, невизуальным, заставляет многое переосмыслить, видеть мир «зрением памяти»:

**Я научился жить без глаз...**

**Иногда мне кажется, что глаза не нужны.** Вы ведь закрываете глаза, когда самое главное происходит, когда вам хорошо. Глаза нужны художнику, потому что это его профессия. А я ощущаю мир... Я его слышу... Для меня слово значит больше, чем для вас, у кого есть глаза. <... > Я могу быть счастливым, свободным... Без глаз... Это я понял... Сколько зрячих не видят. **С глазами я был больше слепой, чем сейчас.** Хочется от всего очиститься. От всей этой грязи, в которую нас втянули. От своей памяти... Вы не знаете, как жутко бывает ночью? Жуть наваливается... Я опять прыгаю с ножом на человека... Примеряюсь, где проткнуть... Человек мягкий, я помню, что тело у человека мягкое... Вот такая вот штука! Вот...

**Ночью страшно, потому что я вижу... Во сне я не слепой...** [5, с. 225].

В приведенных эпизодах повести психологическая деталь «глаза» рассматривается в разных аспектах: это различная степень осознания ужаса происходящего или уже произошедшего. Кто-то увидел и погиб, кто-то сошел с ума, кто-то ослеп, некоторые, осознав этот ужас, глубоко психологически травмировались, кто-то отрефлексировал, переосмыслил свою жизнь. Но никто, кроме автора, не предпринял попытки донести правду до общества, открыть всем людям глаза. В главе с символическим названием «Суд над «Цинковыми мальчиками» значение рассматриваемой детали расшифровано автором голосом из «зала суда»: «У нас два пути: познание истины или спасение от истины. Надо открыть глаза...» [5, с. 269].

В рассказе минометчика есть одна деталь — горящая сигарета:

Пуля натывает на человека, ты слышишь — его не забыть, ни с чем не перепутать — характерный мокрый шлепок. Знакомый парень рядом падает лицом вниз, в еду, как пепел, пыль. Ты переворачиваешь его на спину: **в зубах зажата сигарета, которую только что ему дал... Она еще дымится...**

Эта деталь отсылает к повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», где подобный точный штрих — «окурок на губе» — является символом войны, ее насмешки над хрупкостью жизни человека. Эта деталь позволяет связать в сознании читателя две войны — Великую Отечественную и



Афганскую мыслью о том, что человек на любой войне слаб и беззащитен и остается таковым независимо от того, какая это война — мировая или локальная, «справедливая» или «нечестная». Психологически значимая деталь усиливает проблематику повести.

Описывая авторские приемы, способные произвести на читателя максимальное эстетическое воздействие, Н. Л. Лейдерман говорит: «Каждая фраза ориентирована на то, чтобы дать максимально точное описание увиденного. А образный смысл здесь вспыхивает от столкновения тех представлений, которые возникли благодаря тщательному описанию...» [61, с. 30]. Подобным приемом пользуется и С. Алексиевич, вводя множество деталей в текст, точно описывая происходящее, воссоздавая образ действительности при помощи выразительных психологически значимых деталей.

### **3.5. Речевая характеристика как способ изображения психологического состояния героев**

Психологическая индивидуальность персонажа определяется его речью, словарным составом, манерой высказывания. В жанре документальной повести важно выстроить речь персонажей таким образом, чтобы ее стиль передавал индивидуальность героя, его принадлежность определенному социальному слою, эмоциональное состояние. В целом речь отражает внутреннюю картину мира человека: «... речь — коррелят сознания» [111, с. 88]. Эффект полной документальности, достоверности достигается за счет использования слов, характерных для разных слоев общества. Алексиевич использует жаргонизмы, фрагменты обценной лексики, элементы арго. Важное значение приобретают и речевые конструкции: правильность их построения отражает социально-культурный, интеллектуальный уровень героев.

Часто в речи героев в связи с возникновением нового образа, с внезапным воспоминанием наблюдаются ассоциативные переходы от одной мысли

к другой. Связь мыслей героев поддерживается авторскими ремарками, отчасти объясняющими внутреннее состояние персонажей.

Алексиевич в главе «Из дневниковых записей» объясняет необходимость использования разговорной речи в повести, прямо говорит, что психологический анализ, передача внутреннего мира человека — одна из ее главных задач:

**На каком языке мы говорим сами с собой, с другими?** Мне нравится язык разговорной речи, он ничем не обременен, выпущен на волю. Все гуляет и празднует: синтаксис, интонация, акценты, и — **восстанавливается в точности чувство. А я слежу за чувством, а не за событием.** Как развивались наши чувства, а не события. Может быть, то, что я делаю, похоже на работу историка, но я историк бесследного. Что происходит с большими событиями? Они перекочевывают в историю, а вот маленькие, но главные для маленького человека, исчезают бесследно [5, с. 23].

Речь героев часто экспрессивна, эмоционально насыщена. Для того, чтобы передать эту эмоциональность, внутреннее напряжение, присутствие различных уровней мышления, автор использует различные приемы: инверсию («Маленький был, как девочка. Беленький, хрупкий, он у меня восьмимесячным родился, искусственник. Наше поколение не могло дать здоровых детей, росли мы в войну — бомбежки, стрельба, голод...» [5, с. 147]), тропы («Увижу, как идут вместе муж, жена и ребенок с ними — плачу. Моя душа кричит, мое тело кричит» [5, с. 146], «А ехать на раскаленной броне? Дышать едким сухим песком...» [5, с. 158]), ассоциативную связь фраз («Они продавали одеяла и покупали анашу. Что-нибудь сладкое. Безделушки... Там такие яркие лавочки, в этих лавочках так много привлекательного. У нас... в Союзе ничего этого нет, они этого не видели» [5, с. 45]), риторические фигуры синтаксиса: парцелляцию («первый убитый... Афганский мальчик, лет семи... Лежал, раскинув руки, как во сне. И рядом развернутое брюхо застывшей лошади...» [5, с. 194]), эллипсис («Возвращались молча. Мы — простые, убивать непривычно. В части успокоились. Поели. Почистили оружие» [5, с. 223], «Привыкаешь. Психологически не так было трудно, как технически. Чтобы попасть в сердце... Каратэ учились. Скрутить, связать... Найти болевые точки — нос, уши, над веком — точно ударить» [5, с. 224]), повторы

(«Вы не знаете, как жутко бывает ночью. Все опять наваливается... Я опять прыгаю с ножом на человека... Примеряюсь, где проткнуть... Человек мягкий, я помню, что тело у человека мягкое...» [5, с. 225]). Почти в каждом рассказе персонажей присутствуют предложения, завершающиеся многоточием. Автор таким образом передает напряженность, незаконченность, дискретность мысли персонажа. Семантический каркас рассказов часто имеет лакуны, позволяющие читателю самому дорисовать воображаемую картину описываемого — читатель находится как бы в контексте разговора с персонажем, в связи с чем имитируется режим экономии речи.

Речевая характеристика героев, формально никак между собой не связанных, усиливает проблематику повести. Почти все герои повести в условиях тотального молчания сознательно начали выражать (или делать попытку выразить) свои мысли впервые («наконец, выговорился...», «я не знаю, как мне заговорить...», «... все молчат. Так надо. ... Впервые попробовал говорить то, что думаю. Непривычно...», «первое время никого к себе не подпускал. Молчал», «хочу говорить», «впервые так выговорился... Как в поезде... Сошлись незнакомые люди, поговорили и вышли на разных станциях... Руки у меня дрожат... Почему-то волнуюсь...»).

Мотив молчания — один из главных в повести. Именно молчание, пауза часто наиболее выразительно передает психологическое состояние персонажа, и, шире, — передает атмосферу, царящую в обществе. Прием отражения молчания значительно усиливает проблематику повести.

Речь первого человека («главного героя», как определяет его сам автор, конечно, как собирательный образ), позвонившего автору, достаточно экспрессивна. Его первый звонок «как автоматная очередь», как «далекий взрыв». Он явно возбужден, озлоблен, внутри у него кипит ярость, и дикая душевная боль не дает покоя. Этот человек обращается к автору на «ты», не называет себя, сразу же переходит к сути разговора — угрозам. Некоторые эмоции героя названы прямо: «ненавижу пацифистов!» Фразы построены

в виде риторических вопросов и логических с его точки зрения ответов: «ты поднималась с полной выкладкой в горы, шла на бэтээре, когда пятьдесят градусов выше нуля? Ты слышишь по ночам резкую вонь колючек? Не слышишь... Значит, не трогай! Это наше! Зачем тебе?» Судить об этом герое можно лишь по его фразам, поскольку ничего, кроме слов, не приведено. Герой словно отвечает на постоянно стоящий перед ним вопрос — убийца ли он? И отвечает: «Да, я убивал, я весь в крови... <...> Да, я убивал, потому что хотел жить. Хотел вернуться...». Его второй звонок «оборвался», но герой уже немного выговорился, снял психическое перенапряжение, хотя и находится на грани («Я вернулся живой и не хочу жить. Завидую мертвым... Мертвым не больно...»). Третий звонок отражает переосмысление героем жизни, возможность взглянуть на происходящее с другой стороны, в его речи появляются жизнеутверждающие интонации:

**Я жить** хочу! **Я любить** хочу! У меня скоро **родится сын**... Я назову его Алешкой — имя погибшего друга. Родится потом девочка, я хочу еще девочку, все равно будет Алешка...

Мы же не трусили! Не обманули вас! Все, баста! Больше не позвоню... Для меня эта история кончилась... Я выхожу из нее... Я не застрелюсь и не брошусь вниз головой с балкона... **Я хочу жить! Любить!** Я во второй раз **выжил**... Первый раз там, на войне... Второй раз — здесь... Здесь тоже было одиноко и страшно... Все! Прощай! [5, с. 178].

