

УДК 82: 082

М. П. Абашева, Д. В. Аристов

ВОЕННАЯ ПРОЗА 1990-2000-Х ГОДОВ: ГЕНЕЗИС И ПОЭТИКА

Рассматривается проблематика и поэтика новейшей русской прозы о войне (О. Ермаков, З. Прилепин, А. Бабченко и др.) в контексте произведений предшественников: недавних (В. Астафьев, Г. Владимов, В. Маканин), и более отдаленных во времени («лейтенантская» проза В. Некрасова, Г. Бакланова, Ю. Бондарева и др.)

Ключевые слова: военная проза 1990-2000-х годов, документальность, натурализм, литературная традиция.

Развитие новой военной прозы движется отнюдь не только внутрилитературными механизмами. Ее приращение обеспечивается не единственно талантом молодых, вступающих в литературу писателей, но, увы, постоянным притоком травматического жизненного материала: локальные войны в России пока не иссякают. И задача историка литературы (в данном случае занимающегося современностью) – вписать этот горячий опыт в актуальный литературный процесс и в литературную традицию. Вероятно, по-настоящему глубокий анализ материала станет возможным по прошествии времени, однако опыт чтения этой прозы современником, разделяющим «горизонты ожиданий» сегодняшнего читателя, дает, хочется надеяться, свою, в некотором смысле незаменимую оптику чтения и понимания.

Проза о войне в литературном процессе 2000-х гг. занимает особое место. В ней по-прежнему сегодня находит свое продолжение тема Великой Отечественной: от добротного традиционного романа Андрея Геласимова «Степные боги» (2008) до неожиданных деформаций тематики и образов войны в романах «Танкист, или Белый тигр» Ильи Бояшова (2008) или «Спать и верить» Андрея Тургенева (2007) и др. Литература о Второй мировой войне подверглась сегодня и критической, и культурологической рефлексии. Суть ее наиболее точно сформулирована Илей Кукулиным: «...вся послевоенная история “военной темы” в советской литературе до перестройки была историей адаптации эмоционально дискомфортного опыта для нового обоснования советской идентичности – и историей отвержения опыта, дискомфортного экзистенциально» [1, с. 324].

Но предмет настоящей работы – проза о войнах сегодняшних.

Вообще, с точки зрения строгой литературной теории, тематическое членение литературного материала кажется сомнительным. Однако и по сей день тематический принцип в осмыслении литературы о войне отчего-то остается главным для литературоведов: одна из первых диссертаций о новейшей военной прозе посвящена прозе о чеченской войне [2]. Анализ показывает: общность современных произведений о войне – действительно, не тематическая по существу. Этот пласт прозы «нащупывает» сегодня во многом

новое отношение к слову и апробирует новые социальные модели: этические, политические, гендерные, социальные. Кроме того, авторы этой прозы, прошедшие сегодняшние войны, – словно бы антропологически иное явление: как герои войны 1812 г., как вернувшиеся фронтовики Великой Отечественной.

Деяностые открывались очень сильным прецедентом абсолютно нового осмысления опыта Второй мировой войны – книгами Виктора Астафьева (роман «Прокляты и убиты», 1994) и Георгия Владимова («Генерал и его армия», 1994). Они и задали основной содержательный вектор, проявивший себя даже на уровне персонажей: появляются смершевцы, тыловики и др. Но главные перемены, безусловно, более глубокие: актуализируются дотолем скрытые аспекты религиозного, например, миропонимания авторов (особенно в романе В. Астафьева с его эпиграфами из евангелий, да и всей, к библейским сюжетам обращенной, романной структурой).

Основным архетипическим образом, мирообъясняющим символом, в котором писатели 90-х гг. выражают смысл войны, становится Апокалипсис. Как, например, в романе Олега Ермакова «Знак зверя» (1992). События, развивающиеся в ермаковском «Знаке зверя», происходят в двух измерениях – реальном и ирреальном, и граница между ними размыта. Война реальна для ее участников, и одновременно она ненастоящая. На страницах советских газет она предательски названа «учениями», поэтому «все условное: противник, потери. Мины, душманы, цинкачи... Трупы ребят, за которых тебе не хотят давать ордена» [3, с. 106]. Мир, в который попадает главный герой Глеб-Черепаша, – потусторонний; это ад, могила, над которой возвышается обелиск Мраморной горы. Для Глеба-Черепаша нет будущего (он «умер»), есть только прошлое и настоящее. Родина вспоминается героям раем, где «чудеса... Цепные коты там. Сидят на золотых цепях и ходят вокруг да около, сказки говорят» [3, с. 104]. Вместе с тем, как и у Астафьева, изображение войны у Ермакова отчетливо связано с натуралистической поэтикой. Война – это мухи, запах гниющей плоти, кровь, грязь, водка, анаша, грабеж кишлаков и афганских лавок, насилие, убийство пленных, головы, отрезанные «духами» у советских солдат.

