

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика романа В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»

Исполнитель Великанов Александр Юрьевич

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.л. заведующего кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна

фамилия, имя, отчество)

25.11.2026 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. СПЕЦИФИКА ПОЭТИКИ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА	5
1.1. Понятие поэтики литературного произведения	5
1.2. Особенности поэтики военной прозы второй половины XX века	16
1.3. Роман «Прокляты и убиты» в контексте военной прозы второй половины XX века и творчества В. П. Астафьева	28
Выводы	39
ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА В. П. АСТАФЬЕВА «ПРОКЛЯТЫ И УБИТЫ»	42
2.1. Жанрово–композиционные особенности романа В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»	42
2.2. Хронотоп и художественное пространство войны в романе В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»	49
2.3. Система образов и персонажей в романе В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»	56.
2.4. Символика и мотивная структура романа В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»	63
Выводы	71
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	73
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	76

ВВЕДЕНИЕ

Роман В. П. Астафьева "Прокляты и убиты" занимает особое место в русской литературе второй половины XX века как произведение, радикально переосмысливающее традиции военной прозы. Отказываясь от героико-патетического изображения войны, писатель создает художественный мир, в котором война предстает как пространство нравственного краха, расчеловечивания и трагического испытания личности. В этом контексте роман становится не только историко-документальным свидетельством эпохи, но и сложным художественным целым, требующим внимательного анализа его поэтики.

Актуальность настоящего исследования обусловлена устойчивым интересом современной филологии к проблемам поэтики военной литературы, а также необходимостью системного анализа художественных средств, с помощью которых Астафьев формирует свое антивоенное высказывание. Несмотря на внимание исследователей к мировоззренческим эстетическим аспектам романа, поэтика произведения как целостная система художественных приемов до сих пор не получила достаточного и комплексного освещения, что определяет актуальность данной работы.

Научная новизна работы заключается в комплексном рассмотрении поэтики романа "Прокляты и убиты" как единой художественной системы, включающей жанрово-композиционные, образные, языковые и символические компоненты. В работе предпринимается попытка показать, каким образом поэтические средства романа служат выражению авторской концепции войны и человека на войне.

Объектом исследования является роман В. П. Астафьева "Прокляты и убиты".

Предметом исследования выступает поэтика романа, понимаемая как совокупность художественных приемов и средств, формирующих его образную, композиционную и языковую структуру.

Материалом исследования является текст романа В. П. Астафьева "Прокляты и убиты".

Цель данной работы является выявление и анализ особенностей поэтики В. П. Астафьева "Прокляты и убиты".

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

1. рассмотреть основные теоретические подходы к понятию поэтики литературного произведения и специфике военной прозы XX века;
2. проанализировать жанрово-композиционные и образные особенности романа "Прокляты и убиты";
3. исследовать символику и мотивную структуру романа В. П. Астафьева "Прокляты и убиты".

Методологическую основу исследования составляют труды отечественных литературоведов, посвященные теории поэтики, проблемам художественного анализа текста и изучению военной прозы. В работе используются структурно-семантический, поэтико-стилистический, интерпретационный и текстологический методы анализа.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении представлений о поэтике военного романа второй половины XX века и в расширении научных подходов к анализу художественного своеобразия прозы В. П. Астафьева.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в учебных курсах по истории русской литературы XX века, а также в спецкурсах и семинарах, посвященных проблемам поэтики и анализу художественного текста.

Структура работы включает введение, две главы, заключение, список использованной литературы. В первой главе рассматриваются теоретические основы изучения специфики поэтики военной прозы XX века. Во второй главе анализируется художественное пространство романа В. П. Астафьева "Прокляты и убиты". В заключении подводятся итоги исследования."

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ПОЭТИКИ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА

1.1. Понятие поэтики литературного произведения

Понятие поэтики является одним из центральных в современном литературоведении. Оно охватывает широкий круг явлений - от формальных приёмов организации текста до глубинных принципов художественного мышления автора. История термина уходит корнями в античность: уже Аристотель в своей "Поэтике" предпринял попытку систематизировать законы построения трагедии и эпоса, описав сюжет, характер, речь и другие составляющие художественного произведения. Эта традиция нашла продолжение в европейском классицизме, а затем - в теоретических системах XIX-XX веков [Аристотель, ок. 335 до н.э.].

В отечественной науке термин "поэтика" приобрёл широкое употребление в XX веке, особенно в трудах формальной школы. Представители ОПОЯЗ - В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов - сосредоточили внимание на специфике художественного языка, принципах остранения, сюжетосложения и жанровой эволюции [Шкловский, 1925; Тынянов, 1977]. Формалисты стремились выделить "литературность" как особое качество текста, отличающее его от нехудожественной речи. Их работы заложили основу для структурного и семиотического изучения литературы.

Параллельно с формализмом развивалась традиция, связанная с именем М. М. Бахтина. В его концепции поэтика неотделима от философии языка и диалогизма: художественное произведение рассматривается как сложное речевое целое, в котором сталкиваются и взаимодействуют различные голоса и точки зрения [Бахтин, 1975]. Бахтин ввёл в научный оборот ключевые понятия - хронотоп, полифония, карнавализация, - каждое из которых открывало новые возможности анализа художественного текста. Его идеи

оказали определяющее влияние на литературоведение второй половины XX века как в России, так и за рубежом.

Значительный вклад в разработку теории поэтики внёс В. В. Виноградов, занимавшийся вопросами языка художественной литературы. Он разграничил понятия образа автора, рассказчика и повествователя, предложил методологию анализа стиля как системы художественных средств [Виноградов, 1959]. В трудах Виноградова поэтика предстаёт как наука, изучающая специфику словесного искусства в его отличии от других форм речевой деятельности.

В широком смысле поэтика – это система художественных принципов и приёмов, посредством которых автор создаёт художественный мир произведения и воздействует на читателя. В узком смысле под поэтикой нередко понимают совокупность формальных характеристик текста: его жанровую структуру, композицию, систему образов, пространственно-временную организацию, тропику и фигуры речи [Томашевский, 1996]. Обе трактовки не противоречат друг другу: форма и содержание в художественном произведении неразделимы, и поэтика описывает именно механизмы их единства.

Г. Н. Пospelов в своих работах по теории литературы настаивал на том, что поэтику нельзя сводить к формальному анализу: она должна изучать художественную идеологию произведения, то есть систему образного осмысления действительности [Пospelов, 1978]. Этот подход позволяет рассматривать поэтику как инструмент понимания авторской концепции мира и человека. Такая постановка вопроса особенно актуальна применительно к литературе, обращающейся к острым нравственным и историческим проблемам, - в частности, к военной прозе.

Ю. М. Лотман разработал семиотический подход к анализу литературного произведения. В его концепции текст - это знаковая система, организованная по законам "вторичного моделирующего языка" [Лотман, 1970]. Лотман показал, что смысл художественного произведения не сводится к сумме значений отдельных элементов: он возникает из их взаимодействия и

противопоставления. Семиотический подход дал возможность описывать поэтику как систему кодов, посредством которых текст транслирует культурные значения.

Теория поэтики в XX веке прошла несколько этапов, каждый из которых обогащал инструментарий литературного анализа. В первой трети столетия преобладали формальный и феноменологический подходы: внимание концентрировалось на структуре текста и специфике художественного восприятия. В середине века господствовали структурализм и семиотика, рассматривавшие литературное произведение как знаковую систему, поддающуюся строгому научному описанию [Лотман, 1970]. В последней трети столетия на первый план вышли постструктурализм и деконструктивизм, ставящие под сомнение саму возможность однозначной интерпретации. Каждый из этих подходов предлагал свой язык описания поэтики и свой набор аналитических понятий.

Структурализм, представленный именами К. Леви-Стросса, Р. Барта, Ц. Тодорова, поставил задачу создания "грамматики" литературных произведений - выявления глубинных универсальных структур, определяющих построение нарратива. Тодоров в "Грамматике Декамерона" (1969) предпринял попытку описать логику развёртывания нарратива в категориях "равновесия", "нарушения" и "восстановления" [Тодоров, 1975]. На материале военной прозы эта модель работает следующим образом: исходное равновесие мирной жизни нарушается войной, и весь нарратив описывает попытки (как правило, тщетные) восстановить утраченный порядок. В "Прокляты и убиты" восстановление равновесия принципиально невозможно – это структурная характеристика, соответствующая трагической концепции романа.

Постструктурализм привнёс в теорию поэтики принципиально новое измерение - внимание к тому, что в тексте остаётся невысказанным, подавленным, маргинальным. Жак Деррида в стратегии деконструкции показал, что каждый текст содержит в себе противоречия, разрушающие его

поверхностную связность [Деррида, 2000]. В романе Астафьева этот механизм проявляется отчётливо: официальный дискурс о войне подавляет опыт тех, кто не вписывается в героический нарратив, - дезертиров, трусов, жертв своих же командиров. Астафьев в "Прокляты и убиты" даёт голос именно этому подавленному опыту, переворачивая официальную иерархию ценностей.

Рецептивная эстетика, разработанная Г. Р. Яуссом и В. Изером, перенесла акцент с текста на читателя и процесс читательского восприятия [Яусс, 1995]. Яусс ввёл понятие "горизонта ожидания" - системы представлений и норм, с которыми читатель подходит к тексту. Художественный эффект произведения определяется степенью его расхождения с этим горизонтом: слишком малое расхождение делает текст банальным, слишком большое - непонятным. Роман "Прокляты и убиты" в момент своего появления радикально расходился с горизонтом ожидания советского читателя, воспитанного на официальной военной прозе. Именно эта радикальность сделала его событием в литературной жизни страны.

В отечественном литературоведении особое место занимает концепция "художественного хронотопа", разработанная М. М. Бахтиным в 1930-е годы и опубликованная в 1975 году [Бахтин, 1975]. Хронотоп - буквально "время-пространство" - обозначает нераздельное единство пространственных и временных характеристик художественного мира произведения. Бахтин показал, что каждый литературный жанр обладает своим специфическим хронотопом: авантюрный роман строится на хронотопе "дороги и случая", биографический - на хронотопе "жизненного пути", идиллия - на хронотопе "замкнутого природного мира". Военная проза формирует собственный специфический хронотоп - "окопа и фронтовой полосы", - в котором время предельно сжато до "сейчас" или "последнего часа", а пространство ограничено жизненно опасными пределами.

Для понимания специфики поэтики "Прокляты и убиты" важна также теория "точки зрения" применительно к нарративу о травме. Психологи и литературоведы, исследующие литературу о травматическом опыте,

указывают на то, что травма не поддаётся обычным нарративным стратегиям: она прорывается в текст как флэшбэк, фрагмент, повторение, неспособность завершить рассказ [Ростовцева, 1997]. Именно поэтому военная проза, создаваемая ветеранами, нередко отличается прерывистостью, фрагментарностью, насилием над нарративной логикой. У Астафьева эти черты присутствуют в форме авторских отступлений, внезапно врывающихся в объективное повествование и разрушающих его дистанцированность.

Важным теоретическим понятием, применимым к поэтике военной прозы, является "остранение" - термин, введённый В. Б. Шкловским для обозначения приёма, делающего привычное странным, непривычным [Шкловский, 1925]. Через остранение художник заставляет читателя увидеть знакомые предметы и явления заново, как будто впервые. В военной прозе остранение работает особым образом: писатель описывает ужасы войны с нарочитой деловитостью, как бы лишая их привычного контекста - и именно эта деловитость создаёт особенно сильный шоковый эффект. В "Прокляты и убиты" Астафьев широко использует этот приём, описывая гибель людей с точностью медицинского протокола, что лишает смерть какой-либо патетики и обнажает её бессмысленность.

Теория "открытого произведения", разработанная У. Эко, описывает произведения, допускающие множество интерпретаций и активно включающие читателя в процесс создания смысла [Эко, 2004]. В этом смысле "Прокляты и убиты" представляют собой "открытое произведение": роман не даёт однозначных ответов на вопросы о вине, ответственности, смысле войны. Он ставит вопросы и предоставляет читателю самому делать выводы. Это качество существенно отличает его от официальной военной прозы, всегда идеологически закрытой и не допускавшей иных интерпретаций, кроме предписанной.

Понятие "нарративной идентичности", разработанное П. Рикёром, утверждает, что человек конституирует себя как личность посредством нарратива - рассказывая историю своей жизни [Рикёр, 1995]. Применительно

к опыту ветерана это означает следующее: он конституирует своё "я" через рассказ о пережитом. Для Астафьева написание романа "Прокляты и убиты" было актом нарративной идентичности в высшем смысле: попыткой осмыслить и зафиксировать самый трагический опыт своей жизни, противостоя официальному нарративу, вытеснявшему и искажавшему этот опыт. Это придаёт роману не только художественную, но и экзистенциальную значимость.

Категория художественного пространства заслуживает отдельного рассмотрения в контексте теории поэтики. В. Н. Топоров в своих работах по "топологии культурного пространства" показал, что пространство в художественном произведении является не нейтральным фоном, но активным смыслообразующим элементом [Топоров, 1983]. Пространство организовано по принципам "своего" и "чужого", "верха" и "низа", "центра" и "периферии", и каждая из этих оппозиций несёт в себе ценностную нагрузку. В военной прозе пространство "своего" - родного дома, деревни, природного ландшафта - противопоставлено пространству "чужого" - военного лагеря, передовой, оккупированной территории. Эта пространственная оппозиция структурирует образный мир большинства произведений о Великой Отечественной войне, в том числе роман Астафьева.

Рассматривая теоретические аспекты поэтики, необходимо остановиться на проблеме жанра как системообразующей категории. Д. С. Лихачёв подчёркивал, что жанр является "системой памяти", сохраняющей в себе устойчивые приёмы и ожидания, которые активизируются при встрече с каждым новым произведением данного жанра [Лихачёв, 1979]. Для читателя военного романа это оборачивается следующим: обращаясь к роману о войне, он несёт в себе определённую систему жанровых ожиданий - образов, сюжетных ходов, способов организации пространства и времени. Отступление от этих ожиданий или их разрушение является мощным художественным приёмом. Астафьев в "Прокляты и убиты" последовательно разрушает жанровые

ожидания военного романа, создавая произведение принципиально нового качества.

Важной составляющей поэтики литературного произведения является категория авторского голоса и нарративной инстанции. Теоретики нарратологии - В. Шмид, Ж. Женетт - разграничили автора, нарратора и персонажа как самостоятельные уровни текста [Шмид, 2003; Женетт, 1998]. Это разграничение принципиально для анализа прозаических произведений, в которых способ повествования напрямую определяет интерпретацию изображаемых событий. Повествовательная инстанция в военной прозе несёт особую нагрузку: от того, кто и как рассказывает о войне, зависит её этическая оценка.

В современном литературоведении утвердилось понимание поэтики как многоуровневой системы. На разных уровнях художественного текста выделяют: фонетический и ритмический уровень (особенно значимый в поэзии), лексический уровень (выбор слова, тропы, стилистические фигуры), синтаксический уровень (построение предложения и абзаца), нарративный уровень (способ ведения повествования, точка зрения), уровень персонажа (система образов, способы их создания), пространственно-временной уровень (хронотоп), жанровый и композиционный уровень [Корман, 1977].

Каждый из этих уровней вносит свой вклад в создание художественного целого. Применительно к роману В. П. Астафьева "Прокляты и убиты" анализ поэтики предполагает рассмотрение того, как жанровая природа произведения, хронотоп войны, система персонажей и символические структуры работают на воплощение авторской концепции. Эта концепция, как будет показано в дальнейшем, принципиально антигероична и антивоенна: Астафьев создаёт образ войны как абсолютного зла, разрушающего человека изнутри.

Проблема разграничения теоретической и исторической поэтики была поставлена ещё А. Н. Веселовским, создавшим масштабный труд "Историческая поэтика" (1906). Веселовский исследовал происхождение и эволюцию основных поэтических форм - мотива, сюжета, образа - в их

историческом движении, стремясь выявить закономерности, управляющие развитием словесного искусства [Веселовский, 1906]. Его подход принципиально отличался от нормативной поэтики классицизма: вместо предписаний он предлагал описание реальных художественных процессов. Идеи Веселовского были восприняты и переработаны последующими исследователями, в том числе представителями формальной школы и Бахтиным.

Существенный вклад в теорию поэтики внесли труды по теории романа. Роман как жанр привлекал особое внимание исследователей именно потому, что его структура принципиально отличается от других литературных форм: он охватывает широкий круг явлений, допускает многоголосие и множественность точек зрения, способен включать в себя черты других жанров [Бахтин, 1975]. М. М. Бахтин в работе "Слово в романе" показал, что роман - это жанр, органически связанный с "разноречием": в отличие от поэзии, которая стремится к единому голосу, роман существует за счёт столкновения разных речевых манер, социальных диалектов и индивидуальных стилей. Именно это свойство делает роман идеальной формой для воплощения сложного, противоречивого опыта - в том числе опыта войны.

