

Luiza Olander

Хронотоп "поля боя" в структуре романов "Żółty krzyż" Анджея Струга и "Тихий Дон" Михаила Шолохова

Acta Polono-Ruthenica 14, 189-198

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Luiza Olander
Łuck

Хронотоп „поля боя” в структуре романов *Żółty Krzyż* Анджея Струга и *Тихий Дон* Михаила Шолохова

Гуманистическая концепция польского писателя Анджея Струга (Тадеуша Галецкого), нашедшая отражение в трилогии *Żółty Krzyż* (1932–1933), со всей глубиной может быть осмыслена только тогда, когда учитывается весь контекст художественной литературы, посвященной Первой мировой войне, когда принимаются во внимание существующие межтекстовые *связи/переключки* (интертекстуальность), которые раскрываются при сопоставлении произведений о „потерянном поколении” – Э.-М. Ремарка, А. Барбюса, Р. Олдингтона, Е. Бландена, З. Сосуна, с одной стороны, и М. Шолохова, А. Веселого М. Гарецкого и др., с другой.

А. Струг, отстаивая человеческую жизнь как наивысочайшую ценность, будучи созвучен с крупнейшими писателями, разоблачавшими преступность Первой мировой войны, внес своим романом *Żółty Krzyż* неоценимый вклад в сокровищницу передовой гуманистической мысли.

Его, как и многих других европейских писателей, обвиняли в пацифизме¹. Однако, на наш взгляд, так называемый, пацифизм А. Струга не совсем корректно принимать за идейный недостаток его романа. Антивоенная струговская позиция, глубоко уходящая своими корнями в гуманистическую традицию польской и русской литературы, во многом соотносится, прежде всего, со взглядами С. Жеромского (*Popioły*), Л. Толстого (*Война и мир*) и М. Шолохова (*Тихий Дон*). К А. Стругу с полным основанием можно отнести суждения Г. Маркевича, высказанные ученым при анализе *Popiołów*: „Przed Żeromskim, – пишет польский литературовед, – nikt z pisarzy polskich z taką konsekwencją nie odstąpił groźnego oblicza wojny [...]”². Отметив, что автор романа со всей силой правды показывает то тяжелое бремя, каким ложится война на плечи простых

¹ L. Żuliński, Posłowie, [w:] A. Strug, *Żółty krzyż*, т. 3, с. 297–308.

² H. Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, PIW, Warszawa 1964, с. 317.

людей, ломая их судьбу, Г. Маркевич одновременно подчеркнул: „*Popioły* – ta najprawdziwsza chyba polska książka o wojnie nie jest jednak zapowiedzią literatury pacyfistycznej”³.

А. Струг писал о другой по своему характеру войне. Писатель не дожид до того трагического 1939 г., когда нацистская машина обрушила всю свою мощь на Польшу и оккупировала ее. Однако нет никакого сомнения в том, что если бы к тому времени, когда, говоря словами К. Симонова, „речь шла не просто о тех или других действительных или мнимых государственных интересах, а о самом существовании – о гибели или спасении отечества”⁴, А. Струг был жив, он стал бы в ряды его защитников. И это, как и у Л. Толстого, не вступило бы в противоречие с неприятием войны польским писателем. Не случайно „wszechpotężny humanizm Lwa Tołstoja, który legł u podstaw powatorstwa artystycznego *Wojny i pokoju*”⁵ находит свой отклик в творчестве и А. Струга, и М. Шолохова.

Цель статьи состоит в том, чтобы через поэтику романов *Żółty Krzyż* А. Струга и *Тихий Дон* М. Шолохова охарактеризовать только один момент в их художественной системе – изобразительно-выразительную функцию образа *поля боя после сражения*, подчеркнув одновременно типологические сближения и своеобразие антивоенных и гуманистических концепций польского и русского писателей.

Сопоставление этих двух произведений не случайно и интересно тем, что *Żółty Krzyż* и *Тихий Дон*, взятые вместе как своеобразный единый текст, охватывают все *пространство* Европы времен Первой мировой войны и – через художественные образы нашего *макромира* (реального мира нашей планеты и солнечной системы) в его взаимодействии с *мегамиром* (Космосом) и *микромиром* (миром элементарных частиц) – раскрывают разные формы отражения масштабного кризиса, который охватил все сферы человеческого существования, накладывая неизгладимый отпечаток на души и судьбы людей.