Но «Знак зверя» – это роман не только о конкретной войне, он о Войне вообще, об онтологических проблемах добра и зла. Тему задает эпиграф из Апокалипсиса к роману: «И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие очертания имени его» [4, с. 6].

Сюжетика романа очевидно восходит к житийным мотивам. Центральные персонажи романа – солдаты Борис и Глеб. По сюжету романа, перевалив за хребты, они расстаются. Борис служит в городе, в разведоте, расположенной на Мраморной горе, Глеб оказывается внизу, у подножия горы, в артиллерийской батарее. И здесь, под Мраморной горой, Глеб, оставшись один, без поддержки «рыжей торпеды» Бориса, обладавшего «европейским взором викинга», попадает в ситуацию, где все прежние ценности моментально теряют свою значимость под действием «азиатских скрижалей», как их назвал Борис: «Без вины виноватый – первая. Единообразие – азии – вот вторая азиатская скрижаль. И еще есть третья: хан сказал умри – умри, хан сказал солги – солги, хан сказал прибай – прибай» [4, с. 18]. В мире небытия царит дурная бесконечность – *круговорот* насилия «портяночных наполеонов»-дедов, и зло обречено на вечное повторение. Помня завет Бориса, Глеб пытается противостоять этой безликой силе, стремится организовать бунт «сынов» против «дедов» – «революцию», но кончается это доносом и избиением Глеба дедами, накурившимися анаши. Это сломило Глеба, постепенно он теряет человеческие черты, превращаясь из Глеба в Черепаху, а потом и в Черепа, из человека в зверя. Так же как и других, война отметила его своим клеймом, знаком зверя. Он быстро становится как «все»: принимает участие в ограблении лавок, домов в афганском городке. Так же как все, присутствует молчаливым свидетелем при издевательствах над «нуристанцем» – русским солдатом, перебежавшим к душманам. Черепаху с легкостью подчинился «азиатчине», коллективно-бездумному поведению всех, забыв о том, чему учил его Борис. По сюжету романа случается так, что Глеб, находясь ночью на посту, стреляет, как ему кажется, в гигантских варанов, приползших из пустыни. Но утром выясняется, что он убил Бориса. Борис – «европеец», органически свободный человек, не выдержав издевательств дедовщины, дезертировал с товарищем из своей части и наткнулся на пост Глеба, который стреляет в него. Борис оказался в той же ситуации, что и Глеб, в античеловеческих, по сути, условиях армейской службы. Из этой ситуации существовало два выхода: либо подчиниться и стать таким же, как все, либо не подчиниться и погибнуть. Либо принять на себя знак зверя, либо не принять. Глеб выбрал первое, Борис – второе.

Если житийные Борис и Глеб вместе стали жертвой властолюбия Святополка Окаянного, то в XX в.

Глеб убивает своего духовного брата Бориса, или, как точно отмечает критик Андрей Немзер, «Глеб превратился в Святополка Окаянного, обреченного на Каиновы страдания» [5, с. 159]. Человек убивает человека, брат убивает брата – такова природа любой войны. В конце романа Глеб-Черепаху – *дембель*. Он оказывается в Кабуле, откуда всех демобилизованных на самолете должны переправить в Союз. Именно отсюда для Глеба начался путь к братоубийству. Именно здесь два года назад Борис занял для Глеба место рядом с собой в вертолете, отправлявшемся к Мраморной горе. Спустя два года Глеб видит здесь молодых солдат, которые только что прибыли из Союза в Кабул и должны теперь занять его место у Мраморной горы, как он когда-то сменил другого братоубийцу. И теперь, два года спустя, когда все уже свершилось, Глеб прокручивает киноленту своей жизни назад и соединяет начало и конец своего крестного пути, думая о том, что «утром появятся покупатели из полка у Мраморной горы. Значит, утром он должен сказать: нет. Утром он скажет: нет! – и попадет в другую команду. Скажет: нет! – и не полетит в город у Мраморной горы» [3, с. 168]. Сознание Глеба-Черепаху словно раздваивается: оно вмещает в себя и начало кровавого пути и его конец, после которого остается лишь вечная тоска неискупленной вины. Роман заканчивается фразой: «И жертва свершается» [3, с. 171]. По Ермакову, невозможно сказать это «нет», о котором запоздало мечтает Глеб-Черепаху. Бессмысленная Каинова жертва, которой отмечено начало человеческого существования, обречена на вечное повторение по кругу. Гуманизация истории невозможна, потому что на всех лежит знак Зверя.

