

Н.И. Завгородняя

ВОЙНА И МИФ: ПРИНЦИПЫ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В ТЕКСТАХ О ВОЙНЕ

В статье описываются основные тенденции в освещении темы войны в классических и постмодернистских текстах. Преодолением оппозиции: «правда факта» – «логика мифа» – определяются границы и специфика поэтики текстов о войне XX–XXI веков.

Ключевые слова: текст, миф, хронотоп, архетип, модель мира, модель цикла.

N.I. Zavgorodnaya

THE WAR AND THE MYTH: PRINCIPALS OF WORLD DYNAMICS IN THE DOCUMENTS ABOUT WAR

The tendencies of covering the subject of war in classical and post-modernist texts are defined in this article. By overcoming the antithesis: «accuracy of fact» – «logic of the myth» – the borders and particularities of poetic composition in the documents about the war of XX–XXI c. are established.

Key words: documents, myth, time-space, the archetype model of the world, the model of cycle.

Конструктивная и, наоборот, деструктивная тенденции в подходе к теме войны как предмет анализа литературы – не новость. Классикой «деструктивного психологизма» можно считать, например, роман Э.М. Ремарка «На западном фронте без перемен», в котором идея «атомарного разрушения» мира и – как следствие – расчеловечивания человека – последовательно воплощается на уровне поэтики.

«Krieg ist die grösste Zerstörung und zugleich die grösste Erneuerung. Er zerstört, aber er schafft auch» («Война – это великое разрушение и вместе с тем – великое обновление. Она разрушает, и она же созидает»), – констатирует либеральный журналист Гельмут фон Герлах в декабре 1914 г. [1]. Пафос, выраженный в этих строках, подвергается горькой иронии уже в первых фразах романа Ремарка «На западном фронте без перемен». Писатель последовательно и категорично лишает «театр войны» обновляющего аспекта смысла. Разрушение становится лейтмотивным стержнем текста «На западном фронте без перемен».

Эффект разрушения реализован в тексте Ремарка практически на всех уровнях: от модели мира – до отдельных деталей облика персонажей. Так, герой с первых строк отслеживает поэтапное разрушение своей природы, ее «преодоление»: «...мы научились преодолевать не только свою стыдливость, но и многое другое. Со временем мы привыкли еще и не к таким вещам» [5, с. 11].

Сначала вектор разрушения имеет вид «естественного» возвращения – от «личностного» к «животному», точнее, физиологическому: «Для

солдата желудок и пищеварение составляют особую сферу, которая ему ближе, чем всем остальным людям. Его словарный запас на три четверти заимствован из этой сферы...» [5, с. 18].

Надежда на возвращение – одна из первых иллюзий, которая приносит в жертву «богу разрушения» войны. Впрочем, сам мотив жертвы вводится уже в эпиграфе к роману: «о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой...» [5, с. 7].

Читатель не может не заметить неумолимой логики нарастающих жертв, которые требует от героя ненасытный молох войны: герой романа Пауль должен пожертвовать своим именем, своей индивидуальностью, заплатив таким образом за еще один отрезок своей военной истории: «мы», «нас» постепенно вытесняют «я», персонажи превращаются в этакое «всеобщее тело», которому тоже не сохранить надолго своей целостности. Беспощадная арифметика вычеркивает из списка одноклассников фамилии, постепенно приближаясь к последнему имени. Потеря конечностей разными персонажами текста и потеря друзей юным Паулем – на весах войны имеют практически один «вес». Точнее – не весят ничего. Слепым и безумным переходит за границу Смерти не только несчастный, пристреленный Бем, – разум, способность к самосознанию, память становятся на «тропе войны» обременительной ношей. От нее необходимо отказаться. Такова плата за жизнь. Вернее – временное существование каждого из «идущих».

Однако главный ущерб обнаруживает у Ремарка даже не «тело» (хотя рана Пауля тоже весь-

ма содержательна в контексте темы разрушения, так как «кости никак не хотели срастаться»), а израненное сознание героя, вмещающее фрагменты разъятого мира, потрясающие любое человеческое сознание до глубины и – деформирующее его до основания. Так оно запечатлевает жест героя, бросающего гранату не просто в направлении противника, а «в глаза» ему. Метафора взрыва сознания расширяет свои границы и становится символом. А с обломками сознания – нечего делать в мире людей. Герой в него и не вернется.