Для достижения поставленной цели необходимо сосредоточить внимание на смыслообразующей роли такого образа *времени/пространства*, как *поле боя после сражения* в системе художественного целого трилогии *Żółty Krzyż* и в произведениях других авторов, прежде всего в романе-эпопее М. Шолохова *Тихий Дон*.

³ Ibidem.

⁴ К. Симонов, *Читая Толстого*, [в:] idem, *Сегодня и давно*, Сов. писатель, Москва 1980, с. 292.

⁵ В. Біалокозович, *Lew Tołstoj w percepcji i świadomości twórczej pisarzy polskich*, [в:] idem (red.), *Lew Tołstoj i kultury słowiańskie*, Wyd. UWM, Olsztyn 2005, с. 125.

Образ *поля боя после сражения* часто используется не только в литературе, но и в изобразительном искусстве. Широко известна своим обобщенно-философским, символическим смыслом картина В. Верещагина *Апофеоз войны*, в которой на поле боя изображена пирамида из человеческих черепов. Однако верещагинская картина статична и представляет собой эпилог военных событий. А в динамичных описаниях А. Струга и М. Шолохова *поле боя после битвы* – это *пространство* страдания и гибели всего живого в протяженности времени, *пространство*, находящееся на границе между многочисленными кровопролитными сражениями. И несмотря на определенное различие задач, которые эти писатели ставили перед собой, межтекстовые связи их произведений выражали авторскую согласованность во взглядах на войну как на *противоестественное дело* (Л. Толстой).

Разнообразие шолоховской и струговской поэтик изображения *поля боя после битвы* подчеркивает глубину трагедии единичного – физического и духовного – существования человека и народов в целом.

Существенную роль в раскрытии замысла произведений обоих авторов играет неодинаковое месторасположение картины *поля боя* в структуре художественного целого. Его различие объясняется своеобразием концептуальных подходов А. Струга и М. Шолохова к художественному осмыслению изображаемой ими эпохи: не случайно в романе *Żółty Krzyż* описание *поля боя после сражения* расположено в самом начале повествования, а в *Тихом Доне* – в цепи событий.

Открывая роман *Żółty Krzyż* картиной *поля боя после сражения*, А. Струг создал обобщенный образ изуродованной земли и умерщвления всего живого на обширном пространстве Европы⁶. Особенность

⁶ Тут А. Струг созвучен с поэмой В. Маяковского *Война и мир* (1915–1916), где поэт, обыгрывая военную терминологию: *театр военных действий*, – мир представил Колизеем, на арене которого „бьются / государством в государство / 16 отборных гладиаторов” (В. Маяковский, *Война и мир*, [в:] idem, *Стихотворения*, Библиотека поэта, Сов. писатель, Москва 1955, т. I, с. 167):

Сегодня
заревом в земную плешь она,
кровавая толп ропот,
в небо
лострой подвешена
целяя зажженная Европа.

При сопоставлении этих произведений метафорический образ *Европы как арены сражений* у В. Маяковского конкретизируется натуралистично-реальными деталями А. Струга.

експрессионистической стилистики этого произведения проявляется в том, что в нем пространство, на котором господствует Смерть, одновременно и изображается, и переживается:

Okrywała noc wszystkie okropności tych miejsc i dała odpocznienie zmordowanej ziemi, i zdawało się teraz, że już na zawsze, na wieki wieczne tutaj noc bezceństwa, bohaterstwa i zbrodnie, które szalały tu bez przerwy, bez wytchnienia w ciągu trzech nocy, trzech dni. Niepodobna, by za tym razem o swojej godzinie, jak co dnia, podniosło się jutrzejsze słońce, żeby się obnażyła bezwstydnie jakoś prawda niemożliwa, potępiona i przeklęta. Po tym, co się tu [тут и дальше выделено мною – Л.О.] działo, nie może odczuć i nie powinien żyć na nowo splugawiony obszar ziemi⁷ (I, 8).