Разговор с «главным героем» так или иначе ритмически отражает исповеди многих голосов в повести: сначала ярость, озлобленность, затем снятие психического перенапряжения, и, наконец, принятие, катарсис. Такое ритмическое построение исповедей усиливает подтекст произведения: человек, прошедший войну (или связанный с войной) очень хрупок, нуждается в принятии близкими людьми и обществом, но сейчас он одинок в своей трагедии.

В речи матери повтор фразы «мое ты солнышко» придает ей особую экспрессивность и суггестивность. Вся композиция исповеди построена вокруг этой фразы, она ее смысловой центр. Эта фраза повторяется в разных контекстах (рождение сына, детские игры, первый класс школы, отправка в Афганистан, известие о смерти сына, доставка сына в гробу, посещения мо-

гилы сына) и отражает разные состояния матери в разные периоды жизни (радость рождения ребенка, радость от созерцания его детских игр и начала учебы в школе, тревога, боль утраты, отчаяние, принятие смерти сына). Повтор этой фразы указывает на безграничную любовь матери к сыну и дает «приращение смысла» (термин Ю. Б. Борева): сын для матери — центр вселенной.

В речи командира взвода пехоты лейтмотивом проходит желание выжить. Этот лейтмотив усилен повтором фраз: «Мне жить надо. Я жить хочу! <...> Убиваешь — ощущение, что ты живешь! Я снова жив! <...> Но я-то жив! <...> Но я-то жив!» Эта фраза звучит как вызов смерти, как попытка самоутверждения в собственных глазах, как крик тем, кто в этой войне за право жизни проиграл.

Речь «рядового, стрелка» наиболее стилизована автором. Синтаксические конструкции и лексический состав отражают не только социальный статус говорящего, но и его сознание:

А наших **пацанов** вчера сорок человек полностью **искромсало**, с одним я два дня назад сидел тут на **очке** и эти газеты читал. **Ржали. Е-мое!!! Взять ствол в рот — и мозги навывлет! Депрессуха жесткая. Всюду вранье... Казарма обрыдла... Жратва такая, что блевать хочется...** [5, с. 90].

Включение жаргонизмов в текст, характеризующих говорящего как близкого (или желающего быть близким) к криминальному миру («пошмонаешь», «разжился», «свистнуть», «пожрать», «отхерачили», «нахер», «ржать охота», «не скурвиться», «гавно», «без наркотиков и самогонки чердак бы съехал», «метелят», «хрен что поймешь», «в задницу пьяный», «бля», «на жопе прыгают», «сюси-пуси», «параша», «дерьмо», «сранный кусок мяса», «подохнуть») можно проинтерпретировать и отчасти как скрытую форму протеста против угнетающей государственной машины, подавляющей волю человека. Речь насыщена обценной и близкой к обценной лексикой, выполняющей функцию эротико-вербальной рекреации и снимающей чрезмерное угнетение психики травмирующими воспоминаниями. В речи также присутствуют повторы «Мама не горюй!», «Е-мое!».

Таким образом, анализ интонационно-речевой организации «Повести «Цинковые мальчики» показал значимость речевой фактуры произведения, где основными действующими лицами являются «голоса».

### **3.6. Авторский комментарий («ремарка») как фактор психологического анализа**

Авторские комментарии рисуют психологический портрет героя, фиксируют «характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику...» [129, с. 197]. Автор избирает «имплицитный» [142] способ изображения внутренних процессов персонажа (через внешние детали).

В речи героя, с точки зрения психологизма, важно не только что он говорит, но как он говорит, какими эмоциями, жестами сопровождает свою речь. Назначение авторского комментария — «служить пояснением к тексту» [98]. В тексте «Цинковых мальчиков» авторский комментарий несет дополнительную, помимо простого пояснения, смысловую нагрузку. Комментарий свидетельствует о «внешней точке зрения» [98], точке зрения автора, некоей точке отсчета, позволяющей увидеть рассогласованность между словом и жестом, словом и интонацией персонажа, или, наоборот, усиление значения сказанного поступком героя; раскрывает психологическое состояние героя. Авторский комментарий усиливает психологизм, является одним из средств психологического анализа. Авторские пояснения усиливают экспрессию речи, поскольку «Важно не только то, какие слова говорят персонажи, а и то, каким голосом, с какой интонацией, каким действием или взглядом сопровождают сказанное» [140, с. 212].

Авторские комментарии в «голосах» немногочисленны, предельно лаконичны — С. Алексиевич питает «... исключительное чувство уважения к своим героям» [108], не позволяя себе вносить какую-либо оценку в сказанное, увиденное.

В повести авторские комментарии можно систематизировать по нескольким категориям: жестово-эмоциональные — движения тела в ограниченном пространстве, несущие экспрессивную функцию; интонационно-речевые; паузные. Все комментарии имеют эмоциональную природу, так или иначе отражают происходящее во внутреннем мире героев.

Психологическая пауза в контексте голоса отдельного человека говорит о том, что герой мысленно вернулся в те события, о которых рассказывает, внутренне вновь переживает их, переосмысливает. Пауза усиливает прием парцелляции:

Приглашают выступать в школы. А что рассказывать? О боевых действиях... О первом убитом... О том, как я до сих пор боюсь темноты, что-нибудь упадет — вздрагиваю? Как брали пленных, но до полка не доводили... Не всегда... *(Молчит)*. За полтора года войны я не видел ни одного душмана живого, только мертвых. О коллекциях засушенных человеческих ушей? [5, с. 37].

Пауза акцентирует мотив переосмысления произошедшего, подчеркивает попытку взглянуть на ситуацию с другой точки зрения, отражает процесс катарсиса в сознании:

Я понял... Я вам больше не про войну, а про человека рассказываю. Про того человека, про которого в наших книжках мало пишут. Боятся его... Прячут... Про человека биологического... Без идеи... От слов «героизм» и «духовность» меня мутит. Выворачивает. *(Молчит)* [5, с. 92].

Молчание героя передает внутреннюю напряженность, погруженность в себя:

Начинается обстрел... Снаряд летит, этот свист... Внутри что-то обрывается... Болит внутри... Ушли на задание два солдата и собака. Собака вернулась, а их нет... *(Замолчала)*. Начинается обстрел... Мы бежим в щели прятаться... А афганские дети пляшут на крышах от радости. Везут нашего убитого... Дети смеются, в ладоши хлопают. А мы им подарки в кишлаки привозим: муку, матрацы, плюшевые игрушки... Мишки, зайчики... А они танцуют... *(Молчит)*. Начинается обстрел... Они счастливы... [5, с. 155].

Психологическая пауза в исповеди может означать озарение, быть пунктом, после которого начинается стремительное осознание, первое проговаривание вслух ранее много раз передуманных мыслей. В исповеди бойца спецназа после такой подчеркнутой автором паузы следует эмоциональное нарастание напряженности (с комментарием «начинает ходить по комнате»), достигает пика («остановился») — боец вспоминает о последнем желании

в критической для жизни ситуации, вспоминает товарища (экспрессивная ремарка «резко сел»), свои ночные кошмары («замолчал»), осознает свою боль от пережитого: «зачем вы пришли? Зачем я согласился... Тронули это... К чему? Для кого?». Авторские комментарии усиливают композицию исповедального рассказа, недвусмысленно очерчивают внутреннее состояние говорящего.

Жестово-эмоциональная ремарка «закуривает», «нервно закуривает» отражает тот момент повествования, что исповедь подошла к одному из больных мест души героя; человек не знает, что ему дальше говорить, нужно ли решиться сказать что-то самое главное, много раз передуманное («зачем вы пришли? Не человеческое это...»). Аналогичную роль играет комментарий «нервно забарабанил пальцами по столу». Героя захлестывают эмоции, он не знает, как выразить свою мысль («ну-ну-ну...») и объясняет свое состояние невозможностью забыть пережитое: «я еще там...». Душу разъедают противоречия, традиционное советское деление жизненных категорий на хорошие и плохие не помогает («для меня — или черное, или белое... Серого нет... Никаких полутонов...» [5, с. 199]).

Еще более показательную роль играет жестово-эмоциональная «ремарка» «еле сдерживает слезы» в рассказе матери десантника — песня «Как родная меня мать провожала...» ассоциируется теперь для нее с погибшим сыном.

Интонационно-речевую ремарку «хочет закончить разговор, но потом передумывает» автор включает в повествование после ряда риторических вопросов героя (танкиста): «Но почему никто не положил партбилет? Никто пулю в лоб себе не пустил, когда мы были там? А вы? Что делали вы, известная писательница, когда мы были там?» [5, с. 172]. «Ремарка» позволяет передать злость человека на окружающих, но прежде всего на самого себя за свою доверчивость. Читатель воспринимает вызов в этих вопросах, внутреннюю напряженность, отчаяние запутавшегося в себе человека, неловкую паузу



зу. Лишь осознание, что больше никто не готов воспринять его боль («я понял: дома мы не нужны. Не нужно то, что мы пережили. Это лишнее, неудобное. И мы лишние, неудобные» [5, с. 173]), заставляет героя продолжить рассказ.

«Ремарки» в исповеди рядового позволяют передать внутреннюю борьбу человека. Если их вычленить из текста и расположить последовательно, то получится самодостаточный психологический портрет героя, нарисованный имплицитно:

*Напевает.*

*Задумывается.*

*Я собираюсь уже уходить. Неожиданно он открывает холодильник, достает бутылку водки, наливает полстакана и залпом выпивает.*

*Наливает себе еще водки.*

*Еще наливает водки.*

*Пытается поставить стакан прямо, а он падает.*

*Берет в руки бутылку.*

Особую семантическую нагрузку в портрете несут глаголы несовершенного вида настоящего времени. Они играют роль характерных штрихов, позволяющих взглянуть на человека в ситуации «здесь и теперь».