Изредка проясняющийся взгляд героя открывает невыносимые для человеческого разума смыслы войны, но Пауль констатирует: «...мы любили родину не меньше, чем они, и ни разу не дрогнули, идя в атаку; но теперь мы кое-что поняли, мы словно вдруг прозрели. И мы увидели, что **от их мира ничего не осталось**» [5, с. 15].

Сюжет устремлен к единственно возможному выходу из лабиринта военных (бессмысленных и бесчеловечных) действий, поскольку из разрушенного мира можно «выйти» только в Смерть. Предел «разрухи» в мире героя наступает к финалу произведения, где герой словно осуществляет свой последний выбор. Его внутренняя опустошенность сливается с великой Пустотой.

Мотиву тела и телесности в тексте Ремарка противопоставлен мотив металла, мотив солдата как «железного человека» войны: «Да, вот как рассуждают они, они, эти сто тысяч Канторекков! Железная молодежь! Молодежь! Каждому из нас не больше двадцати лет. Но разве мы молоды? Разве мы молодежь? Это было давно. Сейчас мы старики» [5, с. 27].

Символическое противостояние «металла» и «плоти» имеет предсказуемый исход: тело будет разрушено и – побеждено. Ведь персональному началу в этой дуэли противостоит стихийное: «Война нас смыла... подхватила и понесла, и мы не знаем, чем все это кончится. Пока что мы знаем только одно: мы огрубели, но как-то по-особенному, так что в нашем очерствении есть и тоска, хотя теперь мы даже и грустим-то не так уж часто» [5, с. 28].

Горький «оптимизм» этой перспективы очень скоро разобьется о неумолимые жернова войны, попадая в которые тоска и грусть человеческой души перемалывается в прах и – рассеивается по воздуху. Дыхание вселенского Хаоса чувствуется в поистине апокалиптической картине боя, где гробы с их мертвецами оказываются захвачены вихрем взрывов, расчлняющих не только бедные

тела «железных солдат», но и – саму плоть земную. Земля – последнее пристанище не только обезображенных тел героев, но и последнее, за что «цепляется» их расколотый разум – разрушена: «Земля!...Смятение обезумевших живых существ, которых чуть было не разорвало на клочки, передавалось тебе, и мы чувствовали в наших руках твои ответные токи и вцеплялись еще крепче в тебя пальцами» [5, с. 41].

Пространство и время романа приобретает отчетливые инфернальные признаки: «*В окружающей нас тьме начинается какой-то шабаш. Все вокруг ходит ходуном. Огромные горбатые чудовища, чернее, чем самая черная ночь, мчатся прямо на нас, проносятся над нашими головами. Пламя взрывов трепетно озаряет кладбище*» [5, с. 47]. Собственно, кладбищем становится для героя весь мир, и в мире живых ему уже нет места, поэтому так пронзительно искусственны его «передвижения» по родительскому дому. Хронотоп в тексте Ремарка одномерен: поле боя – плоскость, над которой производится чудовищная деформация; мир взрывается и извне, и изнутри. Так создается метафора глобального Хаоса, фиксируемая на уровне сознания героя и авторской позиции.

Принцип деструкции формирует образное и мотивное поле текстов. Описание умирающего товарища создает ассоциативный ряд, устремленный в символическое поле мифологемы Маски Смерти: «*Вид у него ужасный, он изжелта-бледен, на лице проступило выражение отчужденности, те линии, которые нам так хорошо знакомы, потому что мы видели их уже сотни раз. Это даже не линии, это скорее знаки...*» [5, с. 17]. Оказывается, безумные картины коррозии и разложения становятся единственной реальностью, единственной «правдой жизни»: «Я не могу смотреть на его руки, – они словно из воска. Под ногтями засела окопная грязь, у нее какой-то ядовитый иссиня-черный цвет...эти ногти не перестанут расти и после того, как Кеммерих умрет...» [5, с. 17]. Сознание героя порождает картины сюрреалистического толка весьма не случайно. Хаос разъедает границы психики, которая изо всех сил пытается удержаться от разрушения, однако абсурдистская антиэстетика торжествует: «*Я представляю себе эту картину: они свиваются штопором и все растут и растут, и вместе с ними растут волосы на гниющем черепе, как трава на тучной земле, совсем как трава... Неужели и вправду так бывает?...*» [5, с. 17].