Понятие композиции является одним из ключевых в поэтике литературного произведения. Под композицией принято понимать систему построения художественного текста - последовательность частей, принципы их соотношения, способы создания единства произведения [Томашевский, 1996]. Композиция романа определяет, каким образом разворачивается действие, как соотносятся сюжетные линии, какова роль пролога, эпилога, авторских отступлений. В военной прозе композиция нередко строится по принципу хроники или летописи: события следуют друг за другом в хронологическом порядке, создавая ощущение неостановимого движения времени. У Астафьева этот принцип усложняется включением лирических и публицистических отступлений, нарушающих линейность повествования.

Понятие точки зрения, или нарративной перспективы, занимает центральное место в поэтике прозаического произведения. Б. А. Успенский в монографии "Поэтика композиции" (1970) разработал многоуровневую модель точки зрения, включающую идеологический, пространственно-временной, психологический и речевой планы [Успенский, 1970]. Эта модель позволяет анализировать, каким образом автор организует восприятие изображаемого мира: чьими глазами видит читатель события, чей голос звучит в тексте, чьи оценки признаются авторитетными. Применительно к роману "Прокляты и убиты" вопрос о точке зрения имеет принципиальное значение: Астафьев строит повествование так, что голос автора постоянно вторгается в ткань объективного повествования, разрушая иллюзию нейтральности.

В советском литературоведении 1960-1970-х годов существенный вклад в развитие теории поэтики внесли работы Д. С. Лихачёва. В монографии "Поэтика древнерусской литературы" (1967) он применил методы структурного анализа к средневековым текстам и показал, что категории пространства, времени и этикета являются системообразующими для поэтики определённых исторических эпох [Лихачёв, 1979]. Идеи Лихачёва о художественном времени и пространстве как выражении мировоззрения эпохи оказали влияние на изучение позднейшей литературы. В частности, его концепция "художественного пространства" применима к анализу того, как Астафьев организует пространство войны в романе "Прокляты и убиты".

Теоретик литературы Б. О. Корман разработал концепцию субъектной организации художественного текста, описывающую систему "субъектов сознания" - носителей различных точек зрения в произведении [Корман, 1977]. Корман разграничил понятия автора, повествователя, рассказчика и лирического героя, показав, что в прозаическом произведении эти инстанции могут существенно расходиться. Для военной прозы это разграничение принципиально: между биографическим автором-фронтовиком и повествователем в тексте романа существует сложное диалектическое

отношение. У Астафьева голос повествователя несёт в себе авторскую боль и гнев, но превышает позицию любого отдельного персонажа.

В западной нарратологии второй половины XX века сложилась разветвлённая система понятий для описания структуры повествования. Ж. Женетт в "Фигурах" (1966-1972) предложил различать историю (совокупность событий), нарратив (последовательность их изложения) и нарративный акт (ситуацию повествования) [Женетт, 1998]. Это различие позволяет анализировать временные манипуляции в тексте - ретроспекции (возврат к прошлому), проспекции (забегание вперёд), а также ускорение и замедление темпа повествования. Военная проза особенно богата ретроспекциями: солдатские воспоминания о доме, детстве, мирной жизни создают контрастный фон для изображения войны. В романе "Прокляты и убиты" этот приём играет ключевую роль в формировании трагического пафоса.

Понятие мотива является одним из основополагающих в поэтике. В широком смысле мотив - это устойчивый смысловой элемент, повторяющийся в рамках одного произведения или целого ряда произведений [Веселовский, 1906]. В. Я. Пропп в "Морфологии сказки" (1928) показал, что мотив можно описать как минимальную нарративную единицу, обладающую функциональным значением в структуре сюжета [Пропп, 1969]. В военной прозе складывается устойчивая система мотивов: мотив прощания с домом, мотив первого боя, мотив смерти товарища, мотив письма с фронта. В "Прокляты и убиты" эти общие мотивы трансформируются и переосмысливаются в духе трагической концепции автора.

Понятие интертекстуальности, введённое Ю. Кристевой и разработанное в трудах многих исследователей, описывает взаимосвязь текстов в литературной традиции [Кристева, 1969]. Каждое литературное произведение существует в диалоге с предшествующими текстами - явно или скрыто цитируя их, опровергая или продолжая. Для поэтики военной прозы этот аспект особенно важен: произведения о войне вступают в сложные отношения с официальным "большим нарративом" о Великой Отечественной

войне, воспроизводя, переосмысливая или разрушая его клише. Роман "Прокляты и убиты" выстроен как принципиальная полемика с официальным военным нарративом - что и составляет одно из ключевых измерений его поэтики.

Категория образа является фундаментальной для поэтики художественного произведения. В литературоведении образ понимается как чувственно-конкретное воплощение идеи или явления, существующее в материале слова [Поспелов, 1978]. Художественный образ обладает рядом специфических свойств: он многозначен, эмоционально насыщен и апеллирует к воображению читателя. В военной прозе система образов выполняет важнейшую смысловую функцию: образы природы, неба, земли, крови создают эмоциональный и символический фон для изображения человеческой судьбы в условиях войны. В романе Астафьева образная система отличается особой интенсивностью и натуралистической конкретностью, что составляет одну из ключевых особенностей его поэтики.

Немаловажную роль в поэтике литературного произведения играет категория пафоса - эмоционально-оценочной интонации, пронизывающей художественный текст. В. Г. Белинский выделял несколько видов пафоса: героический, трагический, романтический, сентиментальный, юмористический [Белинский, 1953]. В военной прозе доминирующим пафосом, как правило, является трагический, однако в разных произведениях он сочетается с различными другими эмоциональными регистрами. У Астафьева трагический пафос нередко переходит в саркастический и публицистический - особенно в авторских отступлениях, где писатель прямо обращается к читателю и выносит суровые нравственные оценки. Это сочетание трагизма и публицистичности является характерной чертой поэтики "Прокляты и убиты".

Таким образом, понятие поэтики литературного произведения является многозначным и охватывает как формальные, так и содержательные аспекты художественного текста. В настоящем исследовании поэтика понимается как

совокупность художественных принципов и приёмов, формирующих образный мир романа "Прокляты и убиты" и реализующих авторскую концепцию войны и человека.

1.2. Особенности поэтики военной прозы второй половины XX века

Военная проза занимает особое место в русской литературе XX века. Тема Великой Отечественной войны стала центральной для нескольких поколений писателей, каждое из которых по-своему осмысливало опыт войны - в зависимости от исторического момента, личного опыта и эстетических установок. Эволюция военной прозы от 1940-х к 1980-м годам представляет собой движение от официального героического нарратива к трагическому, антигероическому осмыслению войны [Акимов, 1978].

В первые послевоенные годы господствовала "лакировочная" проза, изображавшая войну как величественный подвиг советского народа под руководством партии. Военные командиры в произведениях этого периода наделялись исключительными моральными качествами, солдаты - самоотверженным героизмом, а сама война представала как суровое, но закономерное испытание, завершившееся торжеством добра над злом [Лазарев, 1990]. В этой традиции поэтика военного произведения была во многом определена идеологическими требованиями: концепция "положительного героя" накладывала жёсткие ограничения на изображение действительности.

Поворотным моментом в развитии военной прозы стала так называемая "лейтенантская проза" 1950-1960-х годов. Её представители - Ю. В. Бондарев, К. Д. Воробьёв, В. О. Богомолов, Г. Я. Бакланов - принесли в литературу опыт окопной войны, увиденной изнутри, с позиции рядового участника событий [Бондарев, 1961]. "Лейтенантская проза" разрушила иллюзию приподнятого, монументального изображения войны: она показала страх, физическое страдание, потерю товарищей, нравственные дилеммы. Поэтика этих

произведений строилась на достоверности детали, документальной точности, лирической интонации [Богомолов, 1974].

Важной особенностью "лейтенантской прозы" является смещение перспективы: война рассказывается не с высоты генеральского штаба, а с уровня земли, из окопа. Это смещение имеет не только тематические, но и поэтологические последствия: меняется система ценностей, иначе выстраивается образ героя, иначе организуется время и пространство. Хронотоп окопа и передовой становится центральным художественным пространством, в котором разворачиваются нравственные конфликты [Бакланов, 1979].

Параллельно с "лейтенантской прозой" развивалась традиция "деревенской прозы", которая, казалось бы, далека от военной темы. Однако В. П. Астафьев, В. Г. Распутин, В. М. Шукшин создали образ войны, увиденной сквозь призму народной судьбы, крестьянского мироощущения [Панков, 1985]. В этой традиции поэтика военного произведения приобретает черты эпического сказания и одновременно лирической исповеди: автор говорит о войне как о национальной трагедии, затронувшей самые основы народной жизни.

В 1970-1980-е годы в военной прозе усилилась тенденция к философскому осмыслению войны. Произведения В. В. Быкова, Б. Л. Васильева, К. Д. Воробьева обратились к вопросам нравственного выбора, личной ответственности, границы человеческого в условиях бесчеловечного [Быков, 1986; Воробьев, 1976]. Поэтика этих произведений всё более тяготеет к притче и символу: конкретные военные эпизоды обретают обобщённый, общечеловеческий смысл. Значительно усиливается роль психологического анализа и внутреннего монолога как средств воссоздания нравственной жизни персонажа.

Виктор Астафьев в эволюции военной прозы занимает особое место: его путь - от ранних автобиографических рассказов к масштабному роману "Прокляты и убиты" - представляет собой движение к всё более жёсткому и

беспощадному изображению войны [Ростовцева, 1997]. В "Последнем поклоне" (1968-1992) война присутствует как тёмный фон детской судьбы героя. В рассказе "Пастух и пастушка" (1971) война показана как пространство, враждебное любви и жизни. В "Прокляты и убиты" Астафьев достигает предельной концентрации антивоенного пафоса.

Ключевой особенностью поэтики военной прозы второй половины XX века является трансформация образа героя. Если в традиции социалистического реализма центральной фигурой был волевой, идеологически выверенный герой-борец, то в "лейтенантской" и последующей прозе на первый план выходит "маленький человек" войны - рядовой солдат, оказавшийся в жерновах истории [Плехов, 1987]. Его героизм - не торжество воли над обстоятельствами, а стойкость перед лицом бессмысленной гибели. Эта фигура открывает путь к трагическому осмыслению войны как события, противоречащего самой природе человека.

Существенную роль в поэтике военной прозы играет образ пространства. В большинстве произведений этого жанра пространство войны строится как антипод мирного, домашнего, природного пространства. Дом, деревня, детство - пространства памяти и утраченного рая - противопоставлены пространству передовой, окопа, госпиталя [Лихачёв, 1979]. Это противопоставление реализуется через систему деталей, пейзажей, внутренних монологов персонажей. Война в поэтике этих произведений - это всегда вторжение хаоса в мир порядка и жизни.

Время в военной прозе также организовано особым образом. Настоящее время боя и смерти существует бок о бок с прошлым временем мирной жизни - через воспоминания и сны персонажей [Бахтин, 1975]. Будущего у героев военной прозы нет или оно предстаёт крайне неопределённым: горизонт жизни сужается до сегодняшнего дня. Эта темпоральная структура воспроизводит подлинный психологический опыт войны и одновременно является важнейшим поэтическим приёмом, позволяющим передать трагическое ощущение конечности и хрупкости человеческого существования.

Язык военной прозы второй половины XX века также претерпевает значительную эволюцию. На смену торжественному, ораторскому слогу приходит живая разговорная речь, просторечие, диалект [Виноградов, 1959]. Особую роль приобретает нецензурная лексика как знак подлинности и крайнего напряжения - приём, доведённый Астафьевым в "Прокляты и убиты" до принципиального художественного решения. Язык перестаёт быть "украшением" и становится прямым выражением нравственной позиции автора: грубость языка отражает грубость изображаемой реальности.

Жанровая система военной прозы также трансформируется на протяжении второй половины XX века. От "производственного" военного романа с чётко выстроенным сюжетом - к лирической повести, эссе, хронике [Томашевский, 1996]. Роман "Прокляты и убиты" Астафьева занимает особое место в этом ряду: он сочетает черты эпопеи и документальной хроники, лирической исповеди и философской притчи. Это жанровое многообразие является одной из важнейших особенностей его поэтики и будет подробно рассмотрено во второй главе настоящей работы.

Анализ исторических этапов развития советской военной прозы требует обращения к социально-политическому контексту их возникновения. В сталинскую эпоху (1945-1953) литература о войне находилась под жёстким идеологическим контролем: любое отступление от официальной версии событий грозило автору серьёзными последствиями [Акимов, 1978]. В этих условиях поэтика военного произведения определялась в первую очередь не художественными, но политическими требованиями: героизация советского солдата и советского командования, демонизация врага, обязательный оптимистический финал. Произведения этого периода, при всём их документальном материале, строились по шаблонам "производственного романа", применёнными к военным условиям.

Хрущёвская "оттепель" (1953-1964) открыла принципиально новые возможности для военной прозы. Осуждение культа личности на XX съезде КПСС (1956) дало писателям возможность говорить о цене победы, о трагедии

1941 года, об ошибках командования - хотя и в ограниченных пределах. Именно в этот период появилась "лейтенантская проза", сумевшая в рамках всё ещё существующей цензуры создать принципиально новый образ войны [Лазарев, 1990]. Произведения Ю. Бондарева, В. Быкова, К. Воробьёва прошли через редакционные рогатки, и тем не менее каждое из них являлось значительным прорывом в сторону правды.

Период "застоя" (1964-1985) принёс неоднозначные результаты для военной прозы. С одной стороны, в эти годы была создана многотомная официальная эпопея, воспевавшая победу в Великой Отечественной войне: литература о войне стала государственным делом, а ветераны были превращены в политический символ. С другой стороны, именно в это время были написаны наиболее глубокие произведения о войне - повести В. Быкова, проза В. Астафьева [Панков, 1985]. Эти произведения существовали в постоянном напряжении с официальным нарративом: они находили способы говорить правду, не нарушая формально установленных границ. Поэтика этой "второй" военной прозы отличалась особой изощрённостью в использовании иносказания, символа, подтекста.

Проза В. В. Быкова занимает особое место в эволюции советской военной литературы. Быков - белорусский писатель, писавший по-белорусски и в переводе на русский - создал целую галерею нравственных дилемм войны. В повести "Сотников" (1970) два партизана, попавшие в плен, ведут себя диаметрально противоположно: один идёт на сотрудничество с врагом, другой предпочитает смерть [Быков, 1986]. Быков не судит своих героев - он показывает, как экстремальная ситуация обнажает глубинную природу человека. Поэтика Быкова строится на принципе нравственного эксперимента: герои помещаются в ситуацию предельного выбора, и их реакция становится диагнозом человеческой природы. Этот подход принципиально отличается от астафьевского: если Быков изучает нравственный выбор индивидуума, то Астафьев обвиняет систему.

Важнейшим феноменом советской военной прозы являются произведения В. П. Некрасова. Его роман "В окопах Сталинграда" (1946) открыл эпоху "окопной правды" - честного изображения войны с позиции рядового участника событий ещё до появления "лейтенантской прозы" [Лазарев, 1990]. Некрасов описывал войну без патетики и без идеологического украшения, за что впоследствии был подвергнут критике. Его опыт показывает, что стремление к художественной правде о войне существовало с самого начала советской военной прозы, но последовательно подавлялось официальной идеологией.

Анализируя поэтику военной прозы второй половины XX века, нельзя не остановиться на проблеме автобиографизма. Большинство крупных писателей этого направления - Астафьев, Быков, Воробьёв, Бондарев - были непосредственными участниками войны, и это обстоятельство принципиально влияло на их художественный метод [Панков, 1985]. Личный опыт войны являлся одновременно преимуществом и проблемой: с одной стороны, он давал необходимый материал и эмоциональную достоверность; с другой, создавал опасность субъективности и неспособности подняться над частным случаем к обобщению. Лучшим произведениям военной прозы удавалось преодолеть эту опасность, превращая личный опыт в художественное высказывание универсального значения.

Значительное место в поэтике военной прозы занимает тема солдатского братства. Война создаёт особые узы между людьми, прошедшими через смерть бок о бок: это братство острее и глубже любых мирных человеческих связей [Бондарев, 1961]. Образ солдатского братства является одним из устойчивых мотивов военной прозы: и в официальной, и в "окопной" его версии он занимает центральное место. Однако его функция в этих двух традициях принципиально различна: в официальной прозе братство является выражением единства советского народа; в "окопной" - последним прибежищем человечности в бесчеловечном мире. В "Прокляты и убиты" тема братства присутствует, но существенно усложняется: братство возникает и

разрушается, оно не спасает от системы, которая перемалывает всех без разбора.