Автор рисует ужасающую картину одинокого психологически травмированного человека, оставленного родными и обществом наедине со своей душевной болью. Человек невербально транслирует эту боль, кричит о помощи, но никто его не слышит. Его доверие к обществу в целом и отдельным людям оказалось помято и предано. В последний штрих к этой картине («Я брошу пить... (*Берет в руки бутылку*)» [5, с. 170]) автор с помощью «ремарки» закладывает внутреннее неразрешимое противоречие героя с самим собой.

Таким образом, в повести «Цинковые мальчики» автором применяются жестово-эмоциональные, интонационно-речевые, паузные виды «ремарок»; данные комментарии позволяют нарисовать точный психологический

портрет персонажей и за счет этого усилить лейтмотив одиночества повести, расширить способы психологического анализа произведения.

#### ВЫВОДЫ.

Автор применяет следующие способы изображения психологического состояния героев: умело использует психологический потенциал жанра документально-художественной литературы через особенности субъектной организации произведения, использует анекдот как смысловой противовес ужасной действительности войны; диалектика сознательного и бессознательного в повести реализуется через включение в текст описаний снов, видений, воспоминаний героев; включены психологические детали и речевые характеристики как яркие штрихи, отражающие внутреннее состояние героев; автор использует комментарии («ремарки»), позволяющие нарисовать точный психологический портрет героев.

## 4. ПСИХОЛОГИЗМ ПОВЕСТИ Г. САДУЛАЕВА «ОДНА ЛАСТОЧКА ЕЩЕ НЕ ДЕЛАЕТ ВЕСНЫ»

### 4.1. Внутритекстовая организация повествования

Повесть Германа Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны» имеет выраженное лирическое начало, является лиро-эпическим произведением. Сюжетность в ней выражена слабо, характерен субъектный синкретизм, «... порожденный нечеткой отчлененностью в фольклорно-мифологическом сознании и тексте “я” и “другого”, автора и героя, легкостью пересечения субъектных границ...» [116, с. 341].

Повесть начинается с фрагмента, построенного в виде версе:

И если сны — так это только сны, они растворятся утром в теплой воде.  
И если память — это тоже сны, она растворится в потоке улицы.  
И если мысли — они о снах и о прошлом; а снов нет, и прошлое — тот же сон.  
И если сердце...

Если сердце не остановится.

Однажды оно остановится.

И я расскажу тебе мою любовь, мой страх, мое одиночество, горечь мою и сладость, мою вину перед тобой, мама [103, с. 8].

Открывая повесть таким образом, автор задает определенный ритм восприятия последующего текста как на формальном, так и на содержательном уровне. По замечанию Ю. Б. Орлицкого, «...в произведениях больших прозаических жанров версейность выступает или как тенденция, или как организующее начало более или менее протяженного фрагмента» [79, с. 181]. В приведенном фрагменте содержатся те фундаментальные концепты, на которых строится повесть и которые должны быть восприняты читателем: лирический герой упоминает сны, память, мысли, как присущие только ему (заметим, что на упоминаемых категориях строится жанр исповеди, и, шире, психологический анализ в литературе), затем переходит к сердцу и фундаментальным основам, присущим любому человеку и человечеству вообще: любовь, страх, одиночество, горечь и сладость, вина, мать — как первоосно-

ва всего. Герой словно проходит путь от разъединяющих людей деталей к объединяющему началу всего человечества.

Повесть состоит из цепи микроновелл. Новелла, согласно Е. М. Мелетинскому, «... подается сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающей наличие многих других фрагментов. Отсюда, во-первых, тот же новеллист часто предполагает некое циклическое собрание новелл, рисующих заведомо разные ситуации..., во-вторых, выход за пределы новеллы как фрагмент большого мира часто выражается во вставной серии новелл <...> возникают при этом своеобразная «переключка», аналогии и контрасты, уточняющие общий смысл» [67, с. 6]. «Осколочность», заложенная в основу жанрового композиционного построения, отражает психологическое состояние героя; жанр передает фрагментарность внутреннего мира героя, отсутствие универсальности, завершенности.

Вот что говорит о жанре сам автор: «Документальная составляющая придает тексту достоверность. Без нее останется только рефлексия, «горе от ума», а этого добра и так хватает в современной литературе. Я не говорю ничего нового — все, кто хотел знать, уже знают. Источников информации более чем достаточно. Моей сверхзадачей было художественное слово. Гибель миллиона людей — статистика. Голая документальность не изменит сознания людей, не заставит почувствовать чужую боль как свою. Только искусство обладает магической силой сообщать человеку прозрение о том, что все живое во вселенной — едино. И что чужой боли не бывает. Я старался найти соприкосновение документальности и лирики, сплавить их в одном тигле» [102].

Повесть имеет «... ярко выраженное лирическое начало, поэтичность мысли, лаконичность» [79, с. 270]. По сути, это лирика в прозе; повесть несет в себе мощное субъективное начало автора, воспроизводит его субъективное личное чувство. Поэтому анализировать психологизм повести «Одна ласточка еще не делает весны» следует, учитывая ее жанровую особенность (лиро-

эпический жанр). «Лиро-эпические произведения представляют собой <...> синтез эпического и лирического начал. От эпоса лиро-эпика берет наличие повествования, сюжетность (хотя и ослабленную), систему персонажей (менее развитую, чем в эпосе), воспроизведение предметного мира. От лирики — выражение субъективного переживания, наличие лирического героя (объединенного с повествователем в одном лице), тяготение к относительно малому объему и стихотворной речи, часто психологизм. В анализе лиро-эпических произведений следует особое внимание уделять не разграничению эпических и лирических начал, а их синтезу в рамках одного художественного мира. Для этого принципиальное значение имеет анализ образа лирического героя-повествователя» [37, с. 220].

Чтобы показать разделенность души человека, Г. У. Садулаев избирает особую форму повествования — «осколочную повесть», обращается к человеку «сквозь призму лирического сознания» [85]. При этом «внутренним стержнем, движущим механизмом художественного целого является лирическое сознание героя, понимаемое как конструктивное ядро лирического мирообраза, определяющего жанрово-стилистические характеристики произведения» [85]. Лирический герой повести смотрит на события войны изнутри; хотя события разворачиваются в разных пространственных (Чечня, Санкт-Петербург), временных (80-е и 90-е годы), сердцем лирический герой находится в самом эпицентре войны, постоянно ощущая ее обжигающие языки пламени.

Повесть «Одна ласточка еще не делает весны» входит в книгу «Я — чеченец!». Название всей книги достаточно необычно и уже несет явную экспрессию. Автор заложил элементы самоутверждения лирического героя: это и тире между местоимением «Я» и названием этноса, и восклицательный знак в конце заголовка. Название книги Германа Садулаева, безусловно, «... способствует прогнозированию, реконструированию ожидаемого текста» [87]. В семантике названия уже заложена энергия отстаивания своих нацио-

нальных, традиционных ценностей лирического героя, вызов энтропии, нивелированию ценностей своего народа, своей малой родины. Герой бросает вызов врагам своей родной земли. В то же время в заголовок автор заложил и ранимость героя, его душевные метания, внутренний раскол души; лирический герой вынужден доказывать свою национальную принадлежность и духовную состоятельность не только врагам, но и своим соотечественникам, не только соотечественникам, но и самому себе. Трагедию и надрыв души автор органично заложил в заглавие; эту же идею усиливает и первое предложение повести: «Наверное, я могу жить так и дальше».

Название новеллы («Одна ласточка еще не делает весны») и ее подзаголовков («Осколочная повесть») выполняет назначение «... камертона аранжировки, вектора интерпретации произведения» [87]. Раздробленность сознания, хаос, попытка этот хаос преодолеть, обращаясь к фундаментальным ценностям человечества, ужас войны, надежда — эти семантические компоненты автор включил в заголовочно-финальный комплекс. Вся повесть «разбита» на 56 частей, 56 «осколков».

Садулаев неслучайно избирает такую форму повествования. По мнению М. М. Бахтина, «... слово в эпосе есть всегда слово автора, следовательно, всегда выражает и реакцию автора, ... каждое понятие, образ и предмет живет в двух планах, осмысливается в двух ценностных контекстах — в контексте героя и в контексте автора» [11, с. 146]. Тем не менее, «в лирике автор наиболее формалистичен, т. е. растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию» [11, с. 146].

Как отмечает А. Б. Есин, «В анализе лиро-эпических произведений следует особое внимание уделять не разграничению эпических и лирических начал, а их синтезу в рамках одного художественного мира. Для этого прин-

ципиальное значение имеет анализ образа лирического героя-повествователя» [37, с. 220]. По определению Л. Я. Гинзбург, лирический герой — «единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует отождествлять с характером. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ.... Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по новому трактовать переживания человека» [24, с. 163].

Повесть не имеет четко выстроенного сюжета. Она состоит из исповеди лирического героя, обращений к мифической истории чеченского народа, публицистических выдержек. Такая композиция необходима для передачи внутреннего состояния героя, автор этого не скрывает:

Я снова пишу. Снова зима, холодно, и я снова пишу. Теперь я пишу много. Знаю, **бессвязно, отрывочно, скомканно, спутанно, разбито, расколото...** Нет сквозного сюжета. Трудно читать такую прозу, да? Легче читать сюжетную прозу. Чтобы хотелось перевернуть страничку, узнать, а что было дальше.

А что было дальше? [103, с. 80]

В процитированном фрагменте заложена боль лирического героя, его неотделимость от самого автора, надрыв души и вызов, обращенный к читателю и самому себе. Заканчивая повесть, автор поясняет необходимость отказа от традиционного повествования:

Мне всегда трудно писать сюжетную прозу, особенно теперь, **когда я детонирую изнутри и готов рассыпаться веером боли.** Мне трудно еще и потому, что не нравится заполнять промежутки [103, с. 83].