Мотив расчеловечивания человека воплощается как последовательное разрушение «несущих

строительных конструкций» его существа – тела, разума – и основания – души, приводящее к обрушению всего «сооружения». Изломы, разрывы, эрозия, расщепление – словом, все «этапы» разрушения проходит герой на сюжетном и концептуальном уровнях текста. Механика разрушения тотальна, и приговором миру звучит суждение героя о его потерянном поколении: «Война сделала нас никчемными людьми... Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну» [5, с. 176]. Так, от локального разрушения отдельного человеческого существа, распада его сознания и уничтожения его тела, Ремарк переходит к воссозданию прогрессирующего разрушения и тотального слома – истории, языка, культуры. В кровавый хаос сознания героя, в его персональное небытие обрушиваются «все носители человеческой культуры от Платона до Гете, вместе взятые» [5, с. 94].

Финальным пассажем текста не случайно становится переход от «мы» и «я» – к «он». Финал приобретает почти новеллистическую окраску, когда после двух заключительных фраз о физической смерти «Его» наступает Молчание. Кошмары фронта, провалившиеся в подсознание, и все, «что камнем оседает в душах» [5, с. 95], – «запечатывается» телом героя, уходящего в Смерть, как некая «ядерная упаковка» разрушительной силы, превратившая целое поколение сначала в Нечто, потом – в Ничто. Так, ключевая метафора текста Ремарка – метафора взрыва – создает символический подтекст невозвратности и «ситуацию принципиальной непредсказуемости» [3, с. 68].

Таким образом, становится более проясненной еще одна грань специфики пространства, времени [4, с. 53–59], героя и авторской мысли о «потерянном поколении», реализованной через призму метафоры разрушения.

В русской литературе о войне любопытным видится, что даже в рамках соцреалистической художественной стратегии – ущербной в своей основе – эталонным произведением становится именно текст о войне – «Василий Теркин» А. Твардовского. Актуальность «военного дискурса» высвечивает тенденцию к следующей этапности возвращения к теме: послевоенная литература, литература 60–70-х годов, литература 90-х, и, наконец, – русская литература 2010-х гг. Очевидным становится тот факт, что каждые 20 лет, переосмысливая опыт поколения, русские писатели «воз-

вращаются» к теме войны. И вектор переосмысления таков: от войны как факта – к войне как мифу.

Как известно, ядро «мифологического образа мира» – в идее вечного возвращения (модели цикла). А в человеке – «война» связана с «пиковым переживанием», война «вытягивает» на поверхность ядро человеческого духа, его «настоящность». По-видимому, периодически человек XX века смертельно устает от «суррогатных» форм жизни и испытывает потребность к «чистым формам» – манифестации духа. Примером «деструктивной логики» темы может служить блистательный текст «Мифогенная любовь каст» (2002) С. Ануфриева и П. Пепперштейна. «Конструктивная логика» мифа воплощена в романе алтайского писателя А. Коробейщикова «Светление» (2014). Однако общее видится в том, что в том и в другом текстах – война осознается точкой разрыва инерции человеческого существования, возвращением к осознанному бытию, к чувству причастности, общности со всем миром и людьми.

Образ войны в обоих произведениях современного постмодернизма – при безусловной силе закона деформации (на уровне художественности и структуры) – является центром модели мира, как ни парадоксально, поскольку, как мы помним, постмодернизм не ставит задачи отражения действительности, а создает собственную «вторую» реальность, в функционировании которой исключаются всякая линейность, где действуют некие симулякры, копии, у которых не может быть подлинника. Но главное – в постмодернистской интертекстуальности проступают свойства мифологического типа миромоделирования, поскольку именно в мифологии целостность бытия запечатлевается непосредственно в объекте изображения, элементы мифомоделирования «текста войны» и составляют предмет нашего интереса.