Эта часть струговского военного пейзажа говорит о динамичности сменяемых друг друга душевных состояний нарратора: поэтическая и суггестивная, насыщенная невыразимыми переживаниями интонация, которая сопровождает начальное описание наступающей ночи: „Zapadał zmierzch i na chwilę opanowała świat straszliwa cisza”, – переходит в ярость.

У М. Шолохова такой ярости нет. Его описание *поля во время* одного боя под деревней Свинохи *и после него* пронизано щемящей тоской по утраченным жизням (это сквозной мотив его творчества). Но и его текст, который не содержит гневно экспрессивных и оценочных слов – *bezceństwo, zbrodnia, bezwstydnie, potępiona, przeklęta*, как это наблюдается в лирическом отступлении у А. Струга, – тоже заставляет ужаснуться и осознать преступное безумство мировой бойни. И, несмотря на различие тональностей, стилистика и *Тихого Дона*, и романа *Żółty Krzyż* является адекватной формой выражения решительного антивоенного протеста.

У М. Шолохова тоже есть переключки с поэтикой В. Маяковского. Оба писателя отталкиваются от словосочетания высокого стиля *до последней капли крови*, перефразируют его и, снижая тональность, усиливают тем самым изображение народной трагедии. Ср.

В. Маяковский, <i>Война и мир</i>	М. Шолохов, <i>Тихий Дон</i>
Никому не ведомо дни ли, годы ли, с тех пор как <i>на поле</i> первую <i>кровь</i> войне отдали, в чашу земли <i>сцедиw по капле</i> (I, 174).	<i>Из шестнадцати волн докатились три последних [...] стекали обратно ручейками, каплями [...]</i>

⁷ A. Strug, *Żółty Krzyż*, LSW, Warszawa 1978, т. 1–2, сс. 587; т. 3, сс. 308. Ссылки на это издание будут даны с указанием тома и страницы.

Мастерство типизации А. Струга проявляется уже в том, что он единичное сражение, продолжающееся в течение трех дней и трех ночей (*w ciągu trzech nocy, trzech dni*), в последующих частях текста вставляет в бесконечную цепь кровопролитных битв, называя те места, где они происходили (I, 28, 35; II, 359–360 и т.д.). Этой задаче – хотя и не только ей – служит сначала память von Sendena о боях, участником которых он был, – *nad Marną, pod Lombarddyde, nad Izerą, pod Gorlicami, w Karpatach, nad Dniestrem, na pozycjach Gallipoli, w fortach Dardanelów, pod Arras, na Chemin Dames, nad Sommą* и т.д. (I, 28). И после каждого из них оставалось *поле*, подобное тому, картиной которого открывается *Żółty Krzyż* – *поле*, усеянное трупами и одиноко умирающими в муках солдатами.

Однако такое уподобление не устраняет особенного. А особенным по своей значимости описанное в начале романа *поле после боя* является, в первую очередь, для находящихся на границе жизни и смерти его героев. Не где-нибудь, а на этом *поле* поручик von Senden осознал, что к нему только „*teraz, przed samym końcem, przyszło jasnovidzenie*” (I, 28), а его противник – капитан Déspaix, которого он шел убивать, из последних сил старается помочь ему исповедаться. У обоих произошел в душе пока еще неосознанный до конца перелом: не врага – вдруг! – они увидели друг в друге, а человека. И вместе с тем оба ощутили преступность войны, а в их кризисном сознании возник вопрос о смысле жизни:

Człowiek nie żyje samą wojną, człowiek pracuje, kocha, myśli, tworzy, człowiek wielki, wspaniały, dosięga boskości w sztuce, w wiedzy [...] (I, 28).

Особым предстало это *поле* и для реципиента романа *Żółty Krzyż*, ибо теперь, когда *оно* было показано в широком контексте войны, Европа была со всей очевидностью увидена огромным кладбищем. Теперь лексема *tu* (тут) распространилось на все европейское пространство, к которому будут обращены вопросы трансцендентного характера, вырвавшиеся из глубин страдающей души и выраженные в экспрессивной форме:

Czyż wyginęło już i marło wszystko, co żyło? W przenikliwie napiętej cichości lada chwila odezwie się nad pobojewiskiem czyjś głos olbrzymi, nadludzki. Wypowie się gromowe słowo gniewu bożego czy szyderyczy jak wycie pocisku śmiech szatana? (I, 8).