Лиро-эпическое повествование позволяет автору в полной мере выразить свои субъективные переживания, мысли, чувства, а эпическое начало передает архетипическую основу повести, что важно для архитектоники произведения. Избранная автором форма повествования является наиболее удачной с точки зрения психологического анализа.

#### 4.2. Мифопоэтический подтекст повести

Суть мифологии в том, что это «... самоценная, завершенная форма культуры, запечатлевшая архетипические проявления человеческой духовности. Миф сопричастен к глубинным формам духовной жизни человека» [1, с. 11].

Автор обращается к мифам чеченского этноса, к многовековым традициям, и таким образом приподнимает реальность «... над документалистикой и военной хроникой и встраивая Чеченскую войну в историю мифа» [22, с. 111].

В повести органично сочетаются эпическое начало исторического прошлого и традиционной культуры чеченского этноса и лирическое начало субъективных впечатлений и переживаний героя. Автор опирается на национальный чеченский миф, в связи с чем один из исследователей творчества Садулаева, Н. С. Выговская, относит его прозу «... к разряду мифологической» [22, с. 113]. Архетипические символы — Земля, Мать, Родина, Дом, Горы, Небо составляют «... внутреннее психологическое пространство “свое”, “родное”, “близкое”» [84]. Синкретизм повести выражается в отождествлении лирического героя и божественных сил, воплощенных в символическом образе ласточки и составляющих основу духовности человека — «и только я напишу о ласточках. Потому что я сам — ласточка. Не федеральный витязь, не святой моджахед, просто ласточка, которая так и не вернулась под крышу родного дома» [103, с. 64], «... и перед тем, как все будет конечно, и свернется шлейф родовой памяти, я увижу себя ласточкой, ангелом на светлом пути» [103, с. 98]. Ласточкой станет и мама героя, ведь «Ласточки — это души предков. Моя мама никогда не умрет, она станет ласточкой, она прилетит ко мне из далекой страны, через моря и горы, она будет ангелом, следящим за мной с небес, но близких, очень близких, высотой не более стрехи над моим порогом» [103, с. 22]. Для лирического героя весь мир одухотворен высшим разумом, все, что дает жизнь и олицетворяет ее, является



матерью. Неслучайно и имя одной из коров — Ласточка («в нашем дворе две коровы, одна красной масти, ее зовут Зорька, другая — пестрая, Ласточка» [103, с. 55], корова — «это мать человека, ведь она выкармливает его своим молоком. У человека семь матерей: та, что выносила его во чреве, земля, страна, кормилица, корова, ласточка...» [103, с. 59]. Убийство коровы отождествляется в сознании героя с убийством матери, и является апокалиптическим началом всеобщего безумия.

Отождествление души матери с ласточкой неслучайно: «... в представлениях чеченцев душа является материальной; они никак не могут себе представить абстрактной, нематериальной духовной сущности человека» [30, с. 82]. Упрекнуть автора повести, человека образованного и склонного к изучению восточных религий, в невозможности абстрактного представления о душе достаточно сложно. Автор сознательно обращается к этой аналогии, приобщаясь таким образом к фундаментальной духовной культуре чеченцев. В завершении повести лирический герой в своем сне становится «... ласточкой, ангелом на светлом пути» [103, с. 45].

Природа Чечни определяет мифопоэтический подтекст повести, без сопоставления природы и места в ней человека невозможно понять внутренний мир чеченца. Об этом писал исследователь мифологии чеченского этноса Б. К. Далгат: «единственный способ понять религию ингушей и чеченцев — это сводить все к жизни их и к природе, их окружающей» [30, с. 59].

Г. У. Садулаев «... пытается осмыслить современность в контексте национальных традиций и обычаев, неизменно подсознательно соотнося происходящее со сложившейся системой морально-этических норм, ценностей и представлений народа, прочно связанной в сознании чеченца о национальном характере» [83]. Автор обращается к архетипическим символам — «... Земле, Матери, Сестрам, Родине, Дому, Горам, Небу, Светилам», составляющим «... внутреннее психологическое пространство «свое», «родное», «близкое» [84].

Мифопоэтическая основа произведения усиливает психологизм повести, является несущим каркасом, составляет ассоциативный фон, благодаря которому «достигается необычайная смысловая емкость и глубина лирического образа» [61, с. 314]. Один из главных мифических образов повести — Мать Тушоли. Мать Тушоли — языческий образ, но в контексте повести он наполнен любовью и «... более близкий не языческому символу, а христианскому» [22, с. 112]. Именно со сжигания чеченскими родами деревянного тела матери Тушоли начинается вражда, «... и все стали воевать, и даже внутри рода лилась кровь» [103, с. 28]. Тушоли — «... божество, признаваемое всеми чеченцами без исключения, ... имя которого упоминается в клятвах, и во всех молитвах, даже если чеченцы молились у другого святилища» [30, с. 131]. Автор не случайно вводит этот образ — ведь «С тем, кто не почитает Тушоли, бывает дурно, непременно приключается несчастье, так как это — дух (Тарам) Божий, указанный одаренными стариками-ясновидцами» [30, с. 132]. Обращаясь к матери, лирический герой обращается и к Матери Тушоли, способной объединить народ, спасти его от духовной энтропии, возродить былое величие. Именно Мать Тушоли предупреждает о грядущем безумии:

Я расскажу вам про сумасшедших.

Перед войной много сумасшедших появилось в Чечне. Может, ожидание войны породило их, может, сама земля вытекла в них, как янтарная капля смолы обволакивает свежие порезы на дереве, только дерево еще не было порезано. Может, это Мать Тушоли говорила с нами их языком, она послала своих любимых детей, но кто слушал? [103, с. 45].

Образ Матери Тушоли в сознании героя способен помирить его с самим собой, объединить лирического героя с чеченским народом, разделенную и подверженную внешним пагубным влияниям ваххабитов чеченскую нацию. Но этот образ способен объединить не только чеченский народ, но и, шире, воюющих и считающих друг друга врагами чеченцев и русских. Образ Матери Тушоли возник в религиозном сознании чеченцев под «... влиянием христианства, донельзя искаженного язычниками» [30, с. 134], само имя

божества в переводе означает «Божий лик» [30, с. 134], и изображается со слезами под глазами. Именно поэтому неслучайно сравнение сумасшедших с каплями смолы на порезах дерева как параллель со слезами женского образа Матери Тушоли.

### **4.3. Поток сознания с элементами исповедальности**

По мнению О. В. Золотухиной, поток сознания — это «... последовательное выделение разнокачественных квантов сознательно-подсознательной сфер (эмоционально-чувственной, мыслительной или образной)» [46, с. 44]; поток сознания воспринимается «... как доведенная до своего предела форма внутреннего монолога. Такое понимание связано с представлением о сознании как реке со множеством течений (мыслей, ассоциаций, ощущений, образов памяти), синхронно сосуществующих» [46, с. 44].

Именно такую «реку» представляет повесть «Одна ласточка еще не делает весны» — это, по сути, поток сознания лирического героя (тождественного автору, Герману Садулаеву); при этом исповедальность органично встроена в повествование. Герман Садулаев исповедуется перед читателем; в художественном мире лирический герой исповедуется перед матерью (образом, объединяющим и женщину-мать, и родную землю):

И я расскажу тебе мою любовь, мой страх, мое одиночество, горечь мою и сладость, мою вину перед тобой, мама [103, с. 8].

Герой предстает перед читателем «нездоровым, слабым» ребенком, имеющим «склонность к шизофрении», и взрослым, признающим себя «сумасшедшим». С точки зрения христианской традиции такое соотношение позволяет отнести героя к герою-пророку. В этом случае исповедь приобретает особую, сакральную силу; говорит не только герой, но и его устами Бог.

В понимании героя «Даже сумасшедшие люди — всего лишь люди» [103, с. 45]. Сумасшедшая Дунька названа «божьим человеком», блаженный Данги — «Солнечным Данги», их пророчества Апокалипсиса («скоро будет много похорон») перемежаются в тексте вставками, написанными в публици-

стическом, нейтральном стиле. Речь сумасшедших и в целом их образ противопоставлены в повести образам «нормальных» людей. Автор таким образом вводит антиномию двух миров, больного и здорового; в контексте повести мир сумасшедших предстает здоровым, реальным миром. Обращение к миру блаженных позволяет герою говорить вещи, которые не принято озвучивать в мире «нормальных» людей. Это значительно усиливает психологическую основу исповедальности повести.

Герой переживает чувство вины за то, что оставил родную землю, погруженную в пламя войны. Мотивы страха, бегства от него и признания своего страха («Я давно хотел убежать. Потому что я знал, ты должна умереть, и ты будешь умирать мучительно, долго. Я не мог этого видеть. Во мне жил страх, страх, мама!») является определяющими в исповеди. Как сумасшедший, он уже знал о грядущих бедствиях, пытался предупредить близких:

В день своего совершеннолетия **я пытался бежать в первый раз**. Я приехал из Петербурга, собрались мои школьные друзья и подруги. Взрослые ушли, и мы пили сладкую, обжигающую водку. С непривычки алкоголь лишил меня внешнего сознания; как заговоренный, я встал и вышел из дома. В перспективе дороги я увидел горы, был ясный день, и я увидел далекие синие горы. И я пошел к ним. Меня схватили, меня потащили обратно. Я вырывался, кричал: **мне надо идти, я должен уйти в горы, мы все должны уйти в горы, иначе будет поздно, скоро будет уже поздно! Меня никто не хотел слушать, но я знал: осталось совсем немного** [103, с. 10].

Герой признает грехи, принимая ответственность за всех чеченцев, всех людей, отступивших от своих корней, утративших связь с матерью-землей:

Мы отступники, мы нарушили закон. Мы насилуем землю, убиваем коров, мы спим со светловолосыми женщинами, лаская их груди губами. Поэтому небо обрушилось на нас. <...> ...оно упало на нас, потому что мы нарушили закон [103, с. 59].