«Классический» текст постмодернизма 2000-х – роман С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст» – роман о Второй мировой войне, осмысление которой выводится за пределы реальной истории. Таким образом, с первых страниц текста «пространство факта» уступает место разветвляющемуся по ходу повествования мифологическому «дереву». Сюжетное повествование выстраивается на рассказе о партизанине Владимире Дунаеве, который в самом начале войны контужен, затем оказывается в лесу и под галлюциногенным воздействием поедаемых там грибов – «участвует» в войне. Война, явленная герою в бреду, представлена как схватка ска-

зочных существ, различных фольклорных персонажей.

В романе «МЛК» реализовано отношение к Великой Отечественной войне человека 1990-х годов: с одной стороны, воспринимающего ее как событие, относящееся к нему лично, с другой – как миф. Преодоление этой «двойственности» и происходит в романном повествовании – миф переживается лично. Это «личное включение» обеспечивает национальный архетип войны, укорененный в нашем сознании (миф о ВОВ, переживаемый поколением людей, родившихся после войны). Таким образом «новое сознание» приспособливает к себе миф о войне. Такая попытка приблизить и пережить историю возвращает «войну» из «мемориальных ценностей» в актуальные переживания автора и читателя. Хронотоп галлюциноза и сна становится для авторов новейшей литературы тем адекватным данной задаче метафорическим полем, которое, забегая вперед, имеет весьма плодотворный кинематографический потенциал. Так психоделическая эстетика и кинематографический ресурс создают то напряжение вокруг военной темы, которое удерживает читателя в границах авторской мифологии.

Внешне совершенно абсурдное повествование обнаруживает очевидную связь со сказочным жанром. Война предстает как столкновение нечеловеческих сил. С русской стороны – фольклорных персонажей (Колобок, Избушка, Гуси-лебеди, скатерть-самобранка), с немецкой – героев литературных сказок (Карлсон, Элли, Алиса, Винни Пух, Мэри Поппинс). Конечно, героические представления о войне в местах откровенно ерническом повествовании «МЛК» выворачиваются наизнанку, однако в результате все эти осколки мифов конструируются в некий игровой пазл. Сказочные мотивы пути героя в иной мир, темных сил, препятствующих ему на этом пути, с избытком представлены в ткани повествования: «*Не ошиблись и те, кто считал правильным смеяться в темноте и в тех местах, которые мы по привычке считаем «веселыми кварталами», изыскивать тайные пути, извилистые тропы в иной мир. Возможно, эти искусники не нуждались в иных мирах, а только в моментах перехода, в темных и стремительных промежутках (аллюзия на К. Кастанеду. – Н.З.). Дунаев был слеплен из другого текста. Он был рабочим и коммунистом. В прошлом он был также солдатом и готов был снова стать им. Если и его жизнь была всего только повествованием, то это повествование разворачивалось*

не перед призраками, а перед реальными людьми... Да, он был «настоящим человеком», из той породы, что описана в знаменитой книге Бориса Пастернака. У «настоящего человека» были искалечены ноги, но он полз к цели (народ говорит, что и сейчас ползет – сохраняя даже среди летнего дня не растаявший лед на голове, разбухший от трупного яда и смертельно опасный для детей, собирающих грибы). У Дунаева была повреждена голова, но он брел куда-то, но он брел куда-то навстречу судьбе, полный решимости бороться до конца. И тем не менее он ощущал ужас и пустоту. Повествование его жизни потеряло своих слушателей, оно превращалось на глазах в лепет и бред, оно погружалось в бессодержательную тьму... Ему было невдомек, что когда повествование меняет свой жанр, оно привлекает ночь, тьму, лес и болота, и пространные отступления, и отступающее пространство, и отступающие армии, и дрожь рук, и зябь на поверхности воды, и пот на лбу, и слезы на глазах...» [1, с. 44].

В результате герой осуществляет свою главную миссию – выходит за пределы Игры. Другими словами – завершает войну. Финалом этой войны становится не победа, а «слияние каст». Высшей точкой этого процесса становится венчание Дунаева с «Синей» (Мери Поппинс), хозяйкой большой карусели, по ярусам которой герой и поднимается. Мифологическим аналогом этой карусели предстает в романе образ Дуба, где хранится кощеева игла. И Дунаев последовательно проходит через «икс-миры», которые находятся один в другом: мир медведя, волка, лисы, селезня, утки. Эти миры – «разновидности силы, отлитые в простые формы», которые Дунаев воспринимает как абстракции. Однако важно, что для читателя в романе «оживают» застывшие мифологемы, которые перестают восприниматься как стертые штампы, а роман в целом – оказывается одной из игр современной литературы с темой Великой Отечественной войны, из которой, при условии, если мы «осилим» игру по «постмодернистским правилам» – мы можем выйти с ощущением приобщенности к великой мистерии театра «военных действий» [2].