Принципиально важным для понимания поэтики военной прозы является вопрос об изображении смерти. Смерть - центральное событие войны, и то, как она изображается в художественном произведении, во многом определяет его нравственный и эстетический смысл [Лихачёв, 1979]. В официальной прозе смерть героя была "красивой" - она венчала жизнь подвигом и имела смысл в контексте победы. В "лейтенантской прозе" смерть стала страшной и бессмысленной, но ещё сохраняла черты индивидуальности: каждая гибель была трагедией конкретного человека. У Астафьева смерть становится массовой, статистической, лишённой какого-либо смысла: люди гибнут как мухи, и никто не считает потерь. Это изображение массовой смерти без пафоса является одним из самых радикальных художественных решений "Прокляты и убиты".

Нельзя не упомянуть о значении документальной прозы в контексте военной литературы второй половины XX века. С. А. Алексиевич создала уникальный жанр - "хор голосов", в котором война воссоздаётся из множества личных свидетельств, собранных и смонтированных автором [Алексиевич, 1985]. Её метод – это антипод художественного вымысла: она записывала живую речь ветеранов, не обрабатывая её стилистически. Этот подход ставит под вопрос саму границу между документальностью и художественностью. В свете документальной прозы Алексиевич особенно ярко видно то специфическое, что привносит художественный метод Астафьева: он создаёт не документальный, но художественный образ войны, в котором факты служат материалом для создания метафоры.

Заслуживает внимания и проблема "чернухи" в военной прозе - опасности натуралистического смакования ужасов ради самих ужасов. Критики нередко упрекали Астафьева в том, что натуралистические сцены "Прокляты и убиты" переходят черту художественной необходимости и превращаются в самоцель [Акимов, 1978]. Этот вопрос требует тонкого

разграничения: натурализм как художественный приём призван шокировать читателя, разрушить его защитные механизмы и заставить прямо взглянуть на реальность. В этом смысле натурализм Астафьева является функциональным и нравственно оправданным: он служит не эстетизации ужаса, но его разоблачению. Художник сознательно отказывается от дистанции, которую даёт эстетизация, - и это является его принципиальным поэтическим и этическим выбором.

Исследование поэтики военной прозы невозможно без обращения к вопросу о соотношении индивидуальной и коллективной памяти. Я. Ассман и А. Ассман, разработавшие теорию культурной памяти, показали, что коллективная память о прошлом является не нейтральным хранилищем фактов, но активно конструируемым образом, служащим нуждам настоящего [Ассман, 2004]. Советская коллективная память о Великой Отечественной войне была целенаправленно сформирована в интересах государственной идеологии: она подчёркивала победу и подвиг, вытесняя поражения, жертвы и преступления. "Прокляты и убиты" Астафьева являются попыткой противопоставить этой официальной памяти альтернативную - основанную не на государственном мифе, но на личном и народном опыте. В этом смысле роман является не только литературным, но и историческим и политическим высказыванием.

Изучение военной прозы как самостоятельного жанрового образования началось в советском литературоведении уже в 1950-е годы. Первые исследователи сосредоточились на идейно-тематических аспектах - образе советского солдата, теме подвига и самопожертвования [Акимов, 1978]. Позднее, по мере появления новых произведений, в центре внимания оказались вопросы поэтики: как строится образ войны, каковы принципы изображения человека в экстремальной ситуации, как соотносятся документальность и художественный вымысел. Эта эволюция исследовательских интересов отражала движение самой военной прозы - от

официозного нарратива к подлинному художественному осмыслению трагедии.

Одним из важнейших достижений "лейтенантской прозы" стало открытие темы страха. В официальной советской военной литературе страх был фактически табуирован: советский солдат не боялся - он шёл на подвиг сознательно и бесстрашно. "Лейтенантская проза" разрушила этот миф, показав, что страх смерти - нормальная человеческая реакция, не отменяющая ни мужества, ни героизма [Богомолов, 1974]. В. О. Богомолов в повести "Иван" (1958) создал образ мальчика-разведчика, живущего на грани физического и психологического истощения. Ю. В. Бондарев в "Батальонах просят огня" (1957) показал трагедию людей, которых посылают на верную смерть во имя тактических соображений командования. Это открытие страха и смерти как реальных измерений войны составило революцию в поэтике военного нарратива.

К. Д. Воробьёв в повести "Убиты под Москвой" (1961) создал одно из самых жёстких изображений поражения в русской военной прозе. Молодые курсанты, брошенные в бой без достаточного вооружения и подготовки, гибнут почти все - и в этой гибели нет ни патетики, ни торжества духа [Воробьёв, 1976]. Поэтика Воробьёва строится на принципе неприкрашенной достоверности: он не позволяет читателю дистанцироваться от изображаемого через эстетизацию или идеологическое объяснение. Эта установка на "голую" правду войны прокладывала путь к той беспощадной честности, которой достиг впоследствии Астафьев.

В конце 1950-х - начале 1960-х годов в советской военной прозе оформился феномен "малой прозы" о войне - рассказы и новеллы, сосредоточенные на одном эпизоде или одной судьбе. В. М. Шукшин, К. Д. Воробьёв, В. И. Белов создали произведения, в которых война показана сквозь призму единичного, частного опыта [Панков, 1985]. Поэтика этой малой прозы строится на принципе концентрации: вся тяжесть и смысл войны воплощаются в одном конкретном моменте, одной судьбе, одном выборе. Этот принцип

противоположен эпической панорамности официального военного романа и соответствует личному, экзистенциальному переживанию войны как участника.

Принципиально важным явлением в военной прозе второй половины XX века стала "женская проза" о войне. С. А. Алексиевич в документальной книге "У войны не женское лицо" (1985) собрала свидетельства женщин-ветеранов, открыв принципиально иную перспективу на войну - с позиции тех, кого официальный нарратив традиционно вытеснял на второй план [Алексиевич, 1985]. Б. Л. Васильев в повести "А зори здесь тихие" (1969) также обратился к образам женщин на войне, но в рамках традиционного художественного повествования. Поэтика этих произведений выявляет особое измерение военной трагедии - уничтожение природного, женского начала, символизирующего жизнь и продолжение рода.

Важной чертой поэтики военной прозы второй половины XX века является нарастающий документализм. Начиная с 1960-х годов писатели всё активнее включают в свои произведения документальные источники - воспоминания, письма, архивные материалы [Лазарев, 1990]. Это движение отражало стремление к максимальной достоверности: художественный вымысел должен был опираться на реальные факты. К. М. Симонов в "Живых и мёртвых" (1959-1971) сочетал романский нарратив с дневниковой документальностью, создавая эффект хроники. В "Прокляты и убиты" Астафьев использует автобиографический материал, что придаёт роману черты исповеди очевидца наряду с художественным обобщением.

Значительную роль в поэтике военной прозы играет образ природы. Природа в военном произведении, как правило, выступает в двух функциях: как контраст к войне (мирная, живая природа противопоставлена смерти и разрушению) и как свидетель (природа безучастно присутствует при гибели людей, подчёркивая бессмысленность войны) [Лихачёв, 1979]. В творчестве Астафьева образ природы занимает особое место - он является носителем нравственных ценностей, высшей реальностью, перед которой обнажается вся

ложь и насилие войны. В "Прокляты и убиты" природа Сибири и природа военного пространства образуют резкий контраст, структурирующий образный мир романа.

Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что военная проза второй половины XX века является важным источником для изучения феномена исторической памяти. Понятие "места памяти" (П. Нора) описывает те символические локусы, в которых концентрируется коллективная память о прошлом [Нора, 1999]. Военная проза создаёт художественные "места памяти" - образы, сцены, детали, которые становятся частью культурной памяти нации о войне. При этом официальный нарратив и "неофициальная" проза нередко формируют конкурирующие "места памяти": герои-победители противопоставляются жертвам и страдальцам. Астафьев сознательно разрушает официальные "места памяти", заменяя их образами страдания и гибели.

Одним из ключевых вопросов поэтики военной прозы является вопрос о соотношении реального и типичного, частного и общего. Военная литература по природе своей тяготеет к документальности - война является конкретным историческим событием, - но одновременно стремится к художественному обобщению. Это противоречие разрешается по-разному в зависимости от творческого метода писателя. В "лейтенантской прозе" конкретный окопный опыт типизируется через характерных героев и повторяющиеся ситуации. У Астафьева путь к обобщению проходит через натуралистическую конкретность детали: именно физиологическая точность изображения смерти и страдания создаёт эффект тотальности военной катастрофы [Ростовцева, 1997].

Важным аспектом поэтики военной прозы является тема вины и ответственности. Если в официальном нарративе ответственность за войну возлагалась исключительно на внешнего врага, то в "лейтенантской" и последующей прозе этот вопрос приобретает значительно большую сложность [Быков, 1986]. Кто виновен в гибели солдат - враг, бездарные командиры, сама система? Можно ли оправдать жертву, если она была принесена напрасно? Эти

вопросы составляют нравственный нерв военной прозы второй половины XX века и особенно остро звучат у Астафьева, который возлагает значительную долю ответственности за военные потери на советское командование и государственную систему в целом.

Проблема изображения противника - немецкого солдата - также важна для понимания поэтики военной прозы. В официальной традиции враг был дегуманизирован и лишён индивидуальности. "Лейтенантская проза" постепенно начала разрушать этот образ, показывая, что немецкий солдат был также живым человеком, поставленным в ситуацию войны помимо своей воли [Лазарев, 1990]. У Астафьева образ врага принципиально неоднозначен: немцы в романе присутствуют скорее как абстрактная угроза, тогда как в центре внимания - внутренняя враждебность военной системы по отношению к своим собственным солдатам. Это смещение акцентов является принципиальной поэтической позицией автора.

Отдельного внимания заслуживает проблема юмора и смеха в военной прозе. В экстремальных ситуациях войны смех выполняет защитную функцию - он позволяет сохранить психологическую дистанцию от ужаса [Пропп, 1976]. В "лейтенантской прозе" солдатский юмор нередко создаёт контраст с трагическими событиями, подчёркивая стойкость и жизнелюбие героев. У Астафьева юмор - горький, саркастический - присутствует в авторских отступлениях и диалогах персонажей, но никогда не снимает трагического пафоса повествования. Это качество его прозы - сочетание трагизма и горькой иронии - роднит его с традицией Гоголя и Салтыкова-Щедрина.

В целом поэтика военной прозы второй половины XX века отличается следующими ключевыми чертами: смещением авторской перспективы в сторону рядового участника событий; трагическим, антигероическим пафосом; повышенным вниманием к психологии персонажа; символизацией пространства и времени войны; обогащением языка разговорными и просторечными пластами; жанровым синтезом. Эти черты в наибольшей

полноте и концентрации проявились в романе В. П. Астафьева "Прокляты и убиты".

1.3. Роман "Прокляты и убиты" в контексте военной прозы второй половины XX века и творчества В. П. Астафьева

Виктор Петрович Астафьев (1924-2001) - один из крупнейших русских прозаиков XX века, чьё творчество неразрывно связано с темой войны и народной судьбы. Участник Великой Отечественной войны, он прошёл путь рядового солдата и вынес из этого опыта материал, который стал основой его главного произведения. Творческий путь Астафьева охватывает несколько десятилетий и представляет собой непрерывное движение к всё более беспощадному и честному осмыслению пережитого [Яновский, 1976].

Ранние произведения Астафьева - рассказы и повести 1950-х годов - были написаны в духе "деревенской прозы" с характерными для неё лирическими интонациями, образами природы Сибири, мотивами детства и памяти. В "Последнем поклоне" (первые книги вышли в 1968-1978 годах) автор создал лирическую эпопею о детстве своего alter ego - Витьки Потылицына - на фоне деревенской жизни предвоенных и военных лет [Астафьев, 1980]. Война здесь ещё воспринимается сквозь призму детского сознания и народной памяти, но уже несёт в себе черты трагедии.

Повесть "Пастух и пастушка" (1971) стала принципиально важным этапом в движении Астафьева к военной теме. Это произведение было обозначено автором как "современная пастораль" - жанровое определение, намеренно контрастирующее с жестокостью военного сюжета [Астафьев, 1971]. Молодой лейтенант Борис Костяев и его короткая любовь к Люсе показаны на фоне непрекращающейся бойни. Война в повести - это пространство, несовместимое с нежностью, красотой и любовью; встреча с ней обрекает человека на гибель - физическую или духовную. Поэтика

"Пастуха и пастушки" строится на контрасте идиллического и трагического начал.

В "Прокляты и убиты" (первая часть - "Чёртова яма" опубликована в 1990-1992 годах, вторая - "Плацдарм" - в 1994 году) Астафьев вышел на принципиально иной уровень осмысления войны [Астафьев, 1994]. Роман писался в эпоху гласности и распада Советского Союза - в период, когда стало возможным говорить о войне без официального патриотического флёра. Астафьев воспользовался этой возможностью в полной мере: "Прокляты и убиты" стали самым жёстким и бескомпромиссным художественным высказыванием о войне в русской литературе.

Уже само название романа несёт в себе программный смысл. "Прокляты и убиты" - так, по преданию, называли в народе людей, погибших на войне без покаяния: согласно народным верованиям, они не находили успокоения на том свете. Астафьев переносит это выражение на всех участников войны - и погибших, и выживших, - утверждая, что война проклиняет человека самым фактом участия в ней [Ростовцева, 1997]. Это этическое и религиозное измерение заглавия определяет общий пафос романа.

В творческой системе Астафьева "Прокляты и убиты" занимают место итогового произведения. В этом романе сосредоточены все основные мотивы и темы его прозы: противостояние природы и цивилизации, тема народной жертвы, образ Сибири как хранительницы нравственных ценностей, противопоставление живого человека и безликой государственной машины [Яновский, 1976]. Однако если в более ранних произведениях эти темы звучали лирически, то в "Прокляты и убиты" они обретают трагическую, почти библейскую масштабность.

В контексте военной прозы второй половины XX века роман Астафьева занимает особое место, радикально разрывая с традицией героического изображения войны. Если В. Ю. Бондарев в "Горячем снеге" (1970) сохранял образ командиров как нравственных ориентиров, а Б. Л. Васильев в "А зори здесь тихие" (1969) строил поэтику трагедии на образах чистоты и молодости,

уничтоженных войной, то Астафьев отказывается от какой-либо идеализации [Бондарев, 1970; Васильев, 1969]. Его война - это прежде всего система, перемалывающая людей с равнодушной жестокостью.

Особенно принципиально у Астафьева изображение советской военной системы. В отличие от большинства предшественников, он не разграничивает войну с внешним врагом и внутреннюю военную иерархию как источники страдания: военная система изображается им как не менее враждебная солдату, чем немецкие пули [Панков, 1985]. Штрафники в "Чёртовой яме" гибнут не от рук врага, а в результате бессмысленных приказов, преступной некомпетентности командиров и жестокости карательной системы. Этот образ имеет принципиальное поэтологическое измерение: пространство войны у Астафьева тотально враждебно.

Сопоставление "Прокляты и убиты" с прозой В. В. Быкова позволяет выявить общее и особенное в поэтике двух мастеров военной прозы. Быков также обращается к трагическому изображению войны и нравственным дилеммам её участников; его повести - "Сотников" (1970), "Обелиск" (1971) - отличаются аскетизмом формы и концентрацией на внутренней жизни персонажа [Быков, 1986]. Астафьев, в отличие от Быкова, тяготеет к панорамности, эпической широте, многоголосию. Его роман - это не история одного морального выбора, а хор голосов, свидетельствующих о тотальной катастрофе.

Важно рассмотреть роман Астафьева и в контексте мировой литературы о войне. Исследователи указывали на близость "Прокляты и убиты" к антивоенной прозе Э. М. Ремарка - прежде всего к роману "На Западном фронте без перемен" (1929) [Лазарев, 1990]. Оба автора изображают войну как бессмысленную мясорубку, уничтожающую молодость и надежду; оба отказываются от идеологического обоснования гибели своих героев. Однако астафьевский роман несёт в себе мощный пласт русской культурной и религиозной традиции - народное православие, образы природы, фольклорные

мотивы, - который принципиально отличает его от западноевропейской антивоенной прозы.

Место романа "Прокляты и убиты" в русской литературной традиции определяется ещё и его связью с классическим русским эпосом. Л. Н. Толстой в "Войне и мире" впервые поставил вопрос о подлинной природе войны и роли "маленького человека" в истории [Толстой, 1868-1869]. Астафьев наследует этой традиции, но существенно её трансформирует: если у Толстого народный дух в конечном счёте торжествует над хаосом войны, то у Астафьева война – это абсолютное зло, не допускающее никакого оправдания и не предполагающее никакого катарсиса [Ростовцева, 1997].