И хотя сам он чувствовал надвигающуюся катастрофу, эта катастрофа его настигла:

Нет, я не участвовал в этом. Я один не участвовал в этом. За год до массового убийства коров, я перестал есть любое мясо. Мне виделась смерть, я ощущал, какое оно близкое и тяжелое, небо. <...> Когда упало небо, осколки его разлетелись по всему свету, они вонзились и в мое сердце, и теперь я не знаю, живу я или умер там, на поле, где когда-то паслись коровы и мальчики гоняли потрепанный мяч [103, с. 59].

Мотив бегства пронизывает исповедь, бегство происходит на разных уровнях: «как я ни старался уйти, улететь, уехать, улизнуть, мне не удалось

скрыться от войны» [103, с. 89]. Герой признает: от войны убежать невозможно, потому что война у него в душе, в сердце: «о чем бы я не вспоминал, нити памяти приводят меня к войне...» [103, с. 96]. Убежать невозможно, можно погрузиться в сон, что равносильно смерти, но лишь в этом сне герой может обрести наконец душевный покой:

Я выключу телефоны, закрою двери, я буду спать. Мне приснятся горы, Черные горы, и синие, у линии горизонта. Мне приснятся сады, полные цветов и фруктов, купаемые в пении птиц. И мама выйдет на порог, щурясь от весеннего солнца. И перед тем, как все будет кончено, и свернется шлейф родовой памяти, я увижу себя ласточкой, ангелом на светлом пути. И упаду в небо [103, с. 98].

Герой пытается найти себя, «... решить проблему личной идентичности в утверждении коллективной идентичности» [7, с. 12]. Только в причастности к нации, к своим корням он может чувствовать себя живой личностью, имеющей духовные основы здорового человека.

Проблема лирического героя (альтер эго автора) — в раздвоенности души. С одной стороны, он — чеченец (и соответственно воспринимается как априори враг федеральными войсками), с другой — человек русский, по образу жизни, в сущности, аналогичному образу жизни любого человека, воспитанного в Советском Союзе, по ментальности, сформированной матерью, русской женщиной, и поэтому враг для «настоящих» чеченцев. Эта раздвоенность уже чувствуется в посвящении матери, Вере Павловне Садулаевой, женщине с русским именем, и чеченской фамилией. По мнению А. Латыниной, «феномен двойничества» [60] героя кроется в «... психотравме, которую получает полурусский-получеченец сначала в родовом обществе, третирующем его как русского, а потом в городской среде, страдающей античеченским синдромом» [60]. И весь чеченский народ, переживший депортацию с родной земли, живет с этой раздвоенностью: «Так мы стали жить, разделенные сами в себе, чужие для тех, чужие для этих» [103, с. 73]. Тем не менее герой апеллирует к общечеловеческим ценностям, не пытается делить людей на своих и чужих, и боль за общество, деградирующего к примитивным формам национализма, пронизывает его сердце. Без лишних эмоций он признает, что

«Вплоть до новейших времен чеченцы были лишь конгломератом разношерстных племен, которые никогда не были способны объединиться до конца, создать собственную государственность и сформировать единую нацию» [103, с. 44]. Герой пытается найти тот общекультурный код, на котором люди одной страны чувствовали бы себя родными и близкими, и себя причисляет к единой нации, объединенной общими ценностями:

А сумасшедший генерал Дудаев сказал нам, еще тогда сказал: русские, война придет в ваш дом. Она пришла.

**И я говорю «нам», «мы», потому что и я с вами** [103, с. 89].

В потоке сознания героя есть образы, стабилизирующие внутренний монолог, — это образы матери, ласточки, они объединяют поток сознания в единое целое с семантической и художественной точек зрения. Один из таких образов — это образ родовой башни:

Каждый чеченец должен уметь строить башни. Мы лепили свои башни из белого сланца, усеченная пирамида, с зубцами на крыше. Полировали сланец алюминиевой ложкой, тайно вынесенной из столовой, потом сушили на солнце. Из пионерского лагеря каждый привозил одну башню. Мужчина должен уметь делать башни, потому что настанет время, когда мы уйдем в горы. И будем строить башни, чтобы остаться в живых [103, с. 11].

Башни объединяют народ, ведь у каждого рода есть такая башня. Описание родовых башен несет смысловую наполненность незыблемой, непоколебимой духовной опоры, не прекращающейся на протяжении истории. Именно этого недостает герою в современной жизни:

...у каждого **рода** есть своя **скала**, на скале стоит **башня**, она **высокая, неприступная**, в ней **бойницы**, широкие изнутри и сужающиеся к внешней стене, чтобы было удобно стоять лучнику, а рядом с башней стоит **склеп**, в нем **живут наши предки**, мы не закапываем их в землю, нет, мы кладем их на каменные плиты в склепе, и **они всегда рядом с нами**, вечером мы приходим к ним, чтобы поговорить о делах и выслушать их безмолвные советы, а когда появляется враг и каждый **воин рода** на счету, они тоже встанут к бойницам, когда идет бой, ни один **воин** не будет лишним. Если придет беда, мы можем уйти в горы [103, с. 26].

В минуты радости, «в ясный солнечный день», герою хочется быть рядом с объединяющим символом рода, и говорит ему об этом сердце:

Тогда я слышу, как поет мое сердце: иди, иди туда, в горы. Там, в горах, твоя родовая скала, на ней башня из камня, рядом склеп. Там небо становится ближе, там тишина и музыка чистых горных рек, **там ты сможешь переждать это время, железный век, в котором люди опять сошли с ума**. И долго еще звучит во мне эта музыка [103, с. 30].

Созданная героем башня и затем случайно разбитая его сестрой, символизирует в сознании героя утраченное единство народа и его личности; образ разбитой башни усиливает дискретность, «осколочность» сознания героя. Цвет склеенной башни (алый) ассоциируется у него с кровью. Начало войны связано с разрушением башни:

Может, где-то в далеких горах шальной снаряд разбил мою родовую башню. **И на разлуку и скитания осужден весь мой род, пока я не найду это место, пока не соберу, не сложу вековые камни. Хотя бы из белого сланца построить башню свою!** [103, с. 45].

Образ родовой башни — архетипический символ единства чеченской нации; восстановить, построить заново башню герой обязан, только обретение родовой памяти может сохранить его как личность.

Отражая поток сознания лирического героя, автор тем самым отражает его картину мира; это наиболее продуктивный прием психологического анализа художественного произведения, позволяющий читателю непосредственно погрузиться во внутренний мир героя.

#### ВЫВОДЫ.

Таким образом, основными формами психологизма в повести Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны» являются:

— внутритекстовая организация повествования, позволяющая на уровне организации художественного текста передать внутреннее состояние лирического героя;

— мифопоэтический подтекст, позволяющий соединить эпическое и лирическое начала повести в одно целое, передать духовную органическую основу существования лирического героя;

— поток сознания лирического героя с элементами исповедальности, позволяющий художественно точно отразить внутренний мир героя.

Перечисленные формы дают автору возможность передать проблематику произведения, показать внешнюю и внутреннюю отчужденность героя от самого себя и попытку эту отчужденность преодолеть, разрушающую силу войны как гуманитарной катастрофы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе рассмотрены основные формы психологизма в произведениях современной литературы о войне (повести С. Алексиевич «Цинковые мальчики», романе З. Прилепина «Патологии», повести Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны»).

В теоретической части работы проанализированы основные формы психологизма, сложившиеся в русской литературе к концу XX — началу XXI века, приведена краткая история развития научных взглядов на природу художественного психологизма; в соответствии с целями исследования уточнено понятие «психологизм». Приведена система взглядов современных ученых на теорию художественного психологизма, рассмотрено соотношение понятий «психологизм», «психологический анализ», «психологическое описание», рассмотрены формы изображения внутреннего мира человека. Отдельно исследован теоретический аспект концепта «война» как семантико-тематическая основа художественного текста.

В процессе исследования выявлены и систематизированы приемы психологического анализа в системе поэтических средств произведений. Психологизм в исследуемых произведениях является художественной доминантой и обусловлен реализацией основного принципа психологического изображения — соотношения сознательного и бессознательного; приемы психологического анализа составляют сложную систему средств поэтического изображения внутреннего мира человека.

Анализ исследуемых произведений показал, что доминантой их поэтики является психологизм как наиболее продуктивный прием погружения во внутренний мир личности, оказавшейся в экстремальных условиях войны.

Приведем классификацию форм психологизма каждого художника.

З. Прилепин в романе «Патологии» использует художественный потенциал следующих способов и приемов психологического анализа:



- Композиционно-повествовательные формы (повествование в романе ведется от первого лица, главного героя. В линейное повествование вкраплены картины прошлой жизни с помощью приема ретроспекции);
- Внутренняя характеристика личностей героев (автор показывает религиозность человека на войне, обращаясь к мифопоэтическим образам);
- Психологические портреты героев (самоотношение главного героя, роль в его жизни отца; его идейно-нравственные искания);
- Включение в речь героев обценной лексики;
- Изображение вещей в художественном мире романа (дом как символ духовной опоры, как фундаментальная ценность; оружие и спиртное как символы душевного помешательства, безумия окружающей действительности);
- Изображение пейзажа как отражения внутреннего состояния героев (особое значение имеет в романе картина идущего дождя как метафора потока слез неба);
- Введение героя в «пограничную ситуацию», отражение его страха, идейно-нравственных исканий и духовного перерождения;
- Внутренний монолог как отражение внутренних противоречий и поисков решения нравственной проблемы; внутренний монолог позволяет читателю проникнуть в самые глубинные основы личности героя;
- Использование крупного плана с замедлением художественного времени;
- Включение в повествование описаний снов, видений, воспоминаний героя как механизм раскрытия подсознательных процессов психики. Сновидения и видения отражают страхи и желания героя, воспоминания — его актуальное состояние;
- Введение подтекста в психологическую организацию романа (концепты «жизнь» и «смерть», «война» и «мир», «детство»).