В прозе двухтысячных это братоубийственное разделение на своих и чужих становится еще драматичнее, потому что внутренние войны раздирают теперь тело собственной страны. Вот герой романа Дениса Гуцко «Русскоговорящий» (2005), выросший в Тбилиси девятнадцатилетний русский, проходит срочную службу в Советской армии – он направлен, как сказали бы сегодня, *с миротворческой миссией* в горящий ненавистью Азербайджан. Характерный эпизод: горстку армянских женщин и детей спешно вывозят из Азербайджана, спасая от погромов, и они что-то горестно бормочут по-азербайджански – потому, объясняет командир, что «у них армянского – одни фамилии. Во втором и третьем поколении здесь живут». Но по другую сторону хребта дорогу армянкам перегораживают армянские же ополченцы с автоматами: «Не хотим их здесь. Пусть мусульмане живут с мусульманами» [6, с. 163–164]. Там они чужие, потому что армяне, здесь – потому что мусульмане. И там, и здесь нашлось, за что ненавидеть. С ужасом, но и с какой-то замороженностью герой наблюдает за природой ненависти: «...каждый должен кого-нибудь не любить. На всех хватит. Каравай, каравай, кого хочешь выбирай. Не ты, так тебя. Азербайджа-

нец – армянина, грузин – абхаза, прибалт – русского, русский – всех, включая русских. Но, кажется, и русского – все. <...> Чума. Нелюбовь – как чума. <...> Время чумы, дорогие товарищи. Заклеивайте крест-накрест окна, вешайте связку чеснока над дверью, созывайте главных шаманов» [6, с. 86].

В основном проза двухтысячных годов – это проза о чеченской войне. Она ориентирована на письмо документальное, на физиологический очерк. Здесь принципиальна установка на личный опыт, личное участие. По такому принципу эта проза и занимает свое место на литературном поле: симптоматично в этом смысле открытие журнала и сайта «Искусство войны. Творчество ветеранов последних войн» [7]. Разумеется, в основанной на личном опыте репортажности сказывается полное отсутствие временной дистанции по отношению к материалу у авторов текстов, вчерашних солдат. Но, кроме этого, обнаруживает себя и общее отторжение от стилиевой установки постмодернистских девяностых на сложное, изощренное, интертекстуальное письмо: двухтысячные (кстати, чаще всего именно молодые авторы военной прозы) манифестируют «новый реализм» [8]. Последний, как правило, оказывается ближе к натурализму, документальности – и не только в военной прозе. Собственно, тенденция к документальности и натурализму вообще свойственна литературе этого периода: социальной поэзии Всеволода Емелина, например, или театру «вербатим» – в драматургии Юрия Клавдиева и других.

С точки зрения жанра военная проза 2000-х – уже не романы с мощной корневой системой универсальной символики, как это было у Олега Ермакова или, например, у Олега Павлова, активно использующего христианские мотивы. (Особенно востребована Павловым мотивика Рождества и Успения – в сделавшей его знаменитым повести «Казенная сказка» 1994 г., в «соборном рассказе» «Конец века» 1996-го с евангельским эпиграфом, в «Карагандинских девятинах» 2001-го.) Как правило, проза 2000-х словно вообще стремится к отказу от эстетических, художественных конструкций, это короткие рассказы или роман в рассказах. Впрочем, неизвестно, как будет развиваться ситуация: ведь «Севастопольские рассказы» предшествовали «Войне и миру».