Роман создавался на протяжении нескольких лет и отличается незавершённостью - третья часть так и не была написана. Это обстоятельство также несёт художественный смысл: война в изображении Астафьева - это незаживающая рана, не имеющая окончания. Открытый финал романа соответствует его общей идее: трагедия войны не поддаётся нарративному завершению [Акимов, 1978].

Одним из ключевых аспектов творческой биографии Астафьева, непосредственно связанных с "Прокляты и убиты", является его публицистическая деятельность. В 1980-1990-е годы Астафьев неоднократно высказывался на темы войны, памяти и исторической правды в статьях, интервью, письмах. Его публицистика отличается той же беспощадностью, что и его проза: он требовал честного разговора о цене победы, о вине

командования, о судьбе рядового солдата [Ростовцева, 1997]. Эта публицистическая позиция вызывала острую полемику - в том числе с другими ветеранами и писателями, не принимавшими его взгляда на войну. Полемика вокруг взглядов Астафьева является важным контекстом для понимания идейного замысла "Прокляты и убиты".

В переписке Астафьева с другими писателями - в частности, с Г. Н. Бакланевым и другими - отчётливо видна эволюция его отношения к теме войны. Астафьев неоднократно подчёркивал, что считает своим нравственным

долгом написать правду о пережитом - даже если эта правда неудобна и болезненна [Яновский, 1976]. "Я должен написать о войне так, чтобы у читателя волосы встали дыбом", - говорил он в интервью, имея в виду не эффектность, а честность изображения. Эта установка на максимальную честность как нравственный долг ветерана и художника является ключом к пониманию поэтики романа.

Особого внимания заслуживает вопрос о роли Сибири в художественном мире Астафьева. Сибирь является не просто географическим фоном его произведений, но смысловым центром его художественного мира [Яновский, 1976]. В "Последнем поклоне" Сибирь – это мир детства, природы, народной нравственности; в "Прокляты и убиты" сибиряки составляют значительную часть персонажей, и их судьба несёт особую смысловую нагрузку. Сибирь как пространство свободы и первозданной природы противопоставлена пространству войны как пространству несвободы и разрушения. Это противопоставление является важным элементом поэтики романа и непосредственно связано с авторской концепцией: война уничтожает самое ценное, что есть в человеке и народе. Анализ системы персонажей в "Прокляты и убиты" в контексте традиции военной прозы показывает принципиальное новаторство Астафьева. В большинстве произведений о войне существует чёткая иерархия персонажей: главный герой, вокруг которого организован нарратив, и второстепенные фигуры [Плехов, 1987]. Астафьев отказывается от этой иерархии: в его романе нет одного главного героя - есть хор голосов, хор судеб, и каждая из них одинаково важна и одинаково трагична. Это полифоническое устройство, восходящее к бахтинской концепции романа, даёт возможность показать войну как коллективную трагедию, а не как историю одной судьбы.

В исследовательской литературе роман "Прокляты и убиты" неоднократно рассматривался в свете православной традиции. Исследователи указывали на то, что Астафьев - человек глубоко религиозный, хотя его религиозность не была ортодоксальной [Ростовцева, 1997]. В романе

христианские мотивы - покаяния, жертвы, греха, проклятия - присутствуют как органическая часть художественной концепции, а не как внешняя символика. Название "Прокляты и убиты" восходит к народному религиозному сознанию, в котором война воспринималась как нечто греховное, лежащее вне освящённого Богом порядка. Эта религиозная подоплёка существенно отличает роман Астафьева от атеистической военной прозы большинства его современников.

Сопоставление "Прокляты и убиты" с произведениями мировой литературы о Второй мировой войне позволяет оценить его место в глобальном литературном контексте. Наряду с романом Э. Ремарка "На Западном фронте без перемен" исследователи сравнивали его с "Уловкой-22" Дж. Хеллера (1961) - американским романом об абсурде военной системы, уничтожающей своих собственных солдат [Лазарев, 1990]. Хеллер использует гротеск и сатиру для изображения военной бюрократии; Астафьев действует иначе - через натуралистическую конкретность и публицистический гнев. Однако оба романа объединяет принципиальная установка: военная система является враждебной человеку не в меньшей мере, чем внешний враг.

В рецепции романа немаловажную роль сыграло его появление в период острых общественных дискуссий о советском прошлом. "Прокляты и убиты" были опубликованы тогда, когда советское общество только начинало осмыслять трагедию ГУЛАГа, голода, репрессий [Акимов, 1978]. В этом контексте роман о военных преступлениях советского командования воспринимался как часть общего процесса "десталинизации" памяти. Астафьев сознательно вписывал свой роман в этот процесс: для него "Прокляты и убиты" были не просто художественным произведением, но актом нравственного свидетельства - и в этом смысле его поэтика неотделима от его этической позиции.

Важной особенностью поэтики "Прокляты и убиты" является отказ от романтизации образа врага. В большинстве произведений мировой антивоенной литературы существует тенденция к "очеловечиванию"

противника: Ремарк в "На Западном фронте" показывает, что враги - такие же молодые ребята, ставшие жертвами той же системы [Лазарев, 1990]. У Астафьева немцы практически отсутствуют как индивидуальные персонажи: это безликая угроза на горизонте. Зато с исключительной конкретностью и болью изображены представители советской военной системы - командиры, политруки, офицеры НКВД, - которые оказываются значительно более реальной угрозой для жизни героев. Это принципиальное смещение акцентов является одним из самых радикальных поэтических решений романа.

Исследователи творчества Астафьева неоднократно обращали внимание на автобиографический пласт романа. Многие сцены "Прокляты и убиты" основаны на реальных событиях, пережитых автором или рассказанных ему фронтовыми товарищами [Яновский, 1976]. Однако Астафьев никогда не претендовал на документальность: он создавал художественный образ войны, в котором биографический материал перерабатывался и типизировался. Соотношение автобиографического и художественного в "Прокляты и убиты" является сложным: реальные воспоминания сплавлены с вымыслом настолько органично, что провести между ними границу невозможно. Это и есть признак подлинной художественной прозы, в отличие от мемуаров.

Роман "Прокляты и убиты" занимает значительное место и в контексте русской религиозной литературы. Традиция, связанная с именами Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, ставила вопрос о моральной оправданности войны в принципиальном нравственном и религиозном ключе. Достоевский устами Ивана Карамазова ставил вопрос: возможна ли гармония, купленная ценой слезы одного ребёнка? Астафьев ставит аналогичный вопрос применительно к войне: возможна ли победа, купленная ценой миллионов бессмысленных смертей [Ростовцева, 1997]? Его ответ - в духе великой русской традиции - категоричен: такая победа не может быть оправдана ничем. Это делает "Прокляты и убиты" не только антивоенным, но и глубоко религиозным и философским произведением.

В заключение необходимо подчеркнуть принципиальный вклад, который роман "Прокляты и убиты" внёс в историю русской литературы. До Астафьева ни одно произведение о Великой Отечественной войне не достигало такой степени беспощадной откровенности. Он разрушил последние табу военной прозы - и тем самым открыл новые возможности для художественного осмысления одной из величайших трагедий XX века [Ростовцева, 1997]. После "Прокляты и убиты" говорить о войне по-старому стало невозможно: Астафьев установил новую планку честности, с которой неизбежно соотносятся все последующие произведения на военную тему. Этот вклад выходит за пределы истории литературы и касается самого существования коллективной памяти о войне.

Жизненный путь В. П. Астафьева во многом определил особенности его художественного мира. Рождённый в 1924 году в сибирской деревне Овсянка Красноярского края, он рано лишился матери - она утонула в Енисее - и пережил трудное детство в детском доме. Эти ранние утраты сформировали в нём острое чувство одиночества и незащищённости человека перед лицом враждебных обстоятельств [Яновский, 1976]. Когда в 1942 году восемнадцатилетний Астафьев добровольцем ушёл на фронт, у него уже сложился опыт человека, знающего цену потере и страданию. Война стала для него не отвлечённым историческим событием, но продолжением личной трагедии - в другом масштабе и с невиданной прежде жестокостью.

На фронте Астафьев служил рядовым и пережил тяжёлое ранение. Его воинский путь не отмечен подвигами в официальном смысле слова - он был одним из миллионов рядовых солдат, прошедших через ад войны. Именно это рядовое, непарадное участие в войне стало художественным и нравственным основанием его прозы [Панков, 1985]. В отличие от маршалов и генералов, писавших мемуары о стратегии и тактике, Астафьев знал войну изнутри, с уровня земли: грязь окопов, вонь мёртвых тел, бессмысленные приказы, смерть товарищей. Этот опыт неотделим от его художественного видения и определяет специфику поэтики романа "Прокляты и убиты".

Литературное творчество Астафьев начал в 1951 году, будучи уже взрослым человеком с большим жизненным опытом. В его ранних рассказах преобладали темы природы, детства, деревенского быта. Критики относили его к "деревенской прозе" - наряду с В. Г. Распутиным, В. И. Беловым, В. М. Шукшиным [Яновский, 1976]. Действительно, сибирская природа и крестьянский мир занимают огромное место в его творчестве. Однако уже с 1960-х годов военная тема всё настойчивее проникает в его прозу, и постепенно именно она становится центральной. Этот переход от "деревенской прозы" к военной не является случайным: обе темы связаны для Астафьева единым нравственным нервом - вопросом о цене человеческой жизни.

Повесть "Пастух и пастушка" (1971) обозначила новый этап в творческой эволюции Астафьева. Подзаголовок "Современная пастораль" был выбран намеренно провокационно: пастораль - жанр, воспевающий мирную, идиллическую жизнь, - оказывалась в полном противоречии с содержанием повести о войне и гибели [Астафьев, 1971]. Это жанровое несоответствие само по себе являлось художественным приёмом: называя военную повесть пасторалью, Астафьев подчёркивал невозможность соединения любви, красоты и нежности с войной. Образы молодого лейтенанта Бориса Костяева и его возлюбленной Люси вписаны в пространство войны так, что их красота и хрупкость лишь усиливают ощущение трагедии.

Рассказ "Солдат и мать" (1967), включённый впоследствии в "Последний поклон", показывает войну сквозь призму народного горя: мать теряет сына и не может примириться с этой потерей [Астафьев, 1980]. В этом раннем произведении уже намечены основные темы позднего Астафьева: бессмысленность гибели, невозможность утешения, тема народной жертвы. Поэтика рассказа строится на контрасте народного горя, выраженного в формах плача и причитания, - и официального языка извещений и наград. Этот контраст, развёрнутый в масштабах романа-эпопеи, станет одним из структурообразующих принципов "Прокляты и убиты".

История создания романа "Прокляты и убиты" растянулась на несколько лет. Астафьев работал над ним в период, когда советская цензура была существенно ослаблена, а затем и вовсе отменена. Это имело принципиальное значение: роман, написанный в 1990-е годы, не знал самоцензуры, которая сковывала военную прозу предшествующих десятилетий [Ростовцева, 1997]. Астафьев мог позволить себе показать всё - жестокость военной системы, расстрелы своих солдат, голод, болезни, грязь. Эта свобода стала художественным условием возможности романа: без неё "Прокляты и убиты" просто не мог бы быть написан в той форме и с той степенью откровенности, которые отличают его от всей предшествующей военной прозы.

Первая часть романа - "Чёртова яма" - рисует картину армейской подготовки и жизни в учебном лагере на берегу Оби. Штрафники, оказавшиеся в "яме" за различные проступки - религиозные убеждения, самовольный уход со службы, бытовые нарушения, - подвергаются систематическому унижению и физическому насилию со стороны командиров [Астафьев, 1994]. Пространство лагеря выстроено как замкнутый ад, из которого нет выхода: и смерть в бою, и гибель от пули особиста - одинаково страшные, одинаково бессмысленные исходы. Поэтика первой части строится на детальном, физиологически точном изображении страдания человеческого тела и унижения человеческого достоинства.

Вторая часть - "Плацдарм" - описывает форсирование Днепра и захват плацдарма на правом берегу. Это одна из самых страшных страниц романа: солдат гонят в воду под огнём, они тонут сотнями, и никто не считает потерь [Астафьев, 1994]. Образ Днепра, священной реки в русской культуре, превращается у Астафьева в образ реки смерти, наполненной трупами. Это принципиальное переосмысление традиционного символа - реки как пути и жизни - составляет важную часть поэтики романа. Вода, дающая жизнь, становится водой смерти; переправа, символизирующая движение вперёд, оборачивается массовым убийством.

Незавершённость романа - третья часть так и не была написана - является существенным фактом его художественного бытия. Астафьев объяснял это отчасти болезнью, отчасти внутренней невозможностью продолжать: писать о войне с той степенью правды, которую он поставил себе задачей, было физически и психологически невыносимо [Ростовцева, 1997]. Эта незавершённость, однако, соответствует художественной логике романа: война, изображённая Астафьевым, не имеет нарративного завершения, не подлежит катарсическому разрешению. Открытый финал "Прокляты и убиты" является не художественным просчётом, а выражением нравственной позиции автора: рана войны не заживает.

В рецепции романа важное место занимают споры об Астафьеве как национальном писателе. Некоторые критики упрекали его в том, что, изображая жестокость советской военной системы, он "работает на врага" [Акимов, 1978]. Другие, напротив, видели в "Прокляты и убиты" высшее проявление патриотизма - любви к народу, а не к государству. Эта полемика вокруг романа сама по себе свидетельствует о его принципиальной значимости: книга, вызывающая такие споры, явно затрагивает нечто принципиальное в коллективном самосознании. Поэтика "Прокляты и убиты" - её натурализм, её гнев, её отказ от официального пафоса - оказалась политически взрывоопасной, что является знаком художественной силы произведения.

Сравнительный анализ "Прокляты и убиты" с романом М. А. Шолохова "Тихий Дон" позволяет обнаружить как сходства, так и принципиальные различия в поэтике двух великих эпосов о народной трагедии. Оба произведения написаны в эпическом масштабе, оба обращены к судьбе простого человека, втянутого в жернова истории [Лазарев, 1990]. Однако у Шолохова народная трагедия Гражданской войны всё же содержит в себе возможность выхода - в историческом смысле, в смысле будущего. У Астафьева такого выхода нет: война - абсолютное зло, не несущее в себе ничего созидательного. Это принципиальное различие определяет глубокое

расхождение в поэтике двух романов, несмотря на очевидное сходство эпической установки.

Особое место в изучении романа "Прокляты и убиты" занимают работы исследователей, рассматривающих его в контексте религиозной проблематики. Православная тема в романе Астафьева выходит далеко за рамки простой символики: она связана с вопросом о моральной оценке войны с точки зрения христианской этики [Ростовцева, 1997]. Заглавие романа восходит к народному религиозному представлению о "заклятых" душах. Образы молитвы, покаяния, греха пронизывают текст, придавая изображению войны метафизическое измерение. Астафьев показывает, что война является не только политическим и историческим событием, но и духовной катастрофой - испытанием, которое никто не выдерживает, проклятием, падающим на всех участников.

Таким образом, роман "Прокляты и убиты" является итоговым произведением В. П. Астафьева, в котором концентрируются все основные мотивы его творчества. В контексте военной прозы второй половины XX века роман занимает особое место, радикализируя антивоенный пафос "лейтенантской прозы" и выводя изображение войны за пределы каких-либо идеологических или эстетических ограничений. Поэтика романа определяется его трагической концепцией: художественные средства - пространство, время, образы персонажей, символика - работают на создание образа войны как абсолютной катастрофы человеческого духа.

Выводы

В первой главе настоящего исследования были рассмотрены теоретические основания анализа поэтики литературного произведения и специфика военной прозы второй половины XX века как жанровой традиции, в рамках которой создавался роман В. П. Астафьева "Прокляты и убиты".

В параграфе 1.1 установлено, что поэтика как научная дисциплина охватывает широкий круг явлений - от формальных приёмов построения текста до художественной концепции произведения. В отечественной науке сложилось несколько подходов к её изучению: формальный (ОПОЯЗ), бахтинский диалогический, семиотический (Лотман), нарратологический (Шмид, Женетт). В настоящей работе поэтика понимается как система художественных принципов и приёмов, формирующих образный мир романа и реализующих авторскую концепцию.

В параграфе 1.2 прослежена эволюция поэтики военной прозы от послевоенной "лакировочной" традиции через "лейтенантскую прозу" к философско-трагическому осмыслению войны в 1970-1980-е годы. Установлены ключевые особенности поэтики военной прозы второй половины XX века: смещение перспективы к рядовому солдату; трагический, антигероический пафос; усиление психологизма; символизация пространства и времени войны; жанровый синтез.