Очевидно, что и структура и стилистика этого фрагмента в целом были продиктованы тем, что писатель во главу угла поставил отдельного

человека. И, как писал Я. Пешахович: „Struga mniej interesowały przemiany światopoglądowe i społeczne, które na zakończenie wojny doprowadziły do rewolucji w Rosji, wrzenia w Niemczech, radykalizacji nastrojów w innych państwach walczących. Prezentuje losy jednostek [...]”⁸.

М. Шолохов, которого судьбы личностей тоже интересовали, все же таким путем не шел, потому что одну из главных задач писатель видел в том, чтобы показать, как мировая война перешла в русскую революцию, и проследить последствия не только войны, но и революции, отразившиеся на жизни и внутреннем мире донского казака. Вот почему и образ *поля боя после боя*, представляя собой лишь один из фрагментов восточного фронта Первой мировой, в романной структуре *Тихого Дона* был поставлен в иную позицию по отношению к другим эпизодам. В *Тихом Доне* сцена *поля боя после сражения*, в отличие от романа *Żółty Krzyż*, не выполняет роли энсипита. А в тексте А. Струга она – код, в котором в концентрированном виде, как в целостном поэтическом образе, содержится основной анти-военный пафос произведения. В определенном смысле эта начальная сцена может существовать и самостоятельно.

Различны подходы польского и русского писателей к функциональному назначению времени как составной части хронотопа в сцене *поля боя после боя*.

В связи с тем, что А. Струг, согласуясь со своими художественными задачами, акцентирует внимание на переживании героями жуткого и безмерного пространства, в его романе минута равняется бесконечности. Детальное описание физических и духовных мучений засыпанных землей и контуженных французского капитана Déspraix и немецкого поручика von Sendena, эта остановка времени и создает впечатление бесконечности („długo, bez końca...”) страдания, которое символизирует безнадежность: „O Boże, niechże się to raz skończy... Nie, tego nikt nie wytrzyma... O gerechter Gott... Erbarme dich...” (I, 10–12).

В отличие от струговского романа, в *Тихом Доне* время (*один день*) между наступлениями и само пространство (*верста в поперечнике*), где шли в беспрестанную атаку волнами стрелки Туркестанского корпуса во время успешного (!) Брусиловского прорыва на Волыни, сжато до предела. Однако такое ограничение, в конечном счете, тоже вызывает ощущение чего-то бесконечного:

⁸ Ibidem, т. I, с. 8.

На пространстве с версту в поперечнике на супесной изуродованной земле вихрем рвались черные столбы разрывов, и волны наступающих дробились, вскипали, брызгами рассыпались от воронок и все ползли, ползли. [...] Из **шестнадцати волн докатились три последних**, а от изуродованных проволочных заграждений, поднявших к небу опаленные укрепления на скрученной проволоке, словно разбившись о них, **стекали обратно ручейками, каплями...**

Девять с лишним тысяч жизней выплеснули в тот день на супесную невеселую землю неподалеку от деревни Свинохи.

Через два часа наступление возобновилось снова. [...] офицер крикнул: „В ружье!” – казаки повскакали [...]

Шли, подбадривая друг друга шутками. Кто-то насвистывал.

На **небольшой прогалине** наткнулись на **длинную стежку трупов**. Они лежали внакат, плечом к плечу, в различных позах, зачастую непристойных и страшных. [...] Сотня шла в нескольких шагах от трупов. От них уже тек тяжкий, сладковатый запах мертвечины. „[...] казаки, изломав ряды, надвинулись ближе к трупам, снимая фуражки, рассматривая убитых с тем чувством скрытого трепетного страха и *звериного любопытства, которое испытывает всякий живой к тайне мертвого...*”⁹

Уже из приведенного отрывка видно, что *поле боя после битвы* М. Шолоховым описано через поэтические образы *волны* – тут военный термин, обозначающий вид атаки, ассоциируется с реальной волною – и *течения*, но не воды, а *крови*. В кратчайшие – как в одно мгновение! – промежутки затишья между атаками каждой новой *волны* жизнь солдат стекала кровавыми *ручейками, каплями* обратно, то есть *назад*. Слово *обратно* в этом контексте говорило об откате наступления и о неизбежном повторении новых и новых атак, что вызывало ощущение бесконечности разгула ненасытной Смерти. А выразительность метафорических и метонимических образов подкрепляется статистикой: лишь за **один день** на **пространстве** только **с версту в поперечнике** выплеснули **девять с лишним тысяч** жизней.