Что такое война по Бабченко? Вот типичный образец повествования: «Слякоть стояла уже неделю. Холод, сырость, промозглая туманная влажность и постоянная грязь действовали угнетающе, и они постепенно впали в апатию, опустили, перестали следить за собой. Грязь была везде. Разъезженная танками жирная чеченская глина, пудовыми комьями налипая на сапоги, моментально растаскивалась по палатке, шлепками валялась на нарах, на одеялах, залезала под бушлаты, въедалась в кожу» [9, с. 12]. Илья Кукулин справедливо замечает, что проза Бабченко «подчеркнуто ориентирована на “здесь и сейчас”, она

противостоит любому иному, вневоенному опыту, который, с точки зрения человека, лежащего на болоте под Алхан-Юртом, настолько трудно вообразим, что почти нереален» [10, с. 314].

Действительно, в этой повести Бабченко мир съезживается до размеров болота, основного топоса повести. Это символ стагнации, распада и гибели. Война – то, что навсегда засасывает человека и уже не отпускает. Все остальное (Москва, прошлая жизнь) – иная реальность, находящаяся за пределами понимания, не подвластная восприятию. Иное измерение, где красота не страшна, где дарят цветы, а не смерть. «Понимаешь, все это так далеко, так нереально. Дом, пиво, женщины, мир.<...> Реальна только война и это болото» [9, с. 45]. Чтобы адаптироваться к этой ирреальности, надо умереть. «А поле это ему не забыть никогда. Умер он здесь. Человек в нем умер, скончался вместе с надеждой в Назрани. И родился солдат. Хороший солдат – пустой и бездумный, с холодом внутри и ненавистью на весь мир. Без прошлого и будущего» [9, с.24].

Близкая молодым авторам военной прозы по возрасту и убеждениям критик Валерия Пустовая, анализируя прозу Аркадия Бабченко, предложила неловкую, но точную объяснительную метафору: авторгерой ползет по земле с зеркалом, которое отражает войну [11, с. 161]. Подобные приемы авторского видения мы обнаружим и у ставшего уже знаменитым Захара Прилепина, и у Александра Карасёва. Они видят своей целью сказать подлинную, земляную, неприкрашенную правду о войне. «Не воевавшему человеку нельзя рассказать про войну – не потому, что он глуп или непонятлив, а просто потому, что у него нет этих органов чувств, которыми можно ее понять. Это то же самое, как мужчине не дано выносить и родить ребенка», – говорит Бабченко. Его рассказы и романы проговаривают травму – по его собственным словам, они являют собой «излечение, вид исповеди» [12]. По определению еще одного идеолога «нового реализма» критика Андрея Рудалева, тексты Бабченко – объективация реального жизненного опыта как некие репортажные записки» [13, с. 199]. Авторы новой военной прозы неизменно выбирают повествование от первого лица, от «Я», даже если это повествование – от лица не русского, а чеченского воина, да еще предавшего, выдавшего своего президента, как в «Шалинском рейде» (2010) Германа Садуллаева.

Факт личного участия в войне словно бы отделяет новых авторов от всех других. Весьма показателен литературный скандал вокруг романа Владимира Маканина «Асан», инициированный тем же Бабченко. Молодой ветеран чеченской войны обрушился на современного классика, назвав его роман о Чечне «фэнтези о войне на тему “Чечня”»: «“Асан” – мир полностью искусственный, созданный Владимиром Маканиным от начала и до конца под свои потребно-

сти. Но придуманные миры интересны тогда, когда они носят черты реальных. Жилин же существо не менее сказочное, чем Грифон или Кетцалькоатль. Примерно такого же уровня исследование мог написать марсианин, посмотревший мульткомиксы «Футурамы» и решивший, что Землю населяют разумные роботы, говорящие омары, циклопы и трехметровые зеленые осьминоги в скафандрах» [14]. Маканин вполне спокойно ответил оппоненту в том духе, что если бы ему для художественного целого романа понадобилось, чтобы Сунжа текла в другую сторону – она бы потекла [15].

