

ЗАГАДКИ ТЕКСТА

DOI: 10.30515/0131-6141-2019-80-5-46-54

Повесть Константина Воробьёва «Убиты под Москвой»: филологический комментарий (К 100-летию со дня рождения)

Борис Геннадьевич Бобылев

г. Орёл, Россия,

e-mail: boris-bobylev@yandex.ru

В статье дан филологический анализ прозы К.Д. Воробьёва. Используются методы «замедленного чтения», посстрочного анализа, «узловых точек», лингвистического комментирования, имманентного анализа. В результате проведенного исследования делаются выводы о том, что повествование в рассматриваемом тексте носит подчеркнуто субъективированный характер, связано с различными образными смещениями, обусловленными модальной и смысловой вариативностью текста; в данном случае стирается грань между героем и автором; происходит «расслоение» «Я» повествователя, смещение и преобразование различных временных, пространственных планов, совмещение и рассредоточение точек зрения. Большинство изображаемых ситуаций и событий передается через восприятие персонажей, благодаря чему у читателя возникает впечатление включенности в повествуемый мир. При этом отточенная техника субъективированного повествования сама по себе приобретает у Воробьёва стилиобразующую, экспрессивную функцию, а также функцию концептуальную.

Ключевые слова: Константин Воробьёв; филологический анализ; мотив смерти; стилистический контраст; образ автора; субъективация повествования; метафорический сдвиг; кинематографический прием

Ссылка для цитирования: Бобылев Б.Г. Повесть Константина Воробьёва «Убиты под Москвой»: филологический комментарий (К 100-летию со дня рождения) // Русский язык в школе. – 2019. – Т. 80. – № 5. – С. 46–54. DOI: 10.30515/0131-6141-2019-80-5-46-54.

A Story by Konstantin Vorobyov «Killed near Moscow»: Philological Commentary (To the 100th Anniversary of the Birth)

Boris G. Bobylev

Oryol, Russia,

e-mail: boris-bobylev@yandex.ru

The article provides a philological analysis of prose by K.D. Vorobyov. The author used the following methods in this work: slow reading, line-by-line analysis, analysis of key points, linguistic commentary and immanent analysis. The study revealed that the narration in the story under consideration is of a markedly subjective nature, which is associated with various figurative shifts caused by modal and semantic variability of the text. In this connection, the line between the main character and the author of the story becomes blurred; the narrator's «I» splits; various temporal and spatial planes shift and transform; and perspectives are combined and dispersed. Most of the depicted events are presented from the characters' perspective, thus making the reader feel part of the narrated world. In addition, the perfected technique of subjectifying narration in Vorobyev's work takes on a style-forming, expressive, as well as a conceptual function.

Keywords: Konstantin Vorobyov; philological analysis; death motif; stylistic contrast; author's image; subjective narration; metaphorical shift; cinematographic technique

A reference for citation: Bobylev B. G. A Story by Konstantin Vorobyov «Killed near Moscow»: Philological Commentary (To the 100th Anniversary of the Birth). In *Russkii yazyk v shkole* [Russian language at school]. 2019, vol. 80, No. 5, pp. 46–54. DOI: 10.30515/0131-6141-2019-80-5-46-54.

24 сентября 2019 г. исполняется 100 лет со дня рождения писателя Константина Дмитриевича Воробьёва. Он вошел в литературу, прежде всего, как автор правдивых произведений о войне.

Творчеству Константина Воробьёва посвящен ряд научных исследований: в литературоведческих работах рассматриваются проблема памяти и связи произведений писателя с русской автобиографической прозой [Евглевский 1997, 2001; Тарасенко 2005, 2006], особенности духовно-нравственной позиции прозаика, связь его творчества с древнерусскими традициями [Хаткина 2001, 2002; Путилина 2001]; в публикациях Т.В. Кризской освещаются лингвокультурологические аспекты произведений К.Д. Воробьёва, в частности, особенности употребления диалектной и просторечной лексики [Кризская 2006, 2009].