С. Алексиевич в повести «Цинковые мальчики» использует следующие приемы психологического анализа:

— Реализует жанровый потенциал документальной повести;

— Реализует психологический потенциал субъектной организации произведения (создавая полифонию исповедующихся «голосов» героев, позволяющих «услышать» каждого свидетеля войны);

— Вводя анекдот в текст, автор в концентрированном виде рисует картину мира героев, передает в нескольких семантически насыщенных фразах чувства рассказчика;

— Активно включает в текст описание снов, видений, воспоминаний, предчувствий героев, позволяющих непосредственно проникнуть в сферы бессознательного, передать внутреннюю борьбу человека, изобразить глубоко-психологическое, скрытое в подсознание;

— Акцентирование внимания читателя на психологических деталях (автор включает в произведение точные штрихи, способные произвести на читателя максимальное эстетическое впечатление);

— Эффект достижения полной документальности, достоверности за счет включения в текст «живых» голосов, наполненных разной психологической «тональностью» и точно передающих чувства человека; а также за счет включения в текст мотива молчания, паузы;

— Авторские комментарии («ремарки») совместно с приемом парцелляции речи героев позволяют увидеть рассогласованность («несовпадение» по Л. Я. Гинзбург) между словом и жестом, словом и интонацией героев, раскрывают психологическое состояние героев, усиливают экспрессию речи.

Г. Садулаев в повести «Одна ласточка еще не делает весны» использует следующие приемы психологизма:

— Использует психологический потенциал внутритекстовой организации повествования (автор избирает жанр лиро-эпического произведения с целью привнесения в текст субъективизма лирического героя с максималь-

ной экспрессией чувств и соединения этого субъективизма с эпическим началом повести), особой формы повествования — «осколочной повести», несущей в себе признак некоей семантической раздробленности;

— Активно вводит в произведение мифопоэтический подтекст, использует архетипические символы Земли, Матери, Родины, Дома, Гор, Неба, Светил, Ласточки как образы, способные объединить враждующих между собой людей;

— Поток сознания лирического героя с элементами исповедальности позволяет читателю непосредственно погрузиться во внутренний мир героя.

Из приведенных приемов психологического анализа общими для исследуемых произведений являются:

- Описание снов, видений, воспоминаний героев;
- Поток сознания (внутренний монолог) героев произведений;
- Введение подтекста в организацию произведений;
- Психологический портрет героев;
- Реализация жанрового потенциала романа и повести с позиций психологизма;
- Включение в текст психологических деталей;
- Изображение вещей в художественном мире произведений.

Частными приемами психологического анализа являются:

- Усиленный мифопоэтический подтекст в повести «Одна ласточка еще не делает весны»;
- Реализация психологического потенциала субъектной организации произведения (создание полифонии исповедующихся «голосов») в повести «Цинковые мальчики»;
- Авторские комментарии («ремарки») в повести «Цинковые мальчики»;
- Использование анекдота в тексте в повести «Цинковые мальчики»;
- Включение в речь героев обсценной лексики в романе «Патологии».

Таким образом, установлено, что основными формами психологизма, присущими всем исследуемым произведениям, являются описание снов, видений, воспоминаний, отражение потока сознания героев, введение в текст психологических портретов персонажей, а также акцентирование внимания читателя на психологических деталях художественного мира произведений. Объединяющим началом исследуемых произведений является концепт «война» как синоним хаоса внутреннего мира человека, энтропии гуманитарного сознания.

Образами, составляющими семантическое пространство произведений, являются: образ Ласточки как символ мира и добра, образы Матери-Земли и Неба-Отца, образы Весны, Дома и Сна в повести «Одна ласточка еще не делает весны» и романе «Патологии». Объединяющими мотивами является «обыденное» описание ужасов войны в повести «Цинковые мальчики» и романе «Патологии»; внутренняя боль героев, не вылившаяся в активные действия, присутствует в повестях «Цинковые мальчики» и «Одна ласточка еще не делает весны». Общим для анализируемых произведений является мотив разрушения гармонии человеческой личности, ужаса человека перед этим разрушением в условиях хаоса войны.

Авторы произведений обращаются к различным формам психологического анализа. Приемы психологического анализа в исследуемых произведениях образуют многоуровневую систему средств поэтического изображения внутреннего мира человека. Источником средств психологического анализа в произведениях выступают: сам человек в художественном тексте (его портрет, речевая характеристика, сновидения, внутренние монологи психологические детали поведения); мир, окружающий героя (вещи, обстановка, природа); внутритекстовая организация повествования (сюжетно-композиционные формы).

Перспективой дальнейшего научного исследования в данном направлении может быть поиск латентных форм психологического анализа, находя-

щихся на более глубоких уровнях художественной структуры произведений, поиск образов и мотивов, усиливающих психологизм (например, библейских мотивов), разработка концептов «семья», «одинокчество».

Полученные результаты работы можно использовать в процессе подготовки специалистов в области исследования русской литературы конца XX — начала XXI века, а также в качестве иллюстративного материала для подготовки психологов по курсу «Психология стрессовых состояний личности».

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдулаева, Э. С. Синкретизм духовной культуры: взаимосвязь общего и особенного : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Э. С. Абдулаева. — Майкоп : АГУ, 2007. — 23 с.
2. Абульханова-Славская, К. А. Стратегия жизни / К. А. Абульханова-Славская. — М. : Мысль, 1991. — 158 с.
3. Акаев, В. Х. Мифо-религиозные и философские воззрения чеченцев / В. Х. Акаев, Э. С. Абдулаева. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://anchr.ru/wp-content/uploads/2010/05/Философские-воззрения-чеченцев.pdf> (дата обращения : 14.05.2017).
4. Алексеев, П. П. Аспекты психологизма в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / П. П. Алексеев. — Киев : Институт литературы им. Т. Г. Шевченко, 1989. — 25 с.
5. Алексиевич, С. А. Цинковые мальчики / С. А. Алексиевич. — М. : Время, 2016. — 320 с.
6. Андреев, А. Н. Целостный анализ литературного произведения : уч. пособие для студентов вузов / А. Н. Андреев. — М. : НМЦентр, 1995. — 144 с.
7. Аристов, Д. В. Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации : дис. ... канд. филол. наук / Д. В. Аристов. — Пермь, 2013. — 191 с.
8. Бакташ, М. Х. Афганская война: социально-политические причины и последствия : автореф. дис. ... канд. ист. наук / М. Х. Бакташ. — М. : Институт молодежи, 1993. — 22 с.
9. Барабаш, О. В. Психологизм как конструктивный компонент поэтики романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : дис. ... канд. филол. наук / О. В. Барабаш. — М. : МГУ, 2008 — 208 с.

10. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1990. — 545 с.
11. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
12. Бедрикова, М. Л. Особенности психологизма русской прозы второй половины 1980-х годов (творчество В. Астафьева и В. Распутина) : дис. ... канд. филол. наук / М. Л. Бедрикова. — М. : МГУ, 1995. — 202 с.
13. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. — М. : Республика, 1996. — 335 с.
14. Богатырева, А. И. Автобиографизм в творчестве новых реалистов (на примере З. Прилепина, С. Шаргунова) / А. И. Богатырева // Научный вестник ВГАСУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация : сб. науч. тр. — Воронеж : Изд-во ВГАСУ, 2014. — № 12. — С. 74—83.
15. Бриш, К. Теория привязанности и воспитание счастливых людей / К. Бриш. — М. : Теревинф, 2014. — 208 с.
16. Васина, С. Н. Исповедь в поэтике психологизма В. М. Гаршина / С. Н. Васина // Вестник БГУ. — 2008. — № 10. — С. 160—165.
17. Васина, С. Н. Поэтика прозы В. М. Гаршина: психологизм и повествование : дис. ... канд. филол. наук / С. Н. Васина. — М., 2011. — 173 с.
18. Введение в литературоведение : учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. Г. Н. Пospelова. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 1988. — 528 с.
19. Витебская, Г. В. Художественная проза о войне как сверхтекст: категория пространства : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. В. Витебская. — Екатеринбург : Уральский ордена Трудового Красного Знамени государственный университет им. А. М. Горького, 1993. — 18 с.
20. Внутренний монолог // Литературная энциклопедия терминов и понятий ; под ред. А. Н. Николюкина. — М. : Наука, 2001. — 1600 стб.

21. Волкова, В. Б. Концептосфера современной военной прозы : дис. ... д-ра филол. наук / В. Б. Волкова. — Магнитогорск, 2014. — 591 с.
22. Выговская, Н. С. Молодая военная проза второй половины 1990 — начала 2000-х годов: имена и тенденции : дис. ... канд. филол. наук / Н. С. Выговская. — М., 2009. — 194 с.
23. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. — М. : Искусство, 1968. — 345 с.
24. Высоцкий, В. Банька по-белому / В. Высоцкий. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi/250.htm> (дата обращения : 01.05.2017).
25. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. — М. : Литература, 1964. — 163 с.
26. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. — СПб. : Азбука, 2016. — 704 с.
27. Голубев, Н. А. Couleur locale и литературное областничество: сравнительный анализ повестей «Салам тебе, Далгат!» (А. Ганиева) и «Одна ласточка еще не делает весны» (Г. Садулаев) / Н. А. Голубев // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. — Воронеж : Изд-во ВГАСУ, 2014. — № 12. — С. 94—101.
28. Гурова, О. С. Психологические особенности субъективных представлений о жизненных перспективах участников локальных войн : автореф. дис. ... канд. психол. наук / О. С. Гурова. — Барнаул : АлтГУ, 2004. — 20 с.
29. Гусева, Е. В. Концепция детства в творчестве Захара Прилепина : дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Гусева. — М., 2014. — 222 с.
30. Далгат, Б. К. Первобытная религия чеченцев и ингушей / Б. К. Далгат. — М. : Наука, 2004. — 240 с.