Для Маканина важна внутритекстовая, эстетического порядка референция: мимезис, художественная убедительность. Этот писатель по природе своего дара склонен к поиску типологических символов времени: такие его персонажи, как гражданин убегающий, антилидер, предтеча, андеграундный писатель, а теперь и Асан, – поистине эмблемы для атмосферы определенного периода – семидесятых, восьмидесятых, девяностых... А создание эмблемы предполагает некоторую отвлеченность и обобщенность в пользу убедительности образа в целом. Для Бабченко же правда факта означает разделительную черту между настоящей и ненастоящей литературой о войне, между своим и чужим.

Этот поединок двух писателей, между прочим, имел довольно масштабное продолжение. Роман Маканина «Асан» стал не только лауреатом премии «Большая книга» 2008 г. В рамках премии «Национальный бестселлер» была вручена также «зеркальная» премия «НацWorst», которую присуждали по итогам голосования в ЖЖ: блогеры признали «Асан» худшей книгой года.

Спор Аркадия Бабченко с Владимиром Маканиным выходит далеко за пределы дискуссии о правде и вымысле, фактуальности и фикциональности. Думается, в некотором смысле это спор литературных поколений, отцов и детей. Но, сокрушая «отцов», как нередко случается, сыновья поверх их голов ищут предшественников среди литературных «дедов». И находят в своих этических и эстетических предпочтениях не столь давний ориентир. Он очевиден, например, уже в названии интернет-ресурса, посвященного современной военной литературе, – «Окорка.ru» [16]. Опорой для авторов новой литературы о войне становится окопная правда так называемой лейтенантской прозы – В. Некрасова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова и др. Молодые писатели 2000-х, так же как и авторы лейтенантской прозы, прошли свои локальные войны (солдатами или младшими офицерами). И полагают, что это обстоятельство дает им исключительное право на слово об этой войне. Современная литературная критика также склонна сблизить молодую военную прозу (О. Ермакова, Д. Гуцко, А. Карасева, А. Бабченко, З. Прилепина) с лейтенантской: «Из литературных

произведений о Великой Отечественной повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» оказывается наиболее близкой сознанию современных «военных» прозаиков» [11, с. 152]. Действительно, «несущий зеркало», подчеркнуто нелитературный повествователь Бабченко или Карасева словно вторит повествователю некрасовских «Окопов Сталинграда («На войне никогда ничего не знаешь, кроме того, что у тебя под самым носом творится») или лирическому герою Михаила Кульчицкого («Когда – черна от пота – / вверх скользит по пахоте пехота...»). И ежедневный быт войны, и конфликты среди «своих», и дегероизация – едва ли не все мотивы лейтенантской прозы находят свое продолжение в современной прозе о войне. Н. Л. Лейдерман очень точно связал традицию лейтенантской прозы с натурализмом и определил жанрово-стилевые константы явления: «наиболее последовательно тенденция “психологического натурализма” была проявлена в так называемой лейтенантской прозе (Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков, К. Воробьев). Именно здесь эстетические принципы, отчасти только заявленные в “Окопах Сталинграда”, были реализованы, образовав целостную художественную систему масштаба жанрово-стилевого “поток”. Ибо у этого “поток” есть свой жанровый “каркас” (фронтовая лирическая повесть) и свой стилиевой колорит (стиль “окопной правды”). Зародившись на рубеже 50–60-х гг., этот “поток” имел продолжение в последующие два десятилетия – в повестях В. Быкова, Б. Васильева, Вяч. Кондратьева» [17, с. 230].

Заметим, однако, что молодая проза 2000-х гораздо жестче в том, что касается вопросов этики и гуманизма. Вспомним, «Пядь земли» Г. Бакланова заканчивается следующим эпизодом: Мотовилов посадил к себе на колени ребенка («Мальчик сидит у меня на колене. Я тихонько глажу по волосам его спутанную, теплую от солнца голову, а он играет моим оружием» [18, с. 414]). В прозе Артёма Бабченко автопсихологический герой ребенка убивает – по недоразумению, которыми изобилует всякая война, но это впечатление навсегда деформирует личность солдата. Его охватывает какое-то скорбное бесчувствие, позволяющее теперь воспринимать войну как работу, которую герой обязан выполнить: «Он не испытывал никакой жалости к чехам или угрызений совести. Мы враги. Их надо убивать, вот и все. Всеми доступными способами. И чем быстрее, чем технически проще это сделать, тем лучше» [9, с. 45].