Вместе с тем до сих пор отсутствует целостный филологический подход¹ к произведениям писателя, позволяющий создать методологические и методические предпосылки для всестороннего изучения творчества этого мастера русского слова в школе, углубленного прочтения и интерпретации его текстов.

Цель настоящей статьи — устранить этот пробел. В качестве предмета анализа выступают особенности лингвостилистической и образно-композиционной организации первой опубликованной повести Константина Воробьёва о войне — «Убиты под Москвой» (1963).

Обратимся к началу повести, первым ее фразам, которые во многом определяют тональность и стиль всего произведения, заключая в себе важные речевые сигналы, связанные с «образом автора»:

Учебная рота кремлевских курсантов шла на фронт.

В ту пору с утра и до ночи с подмосковных полей не рассеивалась голубовато-призрачная мгла, будто тут сроду не было восходов солнца, будто оно навсегда застряло на закате, откуда

и наплывало это пахучее сумеречное лихо — гарь от сгибших там «населенных пунктов». Натужно воя, невысоко и кучно над колонной то и дело появлялись «юнкеры». Тогда рота согласно принимала к раздетой ноябрем земле, и все падали лицом вниз, но все же кто-то непременно видел, что смерть пролетела мимо, и извещалось об этом каждый раз по-мальчишески звонко и почти радостно. Рота рассыпалась и падала по команде капитана — четкой и торжественно напряженной, как на параде.

Начальная фраза носит подчеркнуто документальный, скупой, «телеграфный» характер² и, казалось бы, полностью лишена оценочной модальности. Однако здесь присутствует несказанное, подразумеваемое — то, что очевидно для каждого внимательного читателя: если в бой бросают необученных юнцов, это сигнал крайне бедственного, критического положения на фронте. В следующей фразе обозначается место действия — *подмосковные поля*; она напрямую соотносена с заглавием повести, создавая особую тревожную атмосферу, проникнутую предчувствием беды. Сложный эпитет *голубовато-призрачная* носит изобразительно-выразительный характер. Первая его часть соотносена с точкой зрения «включенного повествователя» [Татару 2008; Шмид 2004], который как бы глазами героев смотрит на окружающее, воспринимая его цвет. Вторая же выводит нас за пределы непосредственно воспринимаемого персонажами мира, здесь явственно слышен голос автора, вступающего в диалог с читателем, пробуждающего в нем комплекс ассоциаций, связанных со словом *призрак*. На память приходят встречи с умершими. Мы как бы вступаем вместе с курсантами в область, где заканчивается царство живых. Они об этом еще не ведают. Но мы уже знаем. Вся фраза выстроена как период, носит отчетливо выраженный скандированный характер, создаваемый повтором союза *будто*, синтаксическим параллелизмом, пронзительным повышением интонации к концу, обрываемой вниз в присоединительной конструкции с пояснительным значением: *гарь от сгибших там «населенных пунктов»*. Мотив смерти, впервые появляющийся в связи с эпитетом *призрачная*, усиливается употреблением определения *сгибших* и, косвенно, за счет «наведенных ассоциаций», словами *мгла*, *гарь*, *сумеречное*, *закат*. В данном случае оказываются задействованными традиционные

¹ Филологический анализ художественного текста в настоящее время оценивается как одно из наиболее эффективных средств развития языковой личности учащихся, пробуждения и поддержания интереса к чтению, а также как оптимальный метод профессиональной подготовки будущих учителей-словесников (см.: [Белова 2013; Бобылев 2017; Болотнова 2009; Букаты, 2014; Николина 2008]).