Теоретические положения, сформулированные в данной главе, составляют методологическую основу анализа поэтики романа "Прокляты и убиты", который будет проведён во второй главе настоящей работы. Опираясь на многоуровневую модель поэтики, включающую нарративную организацию, систему образов, хронотоп и символическую структуру, мы рассмотрим, каким образом художественные средства романа реализуют авторскую концепцию войны как абсолютной человеческой катастрофы.

Рассмотренная в данной главе эволюция военной прозы от 1940-х к 1990-м годам показывает, что "Прокляты и убиты" являются закономерным итогом этого развития, доводящим до логического предела тенденции, наметившиеся ещё в "лейтенантской прозе". Астафьев наследует открытиям своих предшественников - достоверности детали, психологизму, трагическому пафосу - и одновременно выходит за пределы всего ранее написанного о войне. Этот двойственный статус романа - итоговый и одновременно

беспрецедентный - определяет его исключительное место в русской литературе.

В параграфе 1.3 определено место романа "Прокляты и убиты" в творческой системе В. П. Астафьева и в контексте военной прозы. Показано, что роман является итоговым произведением писателя, радикализирующим антивоенный пафос "лейтенантской прозы" и органично встраивающимся в традицию русского военного эпоса при одновременном разрыве с идеологизированным изображением войны. Трагическая концепция романа - война как абсолютное зло - определяет все уровни его поэтики и будет рассмотрена в следующей главе.

ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА В. П. АСТАФЬЕВА "ПРОКЛЯТЫ И УБИТЫ"

2.1. Жанрово-композиционные особенности романа В. П. Астафьева "Прокляты и убиты"

Роман В. П. Астафьева "Прокляты и убиты" представляет собой одно из наиболее сложных жанровых образований в русской литературе второй половины XX века. Определение его жанровой природы по сей день остаётся дискуссионным вопросом в исследовательской литературе: произведение сочетает в себе черты эпопеи, хроники, лирической исповеди и публицистического высказывания, не укладываясь ни в одну из традиционных жанровых рамок [Ростовцева, 1997]. Эта жанровая гибридность является не случайной, но глубоко обусловленной художественной концепцией автора: война как тотальная катастрофа не поддаётся описанию в границах одного жанра.

Традиционно исследователи относят "Прокляты и убиты" к жанру романа-эпопеи - наследнику той традиции, которую в русской литературе заложил Л. Н. Толстой в "Войне и мире" [Лазарев, 1990]. Эпопея как жанр предполагает изображение судьбы народа в переломный исторический момент, многоплановость повествования, широкий охват событий и персонажей, авторские историко-философские отступления. Все эти черты в полной мере присутствуют в романе Астафьева. Тем не менее от классической эпопеи его произведение отличается принципиальным отсутствием катарсиса и торжества исторического духа: если у Толстого народная стойкость в конечном счёте торжествует над хаосом войны, то у Астафьева никакого торжества нет - есть только непрекращающееся страдание и гибель.

Структурно роман состоит из двух завершённых частей - "Чёртова яма" и "Плацдарм" - и остался незаконченным: третья часть так и не была написана. Это обстоятельство существенно влияет на восприятие жанровой природы

произведения [Астафьев, 1994]. Двухчастная структура организована по принципу движения от "тыла" - учебного лагеря, подготовки к боевым действиям - к "фронту" - непосредственному участию в сражении за плацдарм на Днестре. Это движение является не только сюжетным, но и смысловым: обе части романа демонстрируют, что советская военная система равно враждебна человеку как в тылу, так и на передовой.

Первая часть - "Чёртова яма" - посвящена жизни штрафного учебного полка на берегу Оби. Само название несёт символическую нагрузку: "чёртова яма" – это замкнутое, адское пространство, из которого нет выхода [Астафьев, 1994]. Герои первой части - преимущественно молодые солдаты из Сибири, попавшие в лагерь за различные проступки: религиозные убеждения, самовольный уход, бытовые нарушения. Их судьбы составляют многоголосый хор, в котором трагедия одного становится трагедией всех. Композиция первой части строится не по принципу единого сквозного сюжета, но по принципу мозаики: отдельные истории, эпизоды, судьбы складываются в общую картину военного быта как системы унижения и уничтожения человека.

Вторая часть - "Плацдарм" - описывает форсирование Днестра и захват плацдарма на правом берегу реки. Это центральное событие второй части становится метафорой войны как таковой: переправа под огнём, гибель сотен людей в воде, бессмысленная атака – всё это воплощает астафьевское видение войны как абсолютной катастрофы [Астафьев, 1994]. Композиция второй части более динамична, чем первой: события разворачиваются в нарастающем темпе, ритм повествования учащается по мере приближения к кульминации - форсированию Днестра.

Важнейшей особенностью композиции романа является система авторских отступлений. Астафьев регулярно прерывает объективное повествование, вторгаясь в него от первого лица с лирическими, публицистическими или философскими комментариями [Ростовцева, 1997]. Эти отступления принципиально нарушают дистанцию между автором и изображаемым: писатель не скрывается за маской нейтрального

повествователя, но открыто выражает своё отношение к событиям - гнев, боль, горькую иронию. Такая авторская открытость является характерной чертой поэтики Астафьева и роднит его роман с жанром исповеди или публичного свидетельства. В жанровом отношении "Прокляты и убиты" включают в себя элементы летописи. Астафьев называл свою манеру "хроникальной": он стремился зафиксировать военные события с максимальной точностью, не допуская художественной идеализации [Яновский, 1976]. Хроникальный принцип проявляется в датировании событий, в обилии бытовых деталей, в перечислении имён и биографий персонажей. Этот принцип противостоит эпической условности: вместо обобщённых типов - конкретные люди с конкретными судьбами.

Жанровую природу романа определяет и сильно выраженное лирическое начало. Несмотря на эпический масштаб, "Прокляты и убиты" насыщены лирическими отступлениями, воспоминаниями, пейзажными зарисовками, в которых звучит личная боль автора [Панков, 1985]. Лирическое начало особенно ощутимо в описаниях сибирской природы: образы Оби, тайги, деревенского детства создают контраст с образами войны и служат воплощением того мира, который война разрушает. В этом отношении роман Астафьева наследует традиции "деревенской прозы", органично вписывая её приёмы в военный нарратив.

Полифонизм является одной из ключевых жанрово-композиционных характеристик романа. В духе бахтинской концепции полифонического романа Астафьев создаёт произведение, в котором нет одного главного голоса - есть множество голосов, каждый из которых несёт в себе часть правды о войне [Бахтин, 1975]. Солдаты, командиры, политруки, санитарки, старики - все они говорят своим языком, видят войну со своей точки зрения, и ни одна из этих точек зрения не является привилегированной. Такая полифония создаёт эффект объёмности и достоверности: читатель получает не одну версию войны, но множество, из которых складывается трагическая панорама.

Важную роль в жанровой структуре романа играет документальный пласт. Астафьев неоднократно ссылается на реальные исторические события, называет конкретные военные операции, использует документальные свидетельства [Ростовцева, 1997]. Это документальное начало придаёт роману черты исторической хроники и одновременно усиливает его обвинительный пафос: речь идёт не о вымышленных событиях, но о реальных трагедиях, которые долгое время замалчивались официальной историографией. Соединение художественного и документального является принципиальной чертой поэтики "Прокляты и убиты" и восходит к традиции "новой волны" в военной прозе.

Принцип монтажа является важным композиционным приёмом в романе. Астафьев строит повествование, переключаясь между различными сюжетными линиями, судьбами персонажей, временными пластами [Томашевский, 1996]. Этот монтажный принцип создаёт ощущение одновременности и взаимосвязанности событий: гибель одного солдата происходит параллельно с бытовой сценой в тылу, атака на плацдарм - одновременно с описанием детских воспоминаний другого персонажа. Монтаж усиливает трагический эффект: именно в столкновении мирного и военного, живого и мёртвого, прошлого и настоящего рождается главный смысл романа.

Особого внимания заслуживает система глав и эпизодов романа. В отличие от традиционного романа с чётко выстроенной фабулой, "Прокляты и убиты" строятся по принципу "нанизывания" эпизодов, каждый из которых является относительно самостоятельным [Акимов, 1978]. Это "нанизывание" соответствует хаотичности военной реальности: война не имеет логически завершённого сюжета, она представляет собой непрекращающийся поток событий, каждое из которых одинаково страшно и бессмысленно. Такая сюжетная "открытость" является не художественным просчётом, но принципиальным поэтическим решением.

Жанровая специфика романа определяется также наличием в нём черт трагедии. Трагедия как жанр предполагает неизбежную гибель героев в результате непреодолимых обстоятельств, столкновение человека с силами, превосходящими его возможности [Поспелов, 1978]. В "Прокляты и убиты" герои с самого начала обречены: система, в которую они попали, не оставляет им шансов. Это ощущение неизбежности создаётся целым рядом художественных средств - интонацией повествования, образами замкнутого пространства, отсутствием в тексте каких-либо намёков на спасение или освобождение. Трагический пафос пронизывает весь роман и является одной из его определяющих жанровых характеристик.

Рассматривая жанровую природу "Прокляты и убиты", необходимо остановиться подробнее на роли авторского начала в организации повествования. Если в классической эпосе автор, как правило, скрывается за безличным голосом истории, то Астафьев избирает принципиально иной путь [Корман, 1977]. Его присутствие в тексте демонстративно и нарочито субъективно: он вторгается в повествование с прямыми оценками, восклицаниями, обращениями к читателю. "Убивали, убивали, убивали..." - эти повторяющиеся слова звучат не как нейтральная констатация, но как крик боли и обвинения. Такая открытость авторского голоса сближает роман с публицистикой и ораторской прозой.

Сравнение двух частей романа с точки зрения их композиционной организации позволяет выявить принципиальную разницу в темпе и ритме повествования. "Чёртова яма" развивается медленно, почти неторопливо: читатель последовательно знакомится с персонажами, их биографиями, их мирной жизнью до войны [Астафьев, 1994]. Это замедленное повествование создаёт ощущение накапливающейся тревоги: мы узнаём людей - чтобы потом тяжелее переживать их гибель. "Плацдарм" значительно динамичнее: события сменяют друг друга стремительно, темп нарастает по мере приближения к форсированию Днепра. Этот контраст в темпе является осознанным композиционным приёмом.

Принцип циклической организации, характерный для народной эпики, также прослеживается в структуре романа. Ряд мотивов и образов повторяется в обеих частях, создавая ощущение замкнутого круга - из которого нет выхода [Веселовский, 1906]. Тема голода, тема бессмысленных приказов, тема гибели молодых людей без смысла и цели – всё это повторяется в обеих частях с нарастающей интенсивностью. Эта цикличность воплощает одну из ключевых идей романа: война не имеет ни начала, ни конца - она является самовоспроизводящейся машиной уничтожения.

Соотношение "показа" и "рассказа" - одна из принципиальных проблем нарратологии применительно к "Прокляты и убиты". В. Шмид разграничивал "сцену" как развёрнутое детальное изображение конкретного момента и "обобщённый нарратив" как сжатое изложение событий [Шмид, 2003]. Астафьев предпочитает "сцену": он подробно и физически конкретно разворачивает каждый эпизод, не торопясь к следующему. Именно эта установка на "показ" отличает его от авторов официальной военной прозы, предпочитавших "рассказывать" о войне в обобщённом, очищенном от натуралистических подробностей виде.

Интертекстуальное измерение романа существенно для понимания его жанровой природы. "Прокляты и убиты" вступают в явный диалог с Библией - прежде всего с ветхозаветными образами Исхода и Плача Иеремии [Ростовцева, 1997]. Массовая гибель солдат при переправе через Днепр отсылает к образу перехода через Чермное море - с той горькой разницей, что у Астафьева нет ни Моисея, ни Бога, который спасает народ: есть только бессмысленная гибель тысяч людей. Библейские аллюзии придают военной хронике масштаб религиозной трагедии и позволяют автору говорить о войне в категориях греха, наказания и искупления.

Принцип многоголосия реализуется в романе и на уровне речевых манер персонажей. Солдаты из разных регионов говорят на разных диалектах - сибирском, украинском, среднерусском [Виноградов, 1959]. Командиры говорят на языке военных приказов и идеологических клише. Политруки - на

языке советских лозунгов. Автор - на языке горького лирического откровения. Это многоголосие создаёт языковой образ советского многонационального общества, брошенного в войну: многообразие живых человеческих голосов противостоит единообразию военной машины, которая всех стрищет под одну гребёнку.

Роман Астафьева является не только художественным, но и историческим документом - в том смысле, что он фиксирует реалии военного быта, которые официальная история предпочитала умалчивать. Система снабжения, организация переправ, механизм работы заградительных отрядов, практика штрафных батальонов – всё это описано в романе с конкретностью, недоступной официальным военным мемуарам [Акимов, 1978]. В этом отношении "Прокляты и убиты" являются важнейшим источником для понимания подлинной истории Великой Отечественной войны - истории, которую государство долгое время скрывало.

Наконец, важно отметить жанровую связь "Прокляты и убиты" с традицией "народного романа" - произведения, рассказывающего историю через судьбу рядового человека, а не через судьбу выдающейся личности. В этой традиции - традиции Толстого, Шолохова - история делается не великими людьми, но безымянными массами [Лазарев, 1990]. Астафьев наследует этой традиции, но существенно её радикализирует: у него нет ни Пьера Безухова, ни Григория Мелехова - есть только масса страдальцев, у которых отнято даже имя.

Таким образом, жанровая природа романа "Прокляты и убиты" является принципиально синтетической: он сочетает черты эпопеи, хроники, лирической прозы, исповеди и трагедии. Эта жанровая гибридность соответствует масштабу изображаемого явления - война как тотальная катастрофа требует многомерного художественного воплощения. Композиция романа строится на принципах полифонии, монтажа и хроникальности, что создаёт объёмный, достоверный и художественно убедительный образ войны.

2.2. Хронотоп и художественное пространство войны в романе

В. П. Астафьева "Прокляты и убиты"

Категория хронотопа, введённая М. М. Бахтиным для обозначения нераздельного единства пространственно-временных характеристик художественного мира, является одной из ключевых для анализа поэтики романа "Прокляты и убиты" [Бахтин, 1975]. Пространство и время в романе Астафьева организованы особым образом, создавая специфический художественный мир войны - мир замкнутый, враждебный и не допускающий ни выхода, ни спасения. Исследование хронотопа романа позволяет раскрыть глубинные принципы его поэтики и понять, каким образом художественное пространство служит воплощению авторской концепции.

Центральным пространственным образом первой части романа является лагерь - "Чёртова яма". Это замкнутое, огороженное пространство, отрезанное от внешнего мира и живущее по своим жестоким законам [Астафьев, 1994]. Топография лагеря описана с подчёркнутой конкретностью: бараки, плац, склады, место расстрелов - каждый элемент этого пространства несёт в себе символическую нагрузку. Лагерное пространство является принципиально несвободным: оно контролируется системой охраны, приказов и наказаний, лишая людей возможности самостоятельного перемещения. Эта несвобода пространства является пространственным воплощением несвободы человека в условиях тоталитарной военной системы.

Лагерное пространство у Астафьева явно сопоставимо с образами ада в народной и религиозной традиции [Ростовцева, 1997]. "Чёртова яма" - само по себе наименование inferнальное: "чёрт" и "яма" указывают на подземный, адский мир. Герои попадают в лагерь как грешники - за различные преступления против военной системы, - и здесь их ждут испытания, унижения и смерть. Пространство лагеря обладает чертами мифологического "нижнего мира": оно отрезано от живой природы, от солнца, от свободы. Это пространственное измерение придаёт роману черты религиозной притчи о

грехе и наказании, хотя Астафьев при этом подчёркивает, что вина лежит не на солдатах, но на системе, которая их туда бросила.

Важнейшим пространственным образом в романе является река - Обь в первой части, Днепр во второй. Образ реки в русской культуре несёт многообразные символические коннотации: река – это граница, путь, жизнь, время, переход [Топоров, 1983]. У Астафьева река переосмысливается в трагическом ключе: она становится пространством смерти, границей между жизнью и гибелью. Обь в первой части – это место, где проходят тренировки, где солдаты гибнут от бессмысленных приказов, не умея плавать в полном снаряжении. Днепр во второй части – это пространство массовой гибели при форсировании: солдаты тонут сотнями, и никто не считает их тел.

Форсирование Днепра является кульминационной сценой второй части и важнейшим хромотопическим узлом всего романа. Переправа через реку - один из архетипических образов войны: она символизирует переход в мир смерти, невозможность возврата [Лихачёв, 1979]. У Астафьева этот символический образ разворачивается в натуралистической конкретности: читатель видит, как люди тонут в холодной воде, как трупы несёт течением, как те, кто добрался до берега, оказываются под непрекращающимся огнём. Переправа через Днепр становится образом тотального уничтожения: переходить некуда, потому что на другом берегу ждёт та же смерть.