31. Далгат, Б. К. Родовой быт и обычное право чеченцев и ингушей. Исследование и материалы 1892 — 1894 гг. / Б. К. Далгат. — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — 382 с.
32. Далгат, У. Б. Героический эпос чеченцев и ингушей / У. Б. Далгат. — М. : Наука, 1972. — 468 с.
33. Денискина, Е. А. Проблемы нравственного выбора в условиях пограничной ситуации / Е. А. Денискина // Человек, общество и государство в современном мире : сб. науч. тр. Международной научно-практической конференции. — Пенза : Изд-во ПГТУ, 2016. — С. 234—237.
34. Довлеткиреева, Л. М. Современная чеченская «военная» проза: историко-культурный контекст, жанровый состав, поэтика (1990—2010 гг.) : дис. ... канд. филол. наук / Л. М. Довлеткиреева. — Махачкала, 2010. — 210 с.
35. Евангелие от Матфея. Синодальный перевод. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rusbible.ru/sinodal/mf.html> (дата обращения : 01.05.2017).
36. Еникеев, М. И. Психологический энциклопедический словарь / М. И. Еникеев. — М. : Проспект, 2012. — 560 с.
37. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие / А. Б. Есин. — М. : Флинта : Наука, 2007. — 248 с.
38. Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы : учебное пособие / А. Б. Есин. — М. : Флинта : Наука, 2011. — 176 с.
39. Жемчураева, С. Ш. Некоторые аспекты исследования идентичности чеченцев / С. Ш. Жемчураева. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32370/1/klo\\_2015\\_22.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32370/1/klo_2015_22.pdf) (дата обращения : 14.05.2017).
40. Заиченко, А. А. Синестезия — феноменология, виды, классификации / А. А. Заиченко, М. В. Картавенко // Информатика, вычислительная технология и инженерное образование. — 2011. — № 3 (5). — С. 12.

41. Зайцева, Е. Л. Поэтика психологизма в романах А. Ф. Писемского : дис. ... канд. филол. наук / Е. Л. Зайцева. — М., 2008. — 180 с.
42. Зайцева, И. А. Формирование художественного психологизма в прозе М. Ю. Лермонтова : дис. ... канд. филол. наук / И. А. Зайцева. — М., 1983. — 199 с.
43. Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границе столетий / В. В. Заманская. — М. : Наука, 2002. — 304 с.
44. Захар Прилепин в гостях у Энвиля Касимова / Э. Касимов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=XWeq1r1hRDk> (дата обращения : 24.04.2017).
45. Захар Прилепин: прощай, литература, интервью. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.medved-magazine.ru/articles/Zahar\\_Prilepin\\_Proshay\\_literatura.2834.html](http://www.medved-magazine.ru/articles/Zahar_Prilepin_Proshay_literatura.2834.html) (дата обращения : 27.05.2017).
46. Золотухина, О. Б. Психологизм в литературе : пособие по спецкурсу для студ. спец. / О. Б. Золотухина. — Гродно : ГрГУ, 2009. — 181 с.
47. Исповедь в литературе // Литературная энциклопедия терминов и понятий ; под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — 1600 стб.
48. Калиниченко, Л. А. Мифопоэтика произведений З. Прилепина (на примере романов «Черная обезьяна» и «Патологии») / Л. А. Калиниченко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 7. — С. 83—86.
49. Карандашев, В. Н. Психология: введение в профессию / В. Н. Карандашев. — М. : Смысл, 2009. — 512 с.
50. Китаев-Смык, Л. А. Психология Стресса. Психологическая антропология стресса / Л. А. Китаев-Смык. — М. : Академический Проект, 2009. — 943 с.

51. Китаев-Смык, Л. А. Стресс войны: Фронтовые наблюдения врача-психолога / Л. А. Китаев-Смык. — М., 2001. — 80 с.
52. Компанеец, В. В. Проблема художественного психологизма в дискуссиях 1920-х годов / В. В. Компанеец // Русская литература. — 1974. — № 2. — С. 197—209.
53. Компанеец, В. В. Художественный психологизм как проблема исследования / В. В. Компанеец // Русская литература. — 1974. — № 1. — С. 46 — 60.
54. Корсунский, Е. А. О роли художественной литературы в познании психологии человека / Е. А. Корсунский // Вестник ТГУ. — 2013. — Вып. 6(122). — С. 55—59.
55. Корсунский, Е. А. Художественная литература как источник психологических знаний о человеке / Е. А. Корсунский, Н. Е. Есманская // Известия Воронежского госпедуниверситета. Т. 258 : Психология и педагогика : сб. науч. тр. — Воронеж : ВГПУ, 2012. — С. 49—55.
56. Кривенкова, И. А. Лексико-семантическая типология синестезии в художественной прозе М. А. Шолохова / И. А. Кривенкова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. — 2010. — № 1. — С. 56—68.
57. Кудреватых, А. Н. Эволюция психологизма в прозе Н. М. Карамзина : дис. ... канд. филол. наук / А. Н. Кудреватых. — Екатеринбург, 2009. — 203 с.
58. Курганов, Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. — СПб. : Академический проект, 1997. — 123 с.
59. Кутмина, О. А. Принципы психологического анализа в творчестве Ю. Трифонова и П. Проскурина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. А. Кутмина. — М. : МПГУ, 1991. — 18 с.
60. Латынина, А. Чеченская война Германа Садулаева / А. Латынина. [Электронный ресурс]. — Режим доступа :

[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/4/la10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/4/la10.html) (дата обращения : 21.04.2017).

61. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра : научное издание / Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.

62. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. — М. : Политиздат, 1975. — 115 с.

63. Литературный текст XX века : коллективная монография / под ред. Е. В. Пономаревой, Т. Ф. Семьян. — Челябинск : Цицеро. — 292 с.

64. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74—87.

65. Малкина-Пых, И. Г. Виктимология. Психология поведения жертвы / И. Г. Малкина-Пых. — М. : АСТ, 2006. — 350 с.

66. Маркова, Т. Н. Русская военная проза 1990—2000-х годов / Т. Н. Маркова // Филологический класс. — 2015. — № 1(39). — С. 12 — 17.

67. Мелетинский, Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. — М. : Просвещение, 1990. — 156 с.

68. Миколайчик, М. В. Бессознательное в художественном мире зарубежной литературы XX века: постановка проблемы исследования и пути решения / М. В. Миколайчик // Вопросы русской литературы. — 2012. — № 22(79). — С. 166—175.

69. Миколайчик, М. В. Художественный психологизм и его место в системе литературоведческих терминов и понятий / М. В. Миколайчик // Вопросы русской литературы. — 2014. — № 29(86). — С. 134—143.

70. Минин, С. А. Элементы психологизма в романе Захара Прилепина «Патологии» / С. А. Минин // Язык. Культура. Коммуникации. — 2016. — № 1(2016). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/469/591> (дата обращения : 10.05.2017).

71. Михалева, О. И. Жанровые особенности публицистики С. А. Алексиевич / О. И. Михалева, М. А. Деминова // Медиаисследования. — 2014. — № 1. — С. 198—210.
72. Михеичева, Е. А. Пейзаж как форма психологизма в ранних рассказах И. А. Бунина / Е. А. Михеичева, С. В. Зеленцова // Ученые записки Орловского государственного университета. — 2012. — № 2. — 155—159.
73. Михеичева, Е. А. Творчество Леонида Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации : дис. ... д-ра филол. наук / Е. А. Михеичева. — М., 1995. — 434 с.
74. Могилевская, Е. В. Перинатальная психология: психология материнства и родительства / Е. В. Могилевская, О. С. Васильева. — Ростов н/Д. : Феникс, 2015. — 278 с.
75. Мусайханов, С. С. Исламский фактор в военно-политических процессах в Чеченской республике (1991—2011 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. С. Мусайханов. — М. : РАНХиГС, 2012. — 33 с.
76. Мэттьюз, О. Молодой российский Хемингуэй / О. Мэттьюз. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://inosmi.ru/social/20110816/173387896.html> (дата обращения : 21.04.2017).
77. Никитина, Т. Э. Синестезия как художественный прием в произведениях И. А. Бунина / Т. Э. Никитина. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/273/400> (дата обращения : 15.11.2016).
78. Николина, Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н. А. Николина. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Академия, 2007. — 272 с.
79. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. — М. : РГГУ, 2002. — 685 с.

80. Плеханова, И. И. О редукции психологизма в новейшей прозе / И. И. Плеханова // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 2. — С. 109—124.

81. Побеждающие-побеждаемые [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://voenoboz.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=481:2011-10-05-17-48-59&catid=62:-015&Itemid=37](http://voenoboz.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=481:2011-10-05-17-48-59&catid=62:-015&Itemid=37) (дата обращения : 04.01.2017).

82. Поваляев, В. Г. Война как социальное явление : автореф. дис. ... канд. филос. наук / В. Г. Поваляев. — М. : МПГУ, 2007. — 19 с.

83. Полтавец, Е. Ю. Основные мифопоэтические концепты «Войны и мира» Л. Н. Толстого в свете мотивного анализа : дис. ... канд. филол. наук / Е. Ю. Полтавец. — М. : МГПУ, 2006. — 199 с.

84. Пономарева, Е. В. Образ дома в контексте национального этнодуховного кода (на материале повести Г. Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны») / Е. В. Пономарева. — Самара : СамГУ, 2009. — С. 209—216.