мифопоэтические смыслы: восход солнца — исток жизни; помрачение света — умирание. Концептуальный смысл приобретает употребление здесь стилистически контрастных слов: с одной стороны, сниженные *сроду, лихо, сгибших*, с другой, — книжное «*населенных пунктов*». Писатель нарочито усугубляет этот контраст, соединяя курский диалектизм и канцеляризм в одном словосочетании. За этим стоит противопоставление народного видения, понимания безусловной ценности каждой человеческой жизни «оперативно-стратегическому» взгляду, для которого существуют лишь «населенные пункты» на карте, люди выступают как материал, средство ведения боя. Забегая вперед, приведем реплику вышедшего из окружения генерал-майора, за которой также стоит «образ автора»: *Я воевал не винтовкой, а дивизией, лейтенант!*

Следующие фразы построены так, что мы в значительной степени переходим на субъективную позицию «включенного повествователя», становимся как бы участниками происходящего: слышим «натужный вой» «юнкерсов», видим их, летящих «невысоко» и «кучно», «приникаем» вместе с курсантами к земле и внимаем с ними облегченно известию о том, что *смерть пролетела мимо*. В этом коротком предложении мотив смерти, присутствовавший ранее в подтексте, выводится наружу, получает вербальное воплощение. Внутренний смысловой контраст присутствует и во фразе: *Рота рассыпалась и падала по команде капитана — четкой и торжественно напряженной, как на параде*. При чтении ее мы вновь обращаемся к начальному предложению, вспоминаем, что перед нами — кремлевские курсанты, которых готовили специально для парадов, церемониальных дипломатических процедур, красочной, представительной охраны кремлевских объектов. Но при этом для нас, как и для автора, голос которого явственно слышится на страницах повести, совершенно очевидно, что картинная манера капитана не соответствует ситуации. При этом усиливается ощущение тревоги — как за послушно следующих демонстративным командам своего командира юных курсантов, так и за самого капитана, пытающегося заслониться отработанными церемониальными интонациями, привычной рутиной от грозной, смертельно опасной реальности.

Образ капитана Рюмина и в дальнейшем подается в двойном ключе: глазами курсантов, почти боготворящих своего командира, подражающих кумиру во всех деталях его театрального, картинного поведения, и глазами автора, взирающего на него «из-за рампы», из будущего, которое отделяют от изображаемых событий два с лишним десятилетия. Ключевую роль в этом отношении играет сцена встречи с заслоном НКВД. Рюмин пытается всеми силами сохранить положение «на пьедестале», возвышающее его над подчиненными мальчишками, наладить общение с командиром заградотряда «на равных», но майор-особист грубо спускает его на землю, намеренно унижая перед подчиненными:

«Давайте двигайтесь, капитан Рюмин! Туда двигайтесь!» — указал он немецким автоматом на запад, и на его губах промелькнула какая-то *щупающая душу усмешка*.

Безусловно, за выражением *щупающая душу усмешка* стоит сам автор, хотя вся сцена подана с точки зрения свидетеля, участника происходящего. Данное выражение сразу останавливает наше внимание, заставляет внутренне содрогнуться. Это достигается концентрацией нескольких приемов — двумя метафорическими сдвигами. Слово *усмешка*, обозначающее невербальное средство выражения эмоции, наделяется свойством органа осязания — руки. Одновременно нематериальное — *душа* — мыслится как вещественный объект осязания. Возникает исполненный мрачной экспрессии образ: майор НКВД бесцеремонно проникает в сокровенную глубину человека, его душу, «щупая» ее. В данном случае косвенно актуализируется и переносное значение причастной формы глагола *щупать* — «обследовать, проверить с целью установления, выяснения чего-либо». Усмешка особиста при этом имеет не только издевательский, но и зловеще предвещающий оттенок: он знает, что направляет людей на верную смерть. Концентрация шипящих [ш'] и [ш] порождает ассоциацию со звуками, издаваемыми змеями.