Разумеется, опыт окопной правды не мог не соединиться в сознании молодых писателей с традициями позднего Василя Быкова (и фильмов Элема Климова), бескомпромиссного документализма Светланы Алексиевич. Детальный анализ литературных традиций новой военной прозы – задача, требующая специального рассмотрения. Возможно, каждый виток развития военной темы имеет определенную ло-

гику развития: от документального, очеркового начала – к аналитизму, ведущему, в свою очередь, к большой форме. Но, может быть, современная военная проза, оказавшись на острие эстетических запросов времени, формирует новую, не ограниченную тематически, поэтику.

Список литературы

1. Кукулин И. В. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). С. 324–336.
2. Выговская Н. С. Молодая военная проза второй половины 1990 – начала 2000-х годов: имена и тенденции: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 194 с.
3. Ермаков О. Н. Знак зверя // Знамя. 1992. № 7. С. 99–171.
4. Ермаков О. Н. Знак зверя // Знамя. 1992. № 6. С. 6–86.
5. Немзер А. С. У кольца нет конца // Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М., 1998. 432 с.
6. Гуцко Д. Н. Русскоговорящий. М.: Вагриус, 2005. 349 с.
7. Альманах «Искусство войны». Творчество ветеранов последних войн. URL: <http://www.navoine.ru>
8. Шаргунов С. А. Отрицание траура // Новый Мир. 2001. № 12. С. 179–184; Пустовая В. Е. Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм // Октябрь. 2005. № 5. С. 153–164; Литература и время. Новый реализм: парабола смысла // Континент. 2006. № 128. С. 399–432; Рудалев А. Г. Письмена нового века // Октябрь. 2006. № 2. С. 176–182.
9. Бабченко А. А. Алхан – Юрт // Новый мир. 2002. № 2. С. 12–50.
10. Кукулин И. В. Живая боль незначительных войн // Новое литературное обозрение. 2004. № 55. С. 313–316.
11. Пустовая В. Е. Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель // Новый мир. 2005. № 5. С. 151–172.
12. Савоськина Н. Инопланетянин из параллельной России // Новая газета. 2005. № 30. 25 апреля. URL: <http://2005.novayagazeta.ru/pomer/2005/30n/n30n-s40.shtml>
13. Рудалев А. Г. Обыкновенная война // Дружба народов. 2006. № 5. С. 194–201.
14. Бабченко А. Фэнтези о войне на тему «Чечня» // Новая газета. 2008. № 91. 8 декабря. URL: <http://www.novayagazeta.ru/data/2008/91/27.html>
15. Интервью радио «Эхо Москвы». URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/kazino/569027-echo/>
16. URL: <http://okopka.ru/>
17. Лейдерман Н. Я. «Магистральный сюжет». XX век как литературный мегацикл // Урал. 2005. № 3. С. 226–239.
18. Бакланов Г. Я. Пядь земли. М.: Сов. писатель, 1989. 767 с.

Абашева М. П., доктор филологических наук, профессор, декан филологического факультета.

Пермский государственный педагогический университет.

Ул. Сибирская, 24, г. Пермь, Пермская область, Россия, 614990.

E-mail: m.abasheva@gmail.com

Аристов Д. В., аспирант.

Пермский государственный педагогический университет.

Ул. Сибирская, 24, г. Пермь, Пермская область, Россия, 614990.

E-mail: denis_vl_aristov@mail.ru

Материал поступил в редакцию 19.05.2010

M. P. Abasheva, D. V. Aristov

MILITARY FICTION OF THE 1990-2000-S: GENESIS AND POETICS

The article explores poetics and a range of problems considering Russian military fiction of the 1990-2000-s (O. Yermakov, Z. Prilyepin, A. Babchenko) in the context of antecedent military fiction, both recent (V. Astafiev, G. Vladimov, V. Makanin) and remote (the «lieutenant» prose of V. Nekrasov, G. Baklanov, Yuri Bondarev).

Key words: *Military fiction of the 1990-2000-s, documentary, naturalism, literary tradition.*

Abasheva M. P.

Perm State Pedagogical University.

Ul. Sibirskaaya, 24, Perm, Permskaya oblast, Russia, 614990.

E-mail: m.abasheva@gmail.com

Aristov D. V.

Perm State Pedagogical University.

Ul. Sibirskaaya, 24, Perm, Permskaya oblast, Russia, 614990.

E-mail: denis_vl_aristov@mail.ru