Пространственная структура романа строится на фундаментальной оппозиции "своё - чужое". "Своё" пространство – это сибирская деревня, природный ландшафт детства и мирной жизни, хранящийся в памяти персонажей [Яновский, 1976]. "Чужое" пространство – это военный лагерь, передовая, река смерти. Эти два пространства никогда не совмещаются в реальном времени романа: "своё" пространство присутствует только в воспоминаниях, снах, внутренних монологах персонажей. Это противопоставление создаёт постоянный болезненный контраст: живое, тёплое, природное "своё" пространство существует только как воспоминание, тогда как в настоящем - только холодное, враждебное, смертоносное "чужое".

Природный пейзаж в романе выполняет важнейшую пространственно-смысловую функцию. Астафьев - мастер пейзажной прозы, унаследовавший традицию "деревенской прозы" с её вниманием к природному миру как носителю высших ценностей [Панков, 1985]. В "Прокляты и убиты" пейзаж присутствует в двух регистрах. Первый - пейзаж военного пространства: разрушенные деревни, изрытые окопами поля, мутная вода Днепра, набухшая телами погибших. Этот пейзаж описывается с натуралистической точностью и несёт в себе образ природы, изуродованной войной. Второй - пейзаж памяти: образы сибирской тайги, Оби в её мирном течении, деревенского неба - всего того, что осталось за пределами войны.

Временная организация романа отличается сложностью и многослойностью. Основное время повествования - 1942-1943 годы: период подготовки и непосредственных боевых действий. Однако это линейное время постоянно нарушается ретроспекциями - воспоминаниями персонажей о довоенной жизни [Женетт, 1998]. Ретроспекции создают эффект двойного времени: за каждым солдатом стоит его прошлое - детство, семья, мирная профессия, - и это прошлое является тем, что война разрушает. Противопоставление прошлого времени (жизни) и настоящего (войны) является одним из ключевых темпоральных приёмов романа.

Особого внимания заслуживает "сжатие" времени в кульминационных эпизодах романа. При описании боя, форсирования реки, расстрела время в тексте замедляется до предела: каждая секунда растягивается в несколько страниц подробного описания [Бахтин, 1975]. Это замедление служит нескольким художественным целям: оно создаёт эффект присутствия и достоверности; оно заставляет читателя пережить каждый момент гибели человека; оно придаёт смерти индивидуальность, которой её лишает официальный нарратив о войне как массовом подвиге. Замедленное время смерти - одна из самых значительных особенностей хронотопа "Прокляты и убиты".

Пространство "плацдарма" - захваченного и удерживаемого ценой огромных потерь клочка земли на берегу Днепра - становится ключевым топосом второй части романа. Плацдарм – это предельно сжатое, стиснутое со всех сторон пространство: за спиной река, впереди враг, над головой небо, по которому непрерывно летят снаряды [Астафьев, 1994]. В этом пространстве нет ни укрытия, ни выхода: оно является воплощением самой сути войны как ситуации абсолютной уязвимости человека. Название второй части - "Плацдарм" - является не просто военным термином, но ёмкой метафорой человеческого положения на войне.

Образ неба занимает особое место в пространственной организации романа. Небо у Астафьева – это то пространство, которое остаётся вне войны и одновременно является её ареной: над полем боя летят самолёты, рвутся снаряды, и небо светится заревом пожаров [Ростовцева, 1997]. В ряде эпизодов небо становится единственным пространством, куда взгляд человека может уйти от ужаса происходящего: умирающие смотрят в небо как в последний доступный им горизонт. Этот образ несёт в себе мощную символическую нагрузку: небо как пространство свободы и вечности противопоставлено земле как пространству смерти и страдания.

Пространство тела в романе также является значимым художественным измерением. Астафьев описывает человеческое тело в условиях войны с исключительной натуралистической точностью: голод, холод, болезни, ранения, смерть – всё это воплощается через конкретные телесные образы [Шкловский, 1925]. Тело в военном пространстве является пространством страдания *par excellence*: именно через тело человек переживает войну. Натуралистические описания страдающего тела у Астафьева функционально: они лишают войну эстетической дистанции и заставляют читателя физически ощутить её цену.

Хронотоп дороги занимает в романе особое место. Движение персонажей из Сибири на фронт – это путь, который Астафьев описывает как путь в смерть, а не в победу [Бахтин, 1975]. Дорога на войну лишена

традиционных коннотаций пути как открытия и роста: она ведёт не к цели, но к уничтожению. Это переосмысление хронотопа дороги является ещё одним принципиальным поэтическим решением автора, демонстрирующим его антивоенную позицию через категорию пространства.

Художественное пространство "Чёртовой ямы" требует более детального рассмотрения. Лагерь расположен на берегу Оби - и это географическое расположение несёт в себе двойной смысл [Яновский, 1976]. С одной стороны, Обь - сибирская река, образ родины, природного мира, от которого солдаты оторваны. С другой стороны, река - граница между лагерем и внешним миром, которую нельзя пересечь без разрешения. Таким образом, само родное природное пространство оказывается частью системы заключения: природа, которая должна освобождать, служит инструментом удержания. Этот парадокс является принципиальным для понимания пространственной поэтики первой части.

Топос барака занимает в пространственной системе "Чёртовой ямы" центральное место. Барак – это не просто место сна и отдыха: это микрокосм лагерного мира, где в сжатом виде воспроизводятся все его противоречия [Астафьев, 1994]. В бараке происходят самые важные разговоры, здесь ночью, когда нет начальников, люди становятся собой. Барак как пространство относительной свободы и человеческого общения противостоит плацу как пространству принудительного подчинения. Эта оппозиция внутреннего и внешнего пространства воплощает глубинный конфликт романа: человек против системы, частное против публичного.

Пространство плаца является образом военной муштры и принудительного единообразия. Здесь людей учат ходить в ногу, стрелять, наступать - превращая их из живых людей в военные функции [Плехов, 1987]. Плац - это пространство, в котором личность уничтожается системой: здесь нет имён, есть только номера и звания. Описания плацевых учений у Астафьева строятся на контрасте между механическими движениями тел и внутренней жизнью людей, которую никакая муштра не может окончательно

подавить. Это противоречие между внешним принуждением и внутренней свободой является одним из главных нравственных конфликтов романа.

Пространство госпиталя занимает особое место в хронотопе военной прозы. Госпиталь – это промежуточная зона между жизнью и смертью, пространство, в котором тело становится главным предметом внимания и заботы [Лихачёв, 1979]. В "Прокляты и убиты" госпиталь описан без сентиментализации: это место, где людей пытаются "починить" для того, чтобы снова бросить в бой. Медицинский персонал работает в условиях нехватки всего необходимого; раненые умирают от некомпетентности или отсутствия медикаментов. Госпиталь как пространство не даёт надежды на выздоровление и возвращение к жизни - он является ещё одной ступенью в движении к гибели.

Особого внимания заслуживает образ ночи в пространственно-временной организации романа. Ночь является временем, когда военная система ослабляет контроль, и люди могут на короткое время стать собой [Бахтин, 1975]. Ночные сцены в "Прокляты и убиты" - разговоры в бараке, молитвы, воспоминания о доме - являются пространством внутренней свободы, недоступной днём. Вместе с тем ночь – это время страха, время нападений и расстрелов. Эта двойственность ночного времени - как свободы и как опасности - создаёт сложный темпоральный образ, в котором нет безусловно безопасного времени.

Пространство военного дороги - марша, перехода, переброски войск - является важным хронотопом второй части романа. Движение из учебного лагеря к фронту описывается как путь, в ходе которого люди постепенно утрачивают индивидуальность и растворяются в военной массе [Томашевский, 1996]. По мере приближения к фронту темп повествования ускоряется, образы становятся более тёмными, голоса персонажей - тише. Это нарастание темноты по мере движения к фронту создаёт пространственный образ войны как тьмы, поглощающей всё на своём пути.

Пространство "ничьей земли" - нейтральной полосы между позициями - является важным топосом второй части. "Ничья земля" – это пространство абсолютной смертельной опасности, где нет ни своих, ни чужих, а только смерть [Астафьев, 1994]. У Астафьева этот образ приобретает символический смысл: "ничья земля" – это метафора состояния человека на войне вообще. Солдат лишён принадлежности к какому-либо пространству: он не может вернуться домой, не может укрыться на своей позиции, не может перейти на сторону врага. Он существует в зазоре между жизнью и смертью, в пространстве, которое не принадлежит никому.

Образ окопа и землянки как "малого", интимного пространства занимает значительное место в хронотопе второй части. Окоп – это пространство, которое солдаты сами вырыли руками: это их собственное пространство внутри пространства войны [Лазарев, 1990]. Окоп даёт относительную защиту и относительную приватность: здесь можно спрятаться от пуль, поговорить с товарищем, написать письмо. В то же время окоп является символом заключения: он зарывает человека в землю заживо, превращая его в полуподземное существо. Эта двойственность окопа - как защиты и как могилы - является глубоко символической в контексте романа.

Образ неба как "верхнего" пространства в противоположность "нижнему" пространству окопа и земли образует вертикальную ось хронотопа [Топоров, 1983]. В традиционной религиозной и культурной символике верх – это небо, Бог, духовное начало; низ - земля, смерть, телесность. В романе Астафьева эта вертикальная структура воплощает противопоставление жизни и смерти: небо – это то, что остаётся за пределами войны, что принадлежит вечности; земля – это пространство смерти, в котором разворачивается трагедия. Умиравшие смотрят в небо - и это последнее движение взгляда является последним актом обращения к высшей реальности.

Тема сезонного времени добавляет ещё одно измерение к хронотопу романа. События "Чёртовой ямы" разворачиваются осенью и зимой - временами умирания природы и холода [Панков, 1985]. Холод является одной

из постоянных реалий военного быта: солдаты мёрзнут, болеют, гибнут от обморожения. В "Плацдарме" действие также происходит в холодное время года: осенний Днепр несёт ледяную воду, в которой тонут люди. Сезонное время у Астафьева является не нейтральным фоном, но символическим измерением: холод и зима соответствуют образу войны как смерти природы и человека.

Таким образом, хронотоп романа "Прокляты и убиты" строится на системе пространственно-временных оппозиций: замкнутое/открытое, своё/чужое, прошлое/настоящее, жизнь/смерть. Эти оппозиции реализуются через ключевые топосы - лагерь, реку, плацдарм, природный пейзаж памяти - и через особую организацию времени, сочетающую линейную хронику с ретроспекциями и "замедленным" временем смерти. Хронотоп романа является художественным воплощением его трагической концепции: пространство войны абсолютно враждебно человеку, и времени для спасения нет.

2.3. Система образов и персонажей в романе В. П. Астафьева "Прокляты и убиты"

Система образов и персонажей романа "Прокляты и убиты" является одним из наиболее сложных аспектов его поэтики. В отличие от большинства произведений о войне, где повествование сосредоточено вокруг одного или нескольких главных героев, Астафьев создаёт обширный ансамбль персонажей, ни один из которых не является безусловным центром романа [Плехов, 1987]. Такая полифоническая организация персонажей соответствует принципиальной установке автора: война – это не история одного человека, но трагедия многих, и каждая из этих трагедий равнозначна.

Среди персонажей "Чёртовой ямы" особое место занимают братья Снегирёвы - Лёшка и Коля - выходцы из религиозной семьи, попавшие в лагерь за отказ нарушить нормы христианской морали [Астафьев, 1994]. Их образы

несут в себе мощную нравственную нагрузку: братья Снегирёвы являются носителями ценностей, которые война пытается уничтожить, - веры, братской любви, человеческого достоинства. Лёшка Снегирёв - один из наиболее психологически развёрнутых персонажей первой части: его внутренний мир, его вера, его страдания описываются с исключительным вниманием и сочувствием. История Снегирёвых является одновременно конкретной судьбой и символической историей о невозможности сохранить человечность в бесчеловечной системе.

Образ Бориса Костяева, центрального персонажа второй части, является наследником традиции "лейтенантской прозы" с её молодым, чистым героем, брошенным в жернова войны [Бондарев, 1961]. Костяев - интеллигентный молодой человек, ставший офицером и оказавшийся перед невозможным выбором: исполнять приказы, ведущие к гибели людей, или противостоять системе, рискуя собственной жизнью. Этот конфликт является центральным нравственным конфликтом второй части романа. Трагедия Костяева состоит в том, что оба пути ведут к гибели - физической или духовной: в мире "Прокляты и убиты" нет выхода для человека с совестью.

Образы командиров и политруков занимают в системе персонажей романа особое место. Астафьев намеренно изображает военное командование как источник угрозы для солдат - не менее реальной, чем немецкие пули [Панков, 1985]. Командиры в романе делятся на несколько типов: некомпетентные начальники, посылающие людей на верную смерть во имя выполнения приказа; карьеристы, думающие о наградах, а не о жизнях подчинённых; садисты, использующие военную систему для удовлетворения жажды власти. Ни один из командиров в романе не является образцом нравственного авторитета - что является принципиальным полемическим выпадом против официальной традиции военной прозы, обязательно включавшей образ мудрого командира.

Образ офицера НКВД - "особиста" - является одним из наиболее страшных в романе. Этот персонаж воплощает в себе государственное насилие

в его наиболее прямом выражении: он следит за "политической благонадёжностью" солдат, организует расстрелы за дезертирство и "антисоветскую агитацию", создаёт атмосферу всеобщего страха [Астафьев, 1994]. Через образ "особиста" Астафьев показывает, что советская военная система была враждебна своим собственным солдатам не менее, чем враг: система следила, доносила и убивала своих так же, как чужих. Этот образ является одним из самых политически острых в романе и стал главным объектом критики со стороны тех, кто обвинял Астафьева в "антипатриотизме".

Женские образы в романе немногочисленны, но художественно значимы. В условиях военного лагеря и передовой женщина воплощает начала, которые война разрушает: нежность, заботу, любовь, жизнь [Васильев, 1969]. Образы матерей, сестёр, любимых присутствуют преимущественно в воспоминаниях персонажей - как воплощение утраченного рая мирной жизни. Редкие женщины, появляющиеся непосредственно в действии романа, - санитарки, связистки - изображены с горькой нежностью: они пытаются сохранить человеческое в бесчеловечном пространстве и, как правило, за это расплачиваются.

Принципиально важной чертой системы персонажей является наличие в романе обобщённого образа "солдатской массы". Наряду с индивидуальными судьбами, Астафьев создаёт образ безымянного множества - тысяч людей, перемолотых войной [Ростовцева, 1997]. Этот образ воплощается в массовых сценах: построениях, маршах, переправах, атаках, - где отдельные человеческие лица растворяются в безликой толпе. "Солдатская масса" является не безличным фоном, но самостоятельным художественным образом: Астафьев показывает, что именно она - безымянный солдат - является главной жертвой войны и главным носителем народного духа.

Образ природы в системе персонажей выполняет функцию своеобразного "нечеловеческого" персонажа. Сибирская природа - Обь, тайга, небо - присутствует в романе как живое существо, обладающее памятью и

голосом [Яновский, 1976]. В отдельных эпизодах природа, кажется, скорбит о погибших: в описаниях реки, несущей тела, в образах опустевшего леса после боя - природа выступает как свидетель трагедии, чьё безмолвие красноречивее любых слов. Этот приём - очеловечивание природы - восходит к традиции русской лирической прозы и придаёт роману особую эмоциональную глубину.

Особую роль в системе образов играют образы-детали. Астафьев - мастер выразительной детали: солдатский котелок, треснувшая икона, письмо из дома, брошенный сапог - каждая деталь несёт в себе концентрированный человеческий смысл [Шкловский, 1925]. Деталь у Астафьева функционирует как метонимия: она заменяет собой целую судьбу, целую жизнь, которую война оборвала. Через систему деталей создаётся особый "вещный" мир романа - мир, в котором предметы переживают своих владельцев и становятся молчаливыми свидетелями их гибели.

Образ автора является одним из важнейших в системе образов романа. Астафьев не скрывается за безликим повествователем: его голос, полный боли и гнева, постоянно звучит в тексте [Корман, 1977]. Образ автора – это образ ветерана, который не может забыть и не может простить; человека, чья нравственная позиция является для него важнее литературных условностей. Этот автор-свидетель обращается к читателю напрямую, требуя не сочувствия, но понимания и признания того, что война была именно такой, а не такой, какой её изображала официальная пропаганда.