Путь по дорогам войны для современных авторов – в нашем случае П. Пепперштейна и А. Коробейщикова – как ни парадоксально, ведет к полноте переживания счастья: «*Дунаев почему-то воспринял то место, куда его занесли превратности «параллельной войны», как зону полного, неперекаемого счастья. Показалось ему, что до сих*

пор он называл «счастьем» что-то другое, что им собственно не являлось или являлось в какой-то степени. Теперь же счастье предстало перед ним совершенным, никак иначе не обозначенным: в нем не было ничего ни от уюта, ни от восторга, ни от эйфории, ни от комфорта или иных приятных переживаний – место это было обозначено только и именно как «счастье», и ничто другое. Происхождение слова «счастье» как некоего варианта «причастности» при этом не имело никакого значения. «Счастье» на поверку оказалось чем-то вроде маленького садика или сквера, затерянного между глухих стен, провалов и коридоров» [1, с. 26].

Так, роман «Мифогенная любовь каст» проявляет мифолого-ритульную составляющую, отсылает к некоей тайне, сокрытой от непосвященных слоев преданий, перенося читательское сознание на поля военных баталий, которые не были зарегистрированы официальной военной хроникой, но в которой главное столкновение осуществлялось между представителями иррациональных сил.

Великая Отечественная война (равно как и Первая мировая) осмысливается в рамках мифологического сознания и в романах А. Коробейщикова. Так, в книге «Светление» тема войны представлена автором как «Сказка о самой большой Любви, которую только можно встретить в этом мире». Одно из трех посвящений – весьма актуально с точки зрения циклической модели: «1914–2014. Посвящается всем ветеранам и жертвам Мировых войн». Пространство литературного мифа формируется автором уже в предисловии: «Это не просто художественный роман или сказка для взрослых... Это Послание – голос из глубины времен, который важно услышать в настоящем, чтобы выбрать себе правильное будущее. Именно о такой философии Сказительства рассказывал мне один сибирский шаман... Настоящие Сказки не рождаются в уме, их приносят Духи. Именно поэтому они наполнены особой Силой, именно поэтому они способны изменять реальность...» [1, с. 13].

В данной «логике мифа» реализован структурно-композиционный компонент военной темы в тексте А. Коробейщикова: от «исторического» – к футурологическому образу мира. Чтобы убедиться в важности для авторской концепции войны данного подхода достаточно внимательно прочитать лист «Содержание»:

Пролог. НА БЕРЕГУ РЕКИ
СТРЕКОЗА
ВОЗВРАЩЕНИЕ
Тени прошлого. ПРЕДКИ

Часть 1. «РУССКИЕ НЕ СДАЮТСЯ»
Часть 2. «ТЕНИ ЧУЖАКОВ»
Лики настоящего. СОВРЕМЕННОСТИ
Часть 3. «ПЕРЕКРЕСТОК ВРЕМЕНИ»
Варианты будущего. ПОТОМКИ
Часть 4. ТЕМНЫЙ МИР
Часть 5. СВЕТЛЫЙ МИР».