В повести мы не найдем явных отрицательных оценок растерянного, беспомощного поведения капитана Рюмина, его неразумных приказов, усугубивших трагическую

ситуацию, в которой оказались курсанты. Голос автора звучит отстраненно и объективно: он разворачивает перед нами картину внутреннего состояния кумира курсантов, давая возможность читателю самому делать выводы:

И Рюмин понял, что рота находится в окружении. Он был человеком стремительного действия, неспособным ожидать, таиться и выслеживать, оттого каждое поисковое положение, мгновенно рождавшееся в его мозгу, *казалось главным*, и в результате *главным представлялось все*, о чем бы он теперь ни думал.

«Волшебный круг» (круг в аргументации), при помощи которого автор характеризует мотивы и процесс принятия решений Рюминым, выполняет роль образного средства, играющего ключевую роль не только для понимания истоков того безысходного положения, в котором оказался он сам и зависимые от него люди, но и для постижения сути и причин трагедии, одним из актов которой стала гибель курсантов под Москвой: спонтанные, поспешные, не учитывающие реального положения дел решения и действия; принятие ожидаемого, воображаемого за действительное.

Повествование в «Убиты под Москвой» в ряде случаев носит ярко выраженный субъективированный характер: описываемые ситуации и события передаются с точки зрения персонажа, благодаря чему у читателя возникает впечатление включенности в повествуемый мир: мы видим, слышим, осязаем, обоняем окружающее вместе с героем, перемещаемся с ним в пространстве, воспринимаем движение времени. В тексте повести активно используются специальные вербальные сигналы, передающие ощущения и фиксирующие положение наблюдателя в пространстве и времени (глаголы восприятия и дейксис). Ключевую, центральную роль в этом отношении играет у Воробьева сверхдлинное предложение (136 слов), раскрывающее восприятие главным героем, лейтенантом Алексеем, многочасового бомбового налета, который почти полностью уничтожил курсантскую роту:

Мысли, образы и желания с особенной ясностью возникали и проявлялись *в те мгновения*, которыми *разделялись* взрывы, но, как только эти *паузы исчезли* и лес начал опрокидываться в *сплошную грохочущую темноту*, Алексей ни о чем уже не думал — тело берегло в себе лишь

страх, и он *временами лежал под деревом*, вцепившись в него обеими руками, *то куда-то бежал* и в одну и ту же секунду *ощущал дрожь земли, обонял запах чеснока и жженой шерсти; видел над лесом* плотную карусель самолетов, встающие и опадающие фонтаны взрывов, летящие и заваливающиеся деревья, бегущих и лежащих курсантов, *до капли похожих друг на друга*, потому что все были с раскрытыми ртами и обескровленными лицами; *видел* воронки с месивом песчаника, желтых корней, белых шепок и еще *чего-то не выразимого словами*; *видел* куски ноздреватого железа, похожего на баббит, смятые каски и поломанные винтовки...

В этом предложении, состоящем из ряда параллельных и обособленных синтаксических конструкций, возникает особый динамический ритм повествования, создается стереоскопический образ действительности, которая не столько описывается со стороны, но воспринимается «изнутри». Ряд чувственных деталей и слов (*ощущал, обонял, видел; лежал под деревом, бежал куда-то* и др.) обеспечивает эффект соприсутствия читателя на месте действия. При этом ощущения, полученные при помощи различных органов чувств, накладываются друг на друга, создается эффект синестезии. Наиболее ярко данный эффект проявляется в выражении *сплошную грохочущую темноту*². Зрительные и слуховые впечатления сливаются воедино; одновременно исчезает разграничение пространства и времени (эпитет *сплошную* относится к тому и к другому) — до полной утраты способности восприятия окружающего (после окончания налета Алексей обнаруживает в памяти многочасовой провал). Особую роль в рассматриваемом предложении играют неопределенные слова: наречие *куда-то*, которое передает дезориентацию героя во внешнем пространстве, и местоимение *чего-то*, выступающее средством выражения внутреннего состояния лейтенанта: это семантически выветренное слово передает блокирующую реакцию сознания Алексея, отказывающегося воспринимать и определять словами характер, суть увиденного — разорванных

² Среди других примеров синестезии в тексте повести: *толстеющий вой* (о приближающихся минах); *отрывисто-круглые выстрелы танковых пушек*.