Даже краткий анализ текста убеждает в том, что при изображении чрезвычайной масштабности народной трагедии в двучленном единстве хронотопа у М. Шолохова доминирует время, и это несмотря на то, что оно вроде бы и не упоминается, маяча где-то за повторяющимися словами – *ползли и ползли*; а у А. Струга, который начинает со времени (*na chwilę opranowała cisza*) и часто обозначает его (*wnet, noc, godzina*) – господствует пространство: „Zapadająca noc otulała je [равнину – Л.О.] coraz szczelniej, gubiąc, myśląc odległości w *czarnej przestrzeni*”.

⁹ М. Шолохов, *Тихий Дон*: В 4 кн., Худож. лит., Москва 1962, т. 2.

Żółty Krzyż с первых же своих строк у реципиента, которого автор внезапно – (по М. Бахтину – это кризисный хронотоп) окунул в безмерное и таинственное пространство, вызывает ощущение невыразимой, непонятной и тоскливой тревоги:

Zapadał zmierzch i na chwilę opanowała świat **straszliwa cisza**. W **niebywałym milczeniu** zapowiadał się jakowyś kres i **koniec wszystkiemu**, co dotrwało do tej godziny zmierzchu i jeszcze żyło (I, 7).

Какой-то мистический ужас, охватывающий душу, передается приемом градации: *страшная тишина* сначала перерастает в *небывалое молчание* и мгновенно переходит в **апокалипсис**. Следующее предложение, начинаясь со слова *wnet* (скоро), которое сочетается с выражением *koniec wszystkiemu*, *co* [...] *żyło* началом, подтверждает „стремительное приближение конца света:

Wnet zerwie się trzask piorunów i chmurna noc zawyje, orząc i prując powietrze w błyskawicach i dymach. Nie ostoi się nic, dokona burza swego dzieła, powali, uśmierci, zagrzebie w ziemi ostatnią resztę tego, co czai się jeszcze i trwa już ostatnim tchem [...] (I, 7).

Положение струговского *автора/нарратора* четко не определено: с одной стороны, он вроде бы находится за событием, но, с другой, – насыщенность его повествования повышенной эмоциональностью заставляет сомневаться в этом. Иными словами, стилевые особенности описания *ночного поля боя после боя* в романе *Żółty Krzyż* обеспечивают одновременное присутствие/отсутствие автора/нарратора на месте события в момент рассказа. Благодаря этому, А. Стругу удалось создать такую повествовательную ситуацию, при которой „перцептивное” сознание времени/пространства автора/нарратора, вроде бы находящегося, как и у М. Шолохова, вне события, при обратном чтении легко переплетается с „перцептивностью” героев, пребывающих в самом центре происходящего, и воспринимается теперь уже и как выражение их внутреннего состояния.

Писатель, играя хронотопом, подчеркивал безграничностью пространства отсутствие его у заваленных землею людей – одиноких и бессильных. Капитан Déspaix впадал в полубред: „Chwyta go poczwara w żalazne ramiona, łamie mu żebra, łamie krzyży i dusi” (I, 9). А поручик von Senden страдал от того, что „był cały skręcony, związany, bez możności poruszenia, zmiany, ulgi. Stawało się to tak nieznośne, tak okropne [...]” (I, 13).

Положение шолоховского автора/нарратора всегда определено: он находится вне события даже тогда, когда описывает состояние солдат, идущих на передовую и увидевших штабелями уложенных, начинающих разлагаться трупы убитых молодых воинов. В подтексте скрыты невольные их думы о своей судьбе.