Сам автор о структуре теста и его «генеральной идее» считает важным сказать отдельно: «Это Послание, голос из глубины времен, который важно услышать в настоящем, чтобы выбрать себе правильное будущее». Так вот в чем смысл мистерии... Крылья стрекозы работают попарно, значит, это тоже часть замысла. Два крыла слева, в прошлом, два справа – в будущем. Получается – пять частей! Пять пальцев, по которым прошла стрекоза, подтверждая мою догадку. Значит, роман будет состоять из пяти частей, сотканных из прошлого, настоящего и будущего, и связанных между собой идеальной балансировкой, способной перемещать на значительные расстояния, сквозь время и пространство. Часть 1. Часть 2. Часть 3. Часть 4. Часть 5. Я кладу ручку на лист бумаги и откидываюсь назад, чувствуя, как сильно бьется сердце от предчувствия новой Силы, нового Знания. Ну что же, я увидел присутствие Духа, принял его Послание, теперь дело за мной. Немножко страшновато, но это обычное дело в преддверье нового романа. Однако этот роман будет особенным! Я чувствую это, потому что знаю, о чем пойдет речь. Я опять беру в руки ручку... Я готов! Я расскажу вам что-то особенное! Что-то очень-очень важное для нас сейчас! Изначально я планировал написать большой роман, но потом понял, что его настроение должно напоминать легкую стрекозу. Это повествование не должно быть громоздким, потому что времени остается только на самое важное! Поэтому я буду стараться пересказывать лишь самую суть. Стрекоза мгновенно появляется и мгновенно исчезает. Такой будет и эта книга. Ее главную идею нужно будет выслеживать, стараясь не спугнуть, подобно стрекозе, перелетающей с одной травинки на другую. Итак... Новая Сказка начинается... **прошлое будущее настоящее предки потомки**» [2, с. 7].

«Светлый финал» текста завершает сюжет встречи предков и потомков в видении героя: «Я присматриваюсь и понимаю, что возле этого странного человека еще стоят силуэты, наверное, те самые, которые я ощущал вчера днем. Их много. Они стоят за ним, словно духи столетий.

Словно строй. И еще один мальчик. Как я раньше его не заметил. Он стоит рядом с мужчиной и держит его за руку. Они появляются и появляются, словно возникая прямо из воздуха. Огромное поле за их спинами. Тимур рассказывал, что поле было особым символом у Рода, противостоящего «чужакам». Оно символизировало Свободу. А теперь я все окончательно понял. Оно еще и служило пристанищем бессмертным героям всех времен, познавшим ужас войны. Чудесный мир, между мирами, наполненный покоем, жизнью и тишиной. Эфемерное убежище для духов. Но для тех, кто может говорить сердцами, они становятся собеседниками. Они приходят, чтобы быть рядом. Во все времена. Солдат кивает мне с улыбкой и тихо произносит хриплым голосом, словно преодолевая боль в горле: – Ну, вот я и увидел тебя, мой таинственный Ангел, мой невидимый Хранитель...» [2, с. 233].

Возвращение к теме войны становится для автора концептуально-, жанрово- и структурообразующей доминантой, образ стрекозы воплощает в персональной художественной мифологии автора – метафору «живой памяти»: «Структура романа – тело стрекозы, увенчанное головой с глазами, способными видеть гораздо больше, чем обычный человеческий глаз. Это возможность ведуна, шамана. Справа и слева по паре крыльев – слева и справа, прошлое и будущее. Значит, тело стрекозы – это настоящее, которое задает вектор полета. Куда полетит стрекоза, зависит от того, какой из миров она выберет» [3, с. 7].

Так, в пространстве литературного мифа классические концепты «война» и «мир», преодолевающая исходную антитетичность, создают единую зону «возводителя» архетипа.

Примечания

1. См.: Gerlach, H. von. Das Jahr des Umsturzes // Die Welt am Montag. – 1914. – № 52. August 28. – S. 1 f. Цит. по: Verhey, J. Der «Geist von 1914». – S. 17.

2. Неслучайно Е. Ваншенкина, исследующая тексты «медицинских герменевтов», к которым относятся Пепперштейн и Ануфриев, отмечала, что ключом к высшему знанию становится для них - культ Неизвестного солдата.

Библиографический список

1. Ануфриев, С. Мифогенная любовь каст / С. Ануфриев, П. Пепперштейн. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2010. – 800 с.
2. Коробейщиков, А. Светление / А. Коробейщиков. – Барнаул : ИПП «Алтай», 2014. – 239 с.
3. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2002. – 768 с.
4. Поршнева, А.С. К вопросу о специфике художественного времени в романах Э.М. Ремарк / А.С. Поршнева // Слово-текст-смысл : сб. науч. работ. – Екатеринбург, 2005. – Вып. 1. – С. 53–59.
5. Ремарк, Э.М. На западном фронте без перемен: романы / Э.М. Ремарк. – Барнаул : Алтайское книжное издательство, 1986. – 582 с.