останков курсантов, перемешанных с переплавленным оружейным металлом, раздробленными в щепки деревьями и землей.

В повести активно используются кинематографические, монтажные приемы, связанные с чередованием планов и ракурсов изображения. «Крупным планом» даются наиболее трагические эпизоды, в которых с максимальной силой автором ставится вопрос о сущности бытия и человека, об отношении к смерти и Вечности. К числу таких эпизодов относятся, прежде всего, сцены первых убийств, совершенных курсантами во время ночного боя. При описании движения строя курсантов к месту ночного боя подчеркивается деталь: *винтовки с голубыми кинжальными штыками*. Алексей сразу же после начала ночного боя становится свидетелем использования штыка в ночном бою:

...из-за хвороста к нему задом пятился кто-то из курсантов, *ведя на винтовке, как на привязи, озаренного отсветом пожара немца в длинном резиновом плаще и с автоматом на шее*. Клонясь вперед, тот обеими *руками намертво вцепился в ствол СВТ, а штык по самую рукоятку сидел в его животе*, и курсант снова испуганно прокричал: «Отдай!» — и рванул винтовку. В нелепом скачке немец упал на колени и, *рывком насаживаясь на полуобнажившийся рубиново-светящийся штык*, запрокинул голову в каком-то иступленно-страстном заклятье:

— Lassen sie es doch, Herr Offizir. Um Gottes willen! (Оставьте, господин офицер. Ради Бога!).

Ни на каком суде, никому и никогда Алексей не посмел бы признаться в том коротком и *остро-пронзительном* взрыве ярости и отвращения, которое он испытал к курсанту, разгадав чем-то тайным в себе темный смысл фразы поверженного немца.

Как и в ряде предыдущих примеров, повествование здесь организовано точкой зрения героя, содержит речевые сигналы, фиксирующие его положение в пространстве, передающие его восприятие *из-за хвороста, задом к нему пятился...*; *озаренного заревом пожара* и др. Этим обеспечивается эффект соприсутствия читателя. Мы как бы находимся рядом с Алексеем, шаг за шагом уясняя для себя характер и смысл происходящего, слышим мольбу смертельно раненного, испытывающего нечеловеческую боль немца, содрогаемся вместе с героем от ужаса и отвращения. Взгляд при этом действует как кинокамера: от общего

плана соединенных между собой фигур немца и курсанта мы переходим к крупному плану, а затем к планам отдельных деталей. В ходе этого движения выясняется первоначально непонятная наблюдателю причина соединения фигур — глубоко воткнутый в живот немца штык. При попытке курсанта выдернуть штык он частично обнажается и меняет свой цвет. Из голубого штык становится «рубиново-светящимся» — от крови немца и отсвета пожара. Присутствие находящегося «за кадром» и оценивающего происходящее автора обозначено особыми речевыми сигналами: эпитетами *испуганно, иступленно-страстным, остро-пронзительным*³ экспрессией изображения жеста (*запрокинув голову*) и словом-символом *заклятье*. Последнее речение тематически соотносено в повести с однокоренными словами *проклятье* (мертвых) — из эпиграфа — отрывка из стихотворения А. Твардовского и наречием *заклинающе* из авторской ремарки к словам курсанта, прятавшегося от бомбежки вместе с Алексеем в воронке:

Мы их потом всех, как вчера ночью! — *иступленно* просил курсант и медленно, *заклинающе* нес ладонь ко рту Алексея.

Во втором случае авторский комментарий по своему смыслу и экспрессивной функции зеркально соотноситель с комментарием к словам немца, частично совпадая с ним лексически, ретроспективно отсылая нас к сцене ночного убийства. Отметим также контекстуальную семантическую соотношенность с приведенным тематическим рядом наречия *закликающе*, которое употребляется при описании засады НКВД в начале повести:

В нескольких открытых пулеметных гнездах, усталых клевером, на запад *закликающе* обернули хоботки «максимы».