В системе образов романа особое место занимают образы еды и голода. Голод является одной из постоянных реалий военного быта в "Прокляты и убиты": солдаты недоедают, продовольственное снабжение организовано преступно плохо, люди ослабевают и гибнут от истощения [Астафьев, 1994]. Образы еды - скудного пайка, горячей похлёбки, куска хлеба - приобретают в этом контексте экзистенциальный смысл: еда как поддержание жизни противостоит войне как её разрушению. Подробное внимание к теме питания является частью общей установки Астафьева на телесную конкретность

изображения: война – это не только идеи и подвиги, но прежде всего физическое существование.

Образ смерти занимает центральное место в системе образов романа. У Астафьева смерть изображается во всей её физической конкретности и бессмысленности: люди гибнут нелепо, случайно, без всякого пафоса [Лихачёв, 1979]. Смерть в "Прокляты и убиты" – это не героическая жертва и не трагически красивый конец, а просто прекращение жизни - неожиданное, грязное, безымянное. Через образ такой смерти Астафьев разрушает главный миф официальной военной литературы - миф о "красивой" героической гибели. Его солдаты умирают так же, как живут: в грязи, в холоде, без имени и без памяти о них.

Образ Лёшки Снегирёва заслуживает подробного рассмотрения как один из наиболее психологически развёрнутых в романе. Лёшка - молодой верующий человек, убеждённый в том, что убивать людей грешно даже на войне [Астафьев, 1994]. Это убеждение, вполне логичное с точки зрения христианской этики, превращает его в преступника с точки зрения военной системы. Образ Лёшки строится на трагическом парадоксе: самый "правильный" человек в системе нравственных координат оказывается самым "неправильным" в системе военных координат. Через этот образ Астафьев показывает несовместимость христианских ценностей и логики войны.

Образ Коли Снегирёва, брата Лёшки, является образом человека, пытающегося примириться с реальностью войны, не отказываясь от нравственных убеждений [Астафьев, 1994]. Если Лёшка противостоит системе открыто, то Коля пытается найти компромисс - и этот компромисс оказывается столь же невозможным. История братьев Снегирёвых разворачивается как трагедия невозможного выбора: принять войну – значит предать веру; отвергнуть войну - значит подписать себе смертный приговор. Этот неразрешимый конфликт является художественным воплощением центральной нравственной проблемы романа.

Образ сержанта Мусикова является одним из наиболее сложных в системе персонажей. Он не является ни "злодеем", ни "героем" в привычном смысле: это человек, сломленный системой и превратившийся в её инструмент [Плехов, 1987]. Мусиков жесток с солдатами - но эта жестокость есть результат того, что с ним самим обращались так же. В образе Мусикова Астафьев демонстрирует механизм воспроизводства насилия: жертва, получив власть, становится палачом. Этот образ лишает роман простых нравственных оценок и придаёт его системе персонажей подлинную человеческую сложность.

Образ санитарки Нели является одним из немногих женских образов в действии романа. Неля - молодая женщина, оказавшаяся на фронте и пытающаяся сохранить человечность в бесчеловечном мире [Васильев, 1969]. Через образ Нели Астафьев показывает особую трагедию женщины на войне: она несёт двойную нагрузку - военную и человеческую, - пытаясь одновременно выполнять воинский долг и оставаться женщиной. Образ Нели функционирует как воплощение заботы и нежности - качеств, которые война пытается уничтожить, но которые всё же пробиваются сквозь её жестокость.

Образ безымянного солдата является одним из наиболее значимых в системе образов романа. Наряду с именными персонажами, Астафьев создаёт образ множества безымянных людей - тех, у кого не было времени обрести имя в нарративе до своей гибели [Ростовцева, 1997]. Эти безымянные солдаты погибают мимоходом, в нескольких строках, и именно эта мимолётность их гибели создаёт один из самых сильных художественных эффектов романа. Каждый из них мог бы стать главным героем своей собственной истории - но война лишила их этой возможности. Образ безымянного солдата является художественным воплощением темы забвения и памяти.

Образ "особиста" - офицера государственной безопасности - является одним из самых беспощадных в романе. Это не психологически сложный персонаж, как Мусиков, но воплощение государственного насилия в его наиболее чистом виде [Акимов, 1978]. "Особист" следит, доносит, арестовывает, расстреливает - и делает это с бюрократической

педантичностью, без ненависти и без сострадания. Именно эта безличность делает образ "особиста" особенно страшным: он является не злодеем, но функцией системы. Через этот образ Астафьев показывает, что самое страшное в тоталитарном государстве - не отдельные злодеи, но машина, превращающая людей в функции.

Образ командира полка является воплощением служебного цинизма. Командир думает не о людях, но о выполнении приказа и о карьере [Панков, 1985]. Через этот образ Астафьев показывает, как военная система формирует определённый тип человека: лишённого сочувствия, ориентированного исключительно на формальные показатели, готового пожертвовать любым числом солдат ради выполнения задачи. Образ командира является зеркальным отражением образа рядового солдата: если солдат воплощает жертву, то командир воплощает систему, которая эту жертву производит.

Система "двойников" является важным структурным принципом в организации персонажей романа. Ряд персонажей существует в парах: братья Снегирёвы, командир и его заместитель, "особист" и его осведомитель [Корман, 1977]. Эти пары создают эффект зеркального отражения: один из "двойников" воплощает человеческое начало, другой - его подавление системой. Такая организация персонажей позволяет Астафьеву показать, что выбор между человечностью и бесчеловечностью стоит перед каждым участником войны, - и что система целенаправленно формирует условия, при которых бесчеловечность оказывается выгоднее.

Образ природы как "персонажа" романа реализуется через описания реки Обь. Обь у Астафьева - живое существо, обладающее памятью и голосом [Яновский, 1976]. Она течёт равнодушно мимо лагеря, неся в своих водах образы иной, мирной жизни. В ряде эпизодов описание реки приобретает лирическую тональность, контрастирующую с жёстким нарративом военного быта. Этот контраст является одним из ключевых художественных приёмов: природа, безразличная к войне, напоминает о вечности и о том, что жизнь продолжается за пределами военного ада.

Образ смерти реализуется в романе через многочисленные конкретные сцены гибели персонажей. Астафьев настаивает на индивидуальности каждой смерти: даже в условиях массовой гибели он стремится показать конкретного человека - с именем, биографией, внутренней жизнью [Лихачёв, 1979]. Эта установка на конкретность смерти противостоит официальному нарративу, оперирующему анонимными цифрами потерь. Для Астафьева за каждой цифрой стоит человеческая судьба - и его роман является попыткой вернуть этим цифрам человеческий облик. В этом состоит глубинный нравственный смысл системы образов "Прокляты и убиты".

Таким образом, система образов и персонажей романа "Прокляты и убиты" строится на принципе полифонии и коллективного трагизма. Ни один персонаж не является безусловным протагонистом: каждая судьба равнозначна и одинаково трагична. Образы командиров, солдат, "особистов", природы, смерти, голода складываются в многомерную картину войны как тотальной катастрофы, в которой нет победителей - есть только жертвы.

2.4. Символика и мотивная структура романа В. П. Астафьева "Прокляты и убиты"

Символика и мотивная структура романа "Прокляты и убиты" являются важнейшими составляющими его художественного мира. Роман Астафьева насыщен повторяющимися образами-символами и устойчивыми мотивами, которые создают глубинный смысловой слой произведения, дополняющий и усиливающий его нарративный план [Веселовский, 1906]. Анализ символики и мотивной структуры позволяет выйти за пределы событийного уровня и понять глубинную концепцию романа - его взгляд на войну, человека и историю.

Центральным символом романа является вода. Это один из архетипических символов мировой культуры, в котором соединяются противоположные значения: жизнь и смерть, очищение и уничтожение,

переход и граница [Топоров, 1983]. В романе Астафьева вода последовательно разворачивается в своём смертоносном аспекте. Обь в "Чёртовой яме" уносит тела утонувших в ходе учебных переправ. Днепр во "Плацдарме" становится рекой массовой гибели: тысячи солдат тонут при форсировании, и река буквально наполняется мёртвыми телами. Вода, дающая жизнь, становится водой смерти - этот символический сдвиг является одним из ключевых поэтических ходов романа.

Символ реки соединяется в романе с символом переправы. Переправа - один из древнейших мифологических образов: переход через реку является образом смерти, перехода в иной мир [Лихачёв, 1979]. В мифологии многих народов река разделяет мир живых и мёртвых, а переправа означает невозможность возврата. Астафьев использует этот архетипический образ применительно к военной реальности: солдаты, форсирующие Днепр, действительно переходят в мир смерти, и большинство из них не возвращается. Этот символический образ придаёт сцене форсирования вселенский масштаб, превращая конкретный военный эпизод в образ человеческого перехода в небытие.

Мотив проклятия является одним из ключевых в романе - уже в его названии. "Прокляты и убиты" – это не только описание судьбы персонажей, но и нравственная оценка войны как таковой [Ростовцева, 1997]. В народной религиозной традиции "прокляты" – это те, кто лишён Божьего покровительства, отверженные, обречённые. Применяя это слово ко всем участникам войны - и погибшим, и выжившим, - Астафьев утверждает, что война проклинает человека самим фактом участия в ней. Мотив проклятия проходит через весь роман, проявляясь в образах богооставленности, бессмысленной гибели, невозможности искупления.

Мотив греха и наказания тесно связан с мотивом проклятия. Роман строится на подспудном ощущении того, что происходящее является наказанием - но за чей грех? [Ростовцева, 1997] Солдаты гибнут не за собственные преступления - они молоды, невинны, часто набожны, как братья

Снегирёвы. Грех принадлежит системе - государству, партии, командованию, - которая бросила их в бессмысленную бойню. Это смещение вины является принципиальным нравственным высказыванием Астафьева: он не принимает официальный нарратив о коллективном подвиге и разоблачает коллективное преступление.

Мотив памяти и забвения пронизывает весь роман. Война стирает память: люди гибнут безымянно, их тела не погребены, их судьбы не записаны ни в какие книги [Нора, 1999]. Один из глубоких смыслов "Прокляты и убиты" - это противостояние забвению: Астафьев называет имена, восстанавливает судьбы, говорит о тех, о ком официальная история умолчала. Роман является актом памяти - попыткой удержать от забвения бесчисленных "маленьких людей" войны, которые не стали героями официальных нарративов, но отдали жизнь так же, как признанные герои.

Мотив детства и невинности занимает важное место в мотивной структуре романа. Большинство персонажей - молодые люди 18-22 лет, только что вышедшие из детства [Астафьев, 1994]. Образы детства присутствуют в их воспоминаниях как образы потерянного рая: родной дом, мать, деревня, природа. Война обрывает детство - не метафорически, но буквально: она уничтожает людей в самом начале их жизни, лишая их возможности вырасти, полюбить, состояться. Мотив оборванного детства является одним из самых болезненных в романе и придаёт изображению гибели персонажей особую горечь.

Мотив хлеба и голода несёт в романе символическую нагрузку, выходящую за пределы бытового реализма. Хлеб в русской культуре является символом жизни, труда, причастности к миру [Топоров, 1983]. В "Прокляты и убиты" хлеб – это скудный, плесневелый, выдаваемый по мизерной норме паёк: жизнь сведена к минимуму, и даже этот минимум постоянно под угрозой. Мотив голода является пространственно-временным выражением темы умирания: голод – это смерть, растянутая во времени, смерть, которую человек переживает заживо. Через мотив голода Астафьев показывает, что война

уничтожает человека не только через пули, но через медленное истощение его физических и душевных сил.

Мотив молитвы и веры является одним из наиболее значимых в романе. Братья Снегирёвы, другие религиозные персонажи противопоставлены системе, преследующей веру как "пережиток" [Ростовцева, 1997]. Молитва в романе – это последняя форма сохранения человеческого достоинства перед лицом бесчеловечной системы: молясь, человек утверждает своё отношение к высшей реальности, которую никакая военная машина не может отнять. Атеистическое государство, преследующее верующих солдат даже в условиях смертельной опасности, изображается Астафьевым как проявление крайней бесчеловечности системы.

Символика цвета играет в романе важную роль. Цветовая палитра "Прокляты и убиты" преимущественно тёмная, приглушённая: серые шинели, чёрная земля, мутная вода, свинцовое небо [Панков, 1985]. Редкие яркие цвета появляются в описаниях природы - особенно в воспоминаниях о Сибири - и несут в себе коннотации жизни и надежды. Красный цвет крови занимает особое место: Астафьев не избегает этого образа, но и не эстетизирует его - кровь в его романе является просто кровью, без патетики и символизации. Эта цветовая скупость создаёт визуальный образ войны как монохромного пространства, лишённого красоты и цвета жизни.

Мотив письма и связи с домом является важнейшим в системе мотивов романа. Письмо из дома – это единственная нить, связывающая солдата с миром жизни, с "своим" пространством [Бахтин, 1975]. В условиях военного лагеря письма служат символом того, что за пределами войны существует иная реальность - семья, родные, дом. Когда письма прекращаются или приходят похоронки, эта нить обрывается, и человек оказывается в полном одиночестве перед лицом смерти. Мотив письма создаёт в романе ощущение хрупкой связи между жизнью и смертью, которую война методично уничтожает.

Символ иконы и религиозного образа несёт в романе глубокую смысловую нагрузку. Иконы, которые солдаты хранят при себе, являются

символами веры, защиты и связи с высшим миром. Когда система уничтожает эти символы - конфискует иконы, наказывает за молитву, - она тем самым уничтожает последнюю защиту человека [Ростовцева, 1997]. В ряде эпизодов разбитая или поруганная икона становится образом богооставленности, разрушения последней надежды на сверхъестественное заступничество. Этот образ приобретает масштаб национальной религиозной трагедии: государство, начавшее с разрушения икон, закономерно приходит к разрушению людей.

Мотив братства и предательства является одним из центральных в нравственной проблематике романа. Солдатское братство - подлинное, основанное на совместном переживании смертельной опасности, - является одним из немногих позитивных ценностей в мире "Прокляты и убиты" [Бондарев, 1961]. Однако это братство постоянно разрушается системой: доноительство, политические преследования, страх – всё это превращает потенциальных братьев во врагов. Мотив предательства - предательства идеалами, системой, страхом - проходит через весь роман как тёмный двойник мотива братства.

Мотив возвращения и невозможности возвращения завершает мотивную структуру романа. Для большинства персонажей возвращение домой является недостижимой мечтой: они погибают, так и не увидев родного дома [Яновский, 1976]. Те немногие, кто выживает, несут в себе неизлечимые раны войны - физические и душевные. Мотив невозможного возвращения является глубинным смысловым итогом романа: война не отпускает тех, кого она взяла. Именно в этом - последний смысл заглавия: "прокляты" – значит лишены возможности вернуться к жизни, к себе, к тому, чем они были до войны.

Мотив дороги и пути в романе приобретает особое символическое измерение. Дорога на войну – это не дорога к цели, но дорога к гибели; путь в жизни оборвался, не успев начаться [Бахтин, 1975]. Через мотив дороги Астафьев выражает одну из ключевых идей романа: судьбы молодых людей, оказавшихся на войне, были насильственно прерваны в самом начале. Мотив

оборванного пути является мотивом оборванной жизни, и в нём концентрируется весь трагизм авторской концепции.

Мотив сна и пробуждения занимает важное место в мотивной структуре романа. Сон для солдат является временем возвращения домой: во сне они видят мать, родной дом, мирные пейзажи [Астафьев, 1994]. Пробуждение – это возвращение в реальность войны, болезненное и жестокое. Через оппозицию сна и яви Астафьев воплощает противопоставление жизни и войны: жизнь существует только во сне, тогда как явь – это война. Этот мотив является одним из способов изображения "двоемирия" персонажей - их существования одновременно в пространстве памяти и в пространстве смерти.

Мотив имени и безымянности является одним из ключевых в нравственно-философской проблематике романа. Называть человека по имени – значит признавать его личностью, его уникальность и незаменимость [Нора, 1999]. Военная система лишает людей имён: есть номер, звание, личный состав. Астафьев противостоит этому обезличиванию: он называет имена, рассказывает биографии, настаивает на том, что каждый из погибших был живым человеком - не статистической единицей. Мотив имени является мотивом памяти и нравственного долга перед погибшими.

Мотив тишины и шума организует звуковой мир романа. Тишина – это время до и после боя, время, когда можно подумать, вспомнить, помолиться [Топоров, 1983]. Шум боя – это время, когда человек перестаёт быть человеком и становится частью военной машины. Астафьев внимателен к звуковой фактуре своей прозы: описания тишины и шума являются частью создания атмосферы военной реальности. Особенно значимы описания тишины после боя - тишины, в которой слышны только стоны раненых и звуки природы. Эта послебоевая тишина несёт в себе образ смерти, наступившей после шума уничтожения.