М. Шолохов изображал видимую поверхность пространства, А. Струг шел в глубь земли. Его *поле боя после боя* – многоуровневое, ибо под его поверхностью находятся захоронения убитых в предыдущих сражениях. Во время рытья окопов солдаты неожиданно для себя вскрывают их – и наружу вырывается то, что было продуктом „распада когда-то живой материи, то, что свершалось уже на уровне *микромиира*. Процесс разложения людских трупов на микроэлементы, сопровождающийся удушливым „запахом, утяжеляет страдания еще живых. А свежие трупы питают жизнь крыс. „Перед человеком, – писал А. Потебня, – находится мир, с одной стороны, бесконечный в ширину, по пространству, а с другой, бесконечный в глубину, бесконечный по количеству наблюдений, которые можно сделать на самом ограниченном пространстве, вникая в один и тот же предмет”¹⁰. Переосмысляя слова А. Потебни, можно утверждать, что выбранная А. Стругом поэтика при описании *поля боя после боя* шла и в глубины его, подчеркивая тем самым размеры гигантской катастрофы, разразившейся на европейских просторах. И мир разрушения предстал в романе *Żółty Krzyż* во всех его измерениях.

В заключение следует сказать, что рядоположенные шолоховские и струговские картины *поля боя после боя* дополняют одна другую, обогащаясь в восприятии читателей новыми оттенками чувств и переживаний.

Оба писателя в изображении *поля боя после сражения*, обращаясь в первую очередь к эмоциональным и поэтическим импульсам реципиента, в то же время опирались и на его склонности рационально воспринимать действительность, отображенную языком цифр, фактов и упоминанием географических названий, где происходили ожесточенные бои.

Оба они придавали большое значение выразительным и смысловым функциям пейзажа. Но поэтика картин природы была различна: если М. Шолохов, верный своим эстетическим и философско-художественным принципам, реалистически изображая жизнь природы, не придавал пейзажу символического значения, то А. Струг вкладывал в ярко выраженную экспрессивную зарисовку заката метафорическое содержание – это был одновременно и реальный пейзаж, и знамение конца света. По А. Стругу, после того что было содеяно людьми против людей, возврата к но-

¹⁰ А. Потебня, *Эстетика и поэтика*, Искусство, Москва 1976, с. 520.

рмальному течению жизни не будет ни у человечества, ни у природы. М. Шолохов более оптимистичен. Отсюда и разница в палитре красок: если живописи М. Шолохова присущи тона и полутона, то живописи А. Струга – резкие контрасты красок: черного и насыщенного красного (*ciemnopurpurowe* różary – *czarna* przestrzeń). У М. Шолохова красочность природы, которая живет своей жизнью, приходила в противоречие с тем, что делали с ней и собою люди. А траурный колорит струговской картины выражает ту скорбь по погибшим и одновременно по искалеченному – прежде всего духовно – человеку. Взятые в сопоставлении объективность М. Шолохова и субъективность А. Струга – в том числе и в изображении поля боя – предоставляют возможность всесторонне осознать трагедию начала века – в философском, социальном, политическом и личностном измерениях. И Первая мировая война предстает начальным звеном в цепи всех последующих событий кровавого XX столетия.

Даже беглое сопоставление роли и места только хронотопа *поля боя после боя*, его образов в структурах романа *Żółty Krzyż* и романа-эпопеи *Тихий Дон* дают возможность понять особенность голосов А. Струга и М. Шолохова, оценить их вклад во многоголосую демократическую литературу о Первой мировой войне.

Streszczenie

Chronotop pola walki w strukturze powieści „Żółty krzyż” Andrzeja Struga i „Cichy Don” Michaila Szolochowa

W aspekcie porównawczym poprzez poetykę w artykule przeanalizowano rolę chronotopu pola walki w kompozycji powieści *Żółty krzyż* A. Struga i *Cichy Don* M. Szolochowa. Na podstawie międzytekstowych przeniesień w obu utworach została przedstawiona specyfika humanistycznych postaw obu pisarzy jako ich wkład do wielogłosowej demokratycznej literatury po pierwszej wojnie światowej.

Summary

„Battle field” chronotop in the structure of the novels „Yellow Cross” by A. Struh and „The Silent Don” by M. Sholokhov

The role of battle field chronotop in the structure of the novels *Yellow Cross* by A. Struh and *The Silent Don* by M. Sholokhov is examined through poetics in the comparative aspect; specific features of two authors' humanist positions as their contribution to many-voiced „democratic literature about the First World War are characterized on the level of intertextual callings.