Наречие *закликающе* образовано от диалектного глагола *закликать*, который имеет значение: «Воздействовать на кого-либо силой заговора, заклинания»⁴. Данные контекстуальные семантические связи создают дополнительный модальный оттенок

³ Активное использование окказиональных сложных прилагательных в качестве эпитетов — одна из характерных черт языка повести «Убиты под Москвой».

⁴ Словарь русских народных говоров. — Л., 1974. — Вып. 10. — С. 132 (СРНГ).

при оценке действий заградотряда, которые также косвенно сравниваются с ритуальными и беспомощными заклинаниями перед лицом надвигающейся смерти.

В приведенном описании эпизода ночного боя образ автора проявляется в разграничении глаза «знающего» и «видящего», в показе «изнанки» ситуации: привычное, естественное вдруг предстает чудовищным, не укладывающимся в сознание кошмаром. Так, сравнение *как на привязи*, при помощи которого Алексей пытается первоначально определить для себя причину непонятной нераздельности немца и курсанта, одновременно является для нас средством характеристики особенностей восприятия и мировидения героя, несущего на себе отпечаток деревенского детства, образами и речевыми стереотипами которого он пытается защититься от страшной, не укладывающейся в сознании действительности. Испуганный крик курсанта: *Отдай!* — из того же ряда. Убивая, он не ведает, что творит. Он отказывается понимать то, что реально происходит, вырывающийся крик исполнен мальчишеской обиды. Попыткой защиты выступает и фраза на немецком языке, *темный смысл* которой Алексей *разгадал чем-то тайным в себе*: убиваемый в своей мольбе также следует привычным для него, законопослушного немца, стереотипам обращения к старшим по званию: причиняющий ему нестерпимую боль курсант предстает в его восприятии имеющим власть наказывать офицером.

«Темный смысл» имеют, в свою очередь, также слова автора, следующие за призывом немца к милосердию во имя Бога: *Ни на каком суде...* О каком суде идет речь? Разве в жизни принято судить за испытываемые втайне чувства? На наш взгляд, это странное, на первый взгляд, упоминание суда сразу вслед за упоминанием имени Бога не случайно. Здесь можно увидеть ретроспективную отсылку к эпиграфу из стихотворения А. Твардовского: *Ибо мертвых проклятье — / Эта кара страшна*. Курсант, к которому герой испытывал ярость и отвращение, погиб вместе со всеми (из всей роты в живых остался один Алексей).

Парадоксальным образом смерть Юмина становится для Алексея источником спокойствия и внутренней гармонии, заставляя обратиться к своим истокам:

Он почти физически ощутил, как растаяла в нем тень страха перед собственной смертью. Теперь она стояла перед ним, как *дальняя* и безразличная ему *родня-нищенка*, но *рядом с нею* и *ближе к нему* встало его *детство, дед Матвей*, Бешеная лошадь...

Наиболее интересным в приведенном примере является употребление слова *дальняя*, приобретающим у Воробьева многозначность и символичность. Слово это взято из фразеологического сочетания *дальняя родня*, которое расщепляется в результате вставки между определением и определяемым словом дополнительно оборота (*безразличная ему*) и образования сложного слова (*родня-нищенка*), причем и то, и другое представляет собой окказиональные сочетания: ср., нормативное *ему безразлично* и образованное от него *безразличная ему* (здесь нарушены нормы управления). Высокой степенью окказиональности, резким отступлением от типовых образцов [Калнинзев 1976] отличается дериват *родня-нищенка*. В данном случае собирательное существительное соединяется со словом из иной грамматической категории — конкретным существительным *нищенка*. Возникает грамматическая метафора [Бобылев 2002], функция которой состоит в эмотивной трансформации традиционного образа смерти, не просто в олицетворении ее, но переводе в разряд родственников, хотя и дальних. В результате сочетания со словом *нищенка* косвенно, в подтексте, возникает ассоциация *бедная родственница*. Благодаря контекстуальной антонимии «дальний» — «ближе» актуализируется выветренное во фразеологизме прямое значение первого прилагательного. Отсюда возникает игра смыслов: смерть, несмотря на «родственное» ее восприятие, отдаляется от Алексея. Между ним и ею встает дед Матвей, детство.

Выявленная связь смыслов в усиленном и открытом виде предстает в сцене финального боя:

До танка оставалось несколько метров, — Алексей хорошо различал теперь *крутой скос его стального лба, ручьями лившиеся отполированные траки гусениц* и, снова болезненно-остро ощутив присутствие тут своего детства, забыв все слова, нажитые без деда Матвея, *пронзительно, но никому не слышно* крикнул:

— Я тебя, матери твоей черт! Я тебя зараз...

Воробьев вновь прибегает здесь к кинематографическому приему. Мы видим, буквально «в двух шагах», надвигающийся танк, различаем мельчайшие детали его облика (*отполированные траки гусениц*). Танк в восприятии героя уподобляется живому существу (*крутой скос его стального лба*), далее обозначения задней части танка с мотором и горючим, куда Алексей бросил бутылку с зажигательной смесью, используется слово *репица* — название задней, хвостовой части животного. Это слово лейтенант услышал от вышедшего из окружения пожилого бойца, речь которого была насыщена образными народными словами и выражениями; именно от него, как бы из уст самого народа, герой узнает про уязвимое место танка, и это знание спасает ему жизнь. Алексей кричит танку так, как его дед кричал когда-то на выпасе скоту, совершающему потраву на чужом огороде...

Развернутый эпитет *пронзительно, никому не слышно* представляет собой оксюморон, который допускает сразу несколько толкований. Особое внимание здесь должно быть уделено дополнению *никому*. Дело даже не в том, что никто не мог слышать пронзительного крика Алексея: все курсанты были уже убиты; для немцев-танкистов же он заглушался броней и ревом мотора. Крик лейтенанта адресован не действительно внешнему адресату, но невидимому, воображаемому, который не способен его реально слышать (не исключено: Алексею только показалось, что он пронзительно, громко кричит). Этот «адресат» — надвигающаяся смерть, над которой герой уже одержал внутреннюю победу.

Алексей падает на дно могилы, вырытой для капитана Рюмина, и подбитый танк по инерции успевает проехать над ним:

Когда грохочущая тяжесть сплуснула его внутренности и стало нечем дышать, он подумал, что надо было лечь так, как они лежали вчера с курсантом в лесу — *на боку, подогнув к животу колени... Он забыл все, что с ним произошло, и не знал, где находится...* А затем пришло все сразу — память, ощущение неподатливой тяжести, взрыв испуга, и он с такой силой рванулся из завала, что услышал, как надломленно хрумкнул позвоночник и треснули суставы рук, метнувшихся вниз откуда-то сверху, от затылка.

Воробьев выстраивает здесь ряд деталей, побуждая внимательного читателя к сотворчеству и определенным выводам. То, что

происходит с героем в могиле, сродни переживанию смерти, умиранию. Он как бы выходит за пределы земной жизни, теряет память о ней и все представления о времени и пространстве. При этом поза, которую стремится принять Алексей, характерна: это поза ребенка в утробе матери. Возврат памяти и ощущений герою, прорыв его из могилы вызывает у нас ассоциацию с Воскресением; здесь одновременно актуализируется и другая христианская аллюзия, связанная с созданным апостолом Павлом образом «рождения из мертвых»⁵.

В данном примере, как и во всех рассмотренных ранее случаях, виртуозная техника субъективированного повествования сама по себе приобретает у Воробьева роль ведущего стилеобразующего средства, экспрессивного приема воздействия, концептуального инструментария. Литературовед Д. Быков сравнивает Воробьева с американскими прозаиками — мастерами лирического субъективизма — Эрнстом Хемингуэем и Труменом Капоте [Быков 2018]. Однако, при всей обоснованности подобных параллелей, в первую очередь, стилевые истоки прозы Константина Воробьева следует искать, на наш взгляд, в творчестве русских писателей-модернистов начала XX столетия [Бобылев 2014, 2016], которые вводят в литературу приемы экспрессионизма с различными образными смещениями, обусловленными модальной и смысловой вариативностью повествования; грань между героем и автором временами стирается; в тексте происходит «расслоение» «Я» повествователя, смещение и преобразование различных временных, пространственных планов, совмещение и рассредоточение точек зрения.

В заключение заметим, что позиция автора в повести «Убиты под Москвой» далека от позиции агитатора и проповедника. Война у Воробьева изображается глазами очевидца, без всякой внешней установки на определенную идеологию. Здесь нет героизации участников боев. Однако в повести нет и сентиментального пацифизма. Так же, как В. Шаламов применительно к лагерному материалу, Константин Воробьев на материале военных впечатлений осуществляет своеобразный литературный

⁵ Ср.: «Но Христос воскрес из мертвых, первенец от умерших» (1 Кор. 20).

и психологический эксперимент, задаваясь вопросом, что происходит с людьми в этих невероятно жестоких, чудовищных условиях, где кончаются резервы сопротивления человеческой личности бессмысленности зла, есть ли вообще надежда на сохранение человека, его победу над хаосом и смертью. И на этот вопрос Воробьев, в отличие от Шаламова, дает положительный ответ.

ЛИТЕРАТУРА

Белова Н.А. Филологический анализ художественного текста: метод. учеб. пособие. — Саранск, 2013.

Бобылев Б.Г. Грамматическая метафора в художественном тексте // Лексика и лексикография: сб. научн. трудов РАН ОЛЯ. — М., 2002. — Вып. 13.

Бобылев Б.Г. Изображение и выражение в повести А.М. Горького «Детство» // Русский язык в школе. — 2016. — № 7. — С. 45–52.

Бобылев Б.Г. Филологический анализ художественного текста как метод обучения и воспитания // Образование и общество. — № 5–6 (106–107). — Сентябрь–декабрь 2017.

Бобылев Б.Г. Технология субъективации повествования в прозе Л. Андреева // Гуманитарные технологии в современном мире: всероссийская научно-практическая конференция с международным участием 22–24 мая 2014 г. — Калининград, 2014.

Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. — М., 2009.

Букаты Е.М., Голышкин Л.А., Карпова Е.В. и др. Книга о книге: филологический анализ художественного текста. — Новосибирск, 2014.

Быков Д.Л. Константин Воробьев // Дилетант. — № 7, июль 2018 г.

Евглевский Е.М. История и личная судьба в художественном сознании К. Воробьева // Писатель и литературный процесс: взгляд молодых ученых: сб. науч. статей. — Курск, 2001.

Евглевский Е.М. Мотив памяти в военной прозе Константина Воробьева // Курские тетради. — Курск, 1997. — Тетр. 1.

Калинцов М.У. Оказиональные слова, созданные по конкретному образцу // Вопросы стилистики. — Саратов, 1976. — Вып. 11.

Кризская Т.В. Лексика художественной прозы К.Д. Воробьева: словник. — Курск, 2006.

Кризская Т.В. Язык художественной прозы К.Д. Воробьева. — Курск, 2009.

Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М., 2008.

Путилина Ю.А. К вопросу о традициях древнерусской литературы в повести К. Воробьева «Эта мы, Господи!» // Русская классика: проблемы интерпретации. — Липецк, 2001.

Тарасенко Н.Е. Мотив возвращения в произведениях К.Д. Воробьева // «Во глубине России...»: статьи и материалы о русской провинции: XIX Фетовские чтения. — Курск, 2005.

Тарасенко