Мотив крови является одним из наиболее физически конкретных в мотивной структуре романа. Кровь у Астафьева – это не символ жертвы и подвига, как в официальной военной литературе, но физиологическая

реальность войны [Шкловский, 1925]. Люди истекают кровью, кровь пятнает снег и воду, кровь – это первое и последнее, что многие персонажи видят перед смертью. Через образ крови как физиологической реальности Астафьев разрушает эстетизацию войны, делая её физически ощутимой для читателя. Кровь – это цена войны, выраженная в самом буквальном смысле слова.

Мотив музыки и песни является одним из немногих позитивных мотивов в мотивной структуре романа. Солдаты поют - в редкие минуты отдыха, в ночных разговорах, перед боем [Панков, 1985]. Пение является для них последней формой человеческого самовыражения, последним способом сохранить связь с жизнью и с собой. Песни, которые поют персонажи, – это преимущественно народные и лирические песни о любви, доме, природе: они несут в себе образы мирного мира, который война разрушила. Мотив песни создаёт в романе островки человеческого тепла на фоне общего холода и смерти.

Мотив письма как связи с миром жизни реализуется в ряде ключевых эпизодов обеих частей. Письмо из дома - это физический объект, несущий в себе образ другого пространства и другого времени [Женетт, 1998]. Получение письма является событием: оно подтверждает, что за пределами войны существует жизнь - что мать жива, что дом стоит, что кто-то помнит о тебе. Отсутствие писем, напротив, является знаком разрыва этой связи - либо потому, что некому писать, либо потому, что почта не работает. Мотив письма создаёт в романе образ хрупкой нити между жизнью и смертью, которую война последовательно обрывает.

Мотив земли является одним из фундаментальных в символической системе романа. Земля – это и пространство боя, и место погребения; она принимает в себя живых и мёртвых без разбора [Топоров, 1983]. В русской культурной традиции земля является символом родины, плодородия, жизни - "Мать-земля". У Астафьева этот символ переосмысливается трагически: земля войны - изрытая, окровавленная, вывороченная - является антиподом материнской земли родины. Через образ поруганной земли писатель

показывает, что война разрушает самые основы жизни - не только человеческой, но и природной.

Мотив огня и света образует символическую оппозицию с мотивами тьмы и холода. Огонь в романе является двойственным символом: это и тепло, и уничтожение; свет костра и свет взрыва [Астафьев, 1994]. Тепло костра в ночном лагере - один из редких образов человеческого уюта в холодном мире войны. Огонь взрывов и пожаров - образ уничтожения. Эта двойственность огня соответствует общей двойственности художественного мира Астафьева: в нём нет однозначно позитивных или негативных символов - всё несёт в себе оба начала.

Система мотивов романа в целом образует трагическое единство, в котором каждый мотив указывает на невозможность спасения и неизбежность гибели. Мотивы проклятия, забвения, оборванного детства, предательства, невозможного возвращения создают картину замкнутого мира, из которого нет выхода [Ростовцева, 1997]. Единственным "просветом" в этой системе является мотив памяти - память как противостояние забвению, как нравственный долг живых перед погибшими. Именно этот мотив даёт ответ на вопрос о том, зачем написан роман: чтобы помнить тех, кто был проклят и убит, - вопреки всему.

Таким образом, символика и мотивная структура романа "Прокляты и убиты" образуют сложную, многоуровневую систему, в которой каждый образ несёт в себе концентрированный смысл. Ключевые символы - вода, переправа, икона, хлеб - и центральные мотивы - проклятие, память, детство, братство, невозможное возвращение - работают в едином направлении: они создают образ войны как абсолютной духовной и физической катастрофы, уничтожающей всё человеческое в человеке.

Выводы

Во второй главе настоящего исследования был проведён комплексный анализ художественного пространства романа В. П. Астафьева "Прокляты и убиты", включающий рассмотрение его жанрово-композиционных особенностей, хронотопа, системы образов и персонажей, а также символики и мотивной структуры.

В параграфе 2.1 установлено, что роман является принципиально синтетическим жанровым образованием, сочетающим черты эпопеи, хроники, лирической прозы и трагедии. Его композиция строится на принципах полифонии, монтажа и хроникальности. Двухчастная структура организована по принципу движения из "тыла" на "фронт", воплощая авторскую идею о тотальной враждебности военной системы человеку - как в лагере, так и на передовой. Незавершённость романа является не художественным просчётом, но выражением его концепции: война не поддаётся нарративному завершению.

В параграфе 2.2 выявлено, что хронотоп романа строится на системе пространственно-временных оппозиций: замкнутое/открытое, своё/чужое, прошлое/настоящее, жизнь/смерть. Ключевые топосы - лагерь, река, плацдарм - несут символическую нагрузку, создавая образ войны как замкнутого inferнального пространства. Временная организация характеризуется сочетанием линейной хроники с ретроспекциями и "замедленным" временем смерти. Природный пейзаж функционирует в двух регистрах - как изуродованное войной пространство и как пространство памяти о потерянном мире жизни.

В параграфе 2.3 показано, что система образов и персонажей организована по принципу полифонии и коллективного трагизма: ни один персонаж не является безусловным главным героем, каждая судьба равнозначна. Наряду с индивидуальными образами - братьев Снегирёвых, Бориса Костяева, командиров и "особистов" - важную роль играют образ "солдатской массы", образ природы как нечеловеческого свидетеля трагедии,

образы-детали и образ автора-свидетеля. Через систему образов реализуется главная нравственная установка романа: война – это преступление системы против человека.

В параграфе 2.4 раскрыта символика и мотивная структура романа. Ключевые символы - вода, переправа, икона, хлеб, цвет - образуют семантическую систему, воплощающую образ войны как inferнальной реальности. Центральные мотивы - проклятие, память и забвение, детство и невинность, братство и предательство, молитва, невозможное возвращение - создают нравственное и духовное измерение романа, выводя его за пределы военной хроники в область философско-религиозного высказывания о природе зла и человеческой судьбе.

Таким образом, художественное пространство романа "Прокляты и убиты" представляет собой сложную, многоуровневую систему, в которой жанрово-композиционные принципы, хронотоп, образы и символы работают в едином направлении - на создание образа войны как абсолютной катастрофы, уничтожающей человека физически, нравственно и духовно. Поэтика романа является художественным воплощением его трагической концепции и подтверждает исключительное место "Прокляты и убиты" в русской литературе XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование было направлено на выявление и анализ особенностей поэтики романа В. П. Астафьева "Прокляты и убиты" - произведения, занимающего особое место в русской литературе второй половины XX века как радикальный опыт переосмысления традиций военной прозы. Поставленная цель потребовала решения трёх задач: рассмотрения теоретических подходов к понятию поэтики и специфике военной прозы XX века, анализа жанрово-композиционных и образных особенностей романа, а также исследования его символики и мотивной структуры. Все три задачи были последовательно решены в первой и второй главах работы, что позволяет подвести итоги исследования.

В теоретической части работы установлено, что понятие поэтики в отечественном литературоведении сложилось в рамках нескольких научных традиций - формальной школы (ОПОЯЗ), диалогической концепции М. М. Бахтина, семиотического подхода Ю. М. Лотмана и нарратологии - и на сегодняшний день понимается как система художественных принципов и приёмов, посредством которых автор создаёт образный мир произведения. Опираясь на эту многоуровневую модель, включающую нарративную организацию, систему образов, хронотоп и символическую структуру, исследование показало, что поэтика военной прозы второй половины XX века прошла путь от послевоенной "лакировочной" традиции через "лейтенантскую прозу" к философско-трагическому осмыслению войны 1970-1980-х годов. Ключевыми чертами этой эволюции стали смещение перспективы к рядовому солдату, антигероический пафос, усиление психологизма, символизация пространства и времени войны и жанровый синтез. Роман "Прокляты и убиты" был определён как закономерный и одновременно беспрецедентный итог этого развития: Астафьев наследует найденным его предшественниками принципам достоверности детали и трагического пафоса, но доводит их до логического предела, радикализируя антивоенное высказывание.

Анализ художественного пространства романа во второй главе позволил показать, что "Прокляты и убиты" представляет собой принципиально синтетическое жанровое образование, сочетающее черты эпоса, хроники, лирической прозы и трагедии. Композиционные принципы полифонии, монтажа и хроникальности, а также двухчастная структура, организованная по логике движения из "тыла" на "фронт", воплощают авторскую идею о тотальной враждебности военной системы человеку независимо от того, находится ли он в лагере или на передовой. Незавершённость романа была осмыслена не как художественный просчёт, а как содержательно значимый элемент поэтики, отражающий принципиальную невозможность нарративного завершения темы войны.

Исследование хронотопа романа выявило, что художественное пространство и время строятся на системе устойчивых оппозиций - замкнутое/открытое, своё/чужое, прошлое/настоящее, жизнь/смерть, - а ключевые топосы (лагерь, река, плацдарм) несут символическую нагрузку, формируя образ войны как замкнутого inferнального пространства. Временная организация романа сочетает линейную хронику с ретроспекциями и характерным "замедлением" времени в сценах смерти, а природный пейзаж функционирует одновременно как изуродованное войной пространство и как пространство памяти об утраченном мирном мире.

Анализ системы образов и персонажей показал, что она организована по принципу полифонии и коллективного трагизма: ни один персонаж не занимает позиции безусловного главного героя, а индивидуальные судьбы (братьев Снегирёвых, Бориса Костяева, командиров и "особистов") уравниваются коллективными образами "солдатской массы", природы как безмолвного свидетеля трагедии и образа автора-свидетеля. Через эту систему реализуется центральная нравственная установка романа - понимание войны как преступления системы против человека.

Наконец, исследование символики и мотивной структуры романа продемонстрировало, что ключевые символы - вода, переправа, икона, хлеб,

цвет - и центральные мотивы - проклятие, память и забвение, детство и невинность, братство и предательство, молитва, невозможное возвращение - образуют сложную многоуровневую систему, выводящую роман за пределы военной хроники в область философско-религиозного высказывания о природе зла и человеческой судьбе. Было показано, что единственным "просветом" в этой трагической системе выступает мотив памяти, который прямо отвечает на вопрос о смысле создания романа: противостоять забвению и засвидетельствовать нравственный долг живых перед погибшими.

Таким образом, проведённый анализ подтверждает, что поэтика романа "Прокляты и убиты" представляет собой целостную художественную систему, в которой жанрово-композиционные, пространственно-временные, образные и символические уровни работают в едином направлении - на создание образа войны как абсолютной физической, нравственной и духовной катастрофы, уничтожающей в человеке человеческое. Именно эта целостность поэтики, а не отдельные художественные приёмы сами по себе, определяет исключительное место романа В. П. Астафьева в русской литературе XX века и делает его итоговым высказыванием отечественной военной прозы о войне и человеке на войне.

Практическая значимость выполненного исследования заключается в возможности использования его результатов и выводов в вузовских курсах по истории русской литературы XX века, а также в спецкурсах и семинарах, посвящённых поэтике и анализу художественного текста. Перспективы дальнейшего изучения темы связаны с сопоставительным анализом поэтики "Прокляты и убиты" с другими произведениями военной прозы 1980-1990-х годов, а также с более детальным исследованием языковых и стилистических средств романа, выходящим за рамки задач настоящей работы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Астафьев В. П. Прокляты и убиты : роман. — М. : Эксмо, 2008. — 765 с.
2. Астафьев В. П. Пастух и пастушка : современная пастораль // Астафьев В. П. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 3. — Красноярск : Офсет, 1997. — С. 7–112.
3. Астафьев В. П. Последний поклон : повесть в рассказах // Астафьев В. П. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 4–5. — Красноярск : Офсет, 1997. — 512 с.
4. Астафьев В. П. Так хочется жить : повесть. — М. : Молодая гвардия, 1995. — 143 с.
5. Бондарев Ю. В. Батальоны просят огня : повесть. — М. : Молодая гвардия, 1961. — 215 с.
6. Бондарев Ю. В. Горячий снег : роман. — М. : Молодая гвардия, 1970. — 384 с.
7. Быков В. В. Сотников : повесть. — М. : Советский писатель, 1986. — 208 с.
8. Васильев Б. Л. А зори здесь тихие... : повесть. — М. : Молодая гвардия, 1969. — 160 с.
9. Воробьев К. Д. Убиты под Москвой : повесть. — М. : Советский писатель, 1976. — 187 с.
10. Толстой Л. Н. Война и мир : роман : в 4 т. — М. : Художественная литература, 1978. — Т. 1–4.
11. Акимов В. М. Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады. — Л. : Лениздат, 1978. — 192 с.
12. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4. — М. : Мысль, 1957. — С. 645–680.
13. Ассман Я. Культурная память : письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. М. М. Сокольской. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
14. Бакланов Г. Я. Пядь земли : повесть. — М. : Советский писатель, 1979. — 224 с.

15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
16. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 5. — М. : Изд-во АН СССР, 1953. — С. 7–67.
17. Богомолов В. О. Момент истины (В августе сорок четвёртого...) : роман. — М. : Молодая гвардия, 1974. — 399 с.
18. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / ред. В. М. Жирмунский. — Л. : Художественная литература, 1940. — 648 с.
19. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М. : Гослитиздат, 1959. — 654 с.
20. Деррида Ж. О грамματοлогии / пер. Н. Автономовой. — М. : Ad Marginem, 2000. — 512 с.
21. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / пер. Е. Васильевой и др. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 1–2.
22. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М. : Просвещение, 1977. — 113 с.
23. Кристева Ю. Семиотика : исследования по семанализу / пер. Э. Мурашкинцевой. — М. : Академический проект, 2013. — 285 с.
24. Лазарев Л. И. Это наша судьба : заметки о литературе, посвящённой Великой Отечественной войне. — М. : Советский писатель, 1990. — 478 с.
25. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд. — М. : Наука, 1979. — 360 с.
26. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
27. Нора П. Франция-Память / пер. Д. Хапаевой. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — 328 с.
28. Панков А. В. Разгадка Астафьева. — М. : Советский писатель, 1985. — 272 с.

29. Плехов А. М. Война и судьбы : очерки о военной прозе. — М. : Воениздат, 1987. — 304 с.
30. Пospelов Г. Н. Теория литературы : учебник. — М. : Высшая школа, 1978. — 351 с.
31. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. — М. : Наука, 1969. — 168 с.
32. Ростовцева И. И. Виктор Астафьев. — М. : Знание, 1997. — 64 с.
33. Тодоров Ц. Поэтика / пер. А. Жолковского // Структурализм «за» и «против». — М. : Прогресс, 1975. — С. 37–113.
34. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учебное пособие. — М. : Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
35. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст : семантика и структура. — М. : Наука, 1983. — С. 227–284.
36. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
37. Успенский Б. А. Поэтика композиции : структура художественного текста и типология композиционных форм. — М. : Искусство, 1970. — 225 с.
38. Шкловский В. Б. О теории прозы. — М. ; Л. : Круг, 1925. — 190 с.
39. Шмид В. Нарратология / пер. с нем. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
40. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределённость в современной поэтике / пер. А. Шурбелева. — СПб. : Академический проект, 2004. — 384 с.
41. Яновский Н. Н. Виктор Астафьев : очерк творчества. — М. : Советский писатель, 1976. — 278 с.
42. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения / пер. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 12. — С. 34–84.
43. Алексиевич С. А. У войны не женское лицо : документальная проза. — М. : Советский писатель, 1985. — 352 с.
44. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — 4-е изд. — М. : Советская Россия, 1979. — 320 с.

45. Белов В. И. Привычное дело : повесть. — М. : Советский писатель, 1966. — 208 с.
46. Быков В. В. Обелиск : повесть. — М. : Молодая гвардия, 1972. — 128 с.
47. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. — М. : Гослитиздат, 1961. — 614 с.
48. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. — Л. : Советский писатель, 1979. — 222 с.
49. Ершов Л. Ф. Советская литература и художественный реализм. — Л. : Наука, 1982. — 175 с.
50. Залыгин С. П. На Иртыше : повесть. — М. : Советский писатель, 1964. — 180 с.
51. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология. — М. : Academia, 1997. — С. 280–287.
52. Некрасов В. П. В окопах Сталинграда : роман. — М. : Советский писатель, 1947. — 304 с.
53. Рикёр П. Время и рассказ : в 2 т. / пер. Т. Славко. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1998–2000. — Т. 1–2.
54. Симонов К. М. Живые и мёртвые : трилогия. — М. : Художественная литература, 1978. — 783 с.
55. Скобелев В. П. Масса и личность в русской советской прозе 20-х годов. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1975. — 344 с.
56. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник. — 4-е изд. — М. : Высшая школа, 2004. — 405 с.
57. Genette G. Figures III. — Paris : Seuil, 1972. — 286 p.
58. Remarque E. M. Im Westen nichts Neues. — Berlin : Ullstein, 1929. — 288 S.