85. Пономарева, Е. В. Певец темы Родины (новеллистические циклы Г. Садулаева) / Е. В. Пономарева // Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы : материалы XV научно-практической конференции словесников : сб. науч. тр. — Екатеринбург, 2011. — С. 125—163.

86. Пономарева, Е. В. Эпическое измерение малой прозы Г. Садулаева / Е. В. Пономарева // Филология и культура. — 2015. — № 2(40). — С. 225—230.

87. Пономарева, Е. В. Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза) / Е. В. Пономарева // Дергачевские чтения — 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. — Екатеринбург, 2009. — Т. 2. — С. 195—199.

88. Порублева, И. Ю. «Военная» проза Е. И. Носова: проблемы идиостиля : дис. ... канд. филол. наук / И. Ю. Порублева. — Ставрополь, 2010. — 210 с.
89. Поток сознания // Литературная энциклопедия терминов и понятий ; под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — 1600 стб.
90. Прилепин, З. «Чечня — дикий стыд. Какая уж тут литература...» / З. Прилепин. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://zaharprilepin.ru/ru/prensa/intervyu/gudok.html> (дата обращения : 27.05.2017).
91. Прилепин, З. Патологии / З. Прилепин. — М. : АСТ, 2015. — 349 с.
92. Проблемы психологизма в советской литературе / под ред. В. А. Ковалева, А. И. Павловского. — Л. : Наука, 1970. — 395 с.
93. Проскурнин, Б. М. Художественный психологизм до и после Фрейда / Б. М. Проскурнин // Психология будущего : материалы науч.-практ. конф., посвященной 150-летию со дня рождения З. Фрейда : сб. науч. тр. — Пермь, 2008. — С. 23—38.
94. Психологизм в литературе // Литературная энциклопедия терминов и понятий ; под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — 1600 стб.
95. Психологизм и его формы [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://tezaurus.oc3.ru/docs/3/articles/2/5/> (дата обращения : 15.11.2016).
96. Психологический параллелизм. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://2tq.ru/slovary/psihologicheskii\\_parallelizm.html](http://2tq.ru/slovary/psihologicheskii_parallelizm.html) (дата обращения : 20.03.2017).
97. Пустовая, В. Е. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель / В. Е. Пустовая // Новый мир, — 2005. — № 5. — С. 151—172.
98. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий : под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — 1600 стб.

99. Ротай, Е. М. «Новый реализм» в современной русской прозе: художественное мировоззрение Р. Сенчина, З. Прилепина, С. Шаргунова : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. М. Ротай. — Краснодар, 2013. — 24 с.
100. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — СПб. : Питер, 2012. — 713 с.
101. Рубинштейн, С. Л. Человек и мир / С. Л. Рубинштейн. — СПб. : Питер, 2012. — 224 с.
102. Садулаев, Г. Одна ласточка еще не делает весны / Г. Садулаев. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/12/sa2.html> (дата обращения : 21.04.2017).
103. Садулаев, Г. Я — чеченец! / Г. Садулаев. — Екатеринбург : Ультра.Культура, 2006. — 288 с.
104. Сахарова, В. М. Психологизм «романов о будущем» А. Толстого и Е. Замятина: сравнительно-типологический аспект : дис. канд. филол. наук / В. М. Сахарова. — Ставрополь, 2008. — 223 с.
105. Северинова, О. Л. Роман Германа Садулаева «Шалинский рейд»: образы измененных состояний сознания в исповеди комбатанта / О. Л. Северинова // Известия Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины. — 2016. — № 4(97). — С. 115—119.
106. Сенявская, Е. С. Психология войны в XX веке: исторический опыт России / Е. С. Сенявская. — М. : РОССПЭН, 1999. — 383 с.
107. Сенявская, Е. С. Психология российских участников войн XX века: сравнительно-историческое исследование : дис. ... д-ра ист. наук / Е. С. Сенявская. — М., 1999. — 738 с.
108. Сивакова, Н. А. Особенности субъектной организации документальных книг С. А. Алексиевич / Н. А. Сивакова // Вестник ТГУ. — 2014. — № 3. — С. 134—139.
109. Сивакова, Н. А. Особенности текстуальной организации документальной повести Светланы Алексиевич «Цинковые мальчики» / Н. А. Сива-



кова // Веснік Гродзенскага дзярж. ун-та імя Я. Купалы, Серыя 1. — 2005. — №2 (32). — С. 186—194.

110. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. — М. : Художественная литература, 1972. — 544 с.

111. Словарь Л. С. Выготского / под ред. А. А. Леонтьева. — М. : Смысл, 2010. — 119 с.

112. Современный психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — М. : АСТ, 2007. — 490 с.

113. Степанов, О. Общение с новорожденным как с миром / О. Степанов. — М. : Независимая фирма «Класс», 2015. — 152 с.

114. Страхов, И. В. Психологический анализ в литературном творчестве : пособие для студентов пед. ин-тов / И. В. Страхов. — Саратов : БИ, 1973. — 84 с.

115. Сысолятин, А. А. «Пограничная ситуация» как основание антропологического исследования страха / А. А. Сысолятин // Известия Уральского федерального университета, серия 3: общественные науки. — 2012. — № 1, т. 100. — С. 121—128.

116. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М. : Академия, 2004. — Т. 1. — 512 с.

117. Теплов, Б. М. Избранные труды / Б. М. Теплов. — М. : Педагогика, 1985. — 328 с.

118. Тихонова, И. Ю. Проблема смерти в философской антропологии / И. А. Тихонова // Вестник ВГУ. — 2015. — № 1(15). — С. 88—93.

119. Торшин, А. А. Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа : учебное пособие / А. А. Торшин. — М. : Флинта : Наука, 2006. — 256 с.

120. Трофимов, М. Ю. Метафизическое рождение и метафизическая смерть в пограничной ситуации / М. Ю. Трофимов // Вестник ТГУ. — 2011. — № 349. — С. 60—63.
121. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — М. : Академия, 2006. — 336 с.
122. Урманов, А. В. Поэтика прозы Валентина Распутина (психологический анализ, традиции и новаторство) : дис. ... канд. филол. наук / А. В. Урманов. — М., 1986. — 217 с.
123. Франкл, В. Сказать жизни «Да!»: психолог в концлагере / В. Франкл. — М. : Альпина нон-фикшн, 2013. — 150 с.
124. Фрейд, З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве / З. Фрейд. — М. : Эксмо, 2010. — 608 с.
125. Фромм, Э. Душа человека. Революция надежды / Э. Фромм. — М. : АСТ, 2016. — 352 с.
126. Фромм, Э. Здоровое общество / Э. Фромм. — М. : АСТ, 2009. — 539 с.
127. Фромм, Э. Иметь или быть? / Э. Фромм. — М. : АСТ, 2016. — 320 с.
128. Фромм, Э. Человек для себя / Э. Фромм. — М. : Астрель, 2012. — 348 с.
129. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М. : Академия, 2009. — 432 с.
130. Хализев, В. Е. Ценностные ориентации русской классики / В. Е. Хализев. — М. : Гнозис, 2005. — 432 с.
131. Ханинова, Р. М. Своеобразие психологизма в рассказах Всеволода Иванова (1920—1930-е гг.) : дис. ... канд. филол. наук / Р. М. Ханинова. — Ставрополь, 2004. — 225 с.

132. Характер // Литературная энциклопедия терминов и понятий ; под ред. А. Н. Николюкина. – М., 2001. — 1600 стб.
133. Хасанова, Г. Ф. Военная проза 1950-х — середины 1980-х гг. в контексте литературных традиций : автореф. дис. канд. филол. наук / Г. Ф. Хасанова. — Орел : БГУ, 2009. — 23 с.
134. Хмельницкая, Т. Вглубь характера. О психологизме современной советской прозы / Т. Хмельницкая. — Л. : Советский писатель, 1988. — 256 с.
135. Хонг, Е. Ю. Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова : дис. ... канд. филол. наук / Е. Ю. Хонг. — М., 2001. — 185 с.
136. Хорни, К. Невротическая личность нашего времени. Новые пути в психоанализе / К. Хорни. — СПб. : Питер, 2013. — 304 с.
137. Чернышевский, Н. Г. Детство и отрочество. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого / Н. Г. Чернышевский. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://az.lib.ru/c/chernyshewskij\\_n\\_g/text\\_0240.shtml](http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0240.shtml) (дата обращения : 01.05.2017).
138. Чирков, Н. М. О стиле Достоевского / Н. М. Чирков. — М. : Наука, 1967. — 304 с.
139. Шестакова, Т. А. Структура персонажа и принципы психологизма в рассказах Юрия Нагибина 1960—1970-е гг. : дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Шестакова. — Орел, 2000. — 206 с.
140. Шкерин М. Очерки о художественном мастерстве писателей / М. Шкерин. — М., 1957. — 145 с.
141. Шустрова, Т. И. Психологизм прозы Пушкина : дис. ... канд. филол. наук / Т. И. Шустрова. — Л., 1985. — 208 с.
142. Щирова, И. А. Психологический текст: деталь и образ : монография / И. А. Щирова. — СПб. : СПбГУ, 2003. — 120 с.

143. Эткинд, Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII — XIX вв. / Е. Г. Эткинд. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 446 с.
144. Юнг, К. Г. Психология переноса : сборник статей / К. Г. Юнг. — М. : Рефл-бук, 1997. — 304 с.
145. Ялышко, В. Г. Творчество Виктора Некрасова и пути развития «военной прозы» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Г. Ялышко. — М. : МГУ, 1995. — 28 с.
146. Ясперс, К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции / К. Ясперс ; пер. с нем. А. К. Судакова. — М. : Канон+, 2012. — 448 с.
147. Prilepine, un grand écrivain russe. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.causeur.fr/zakhar-prilepine-russie-ukraine-donbass-44188.html> (дата обращения : 20.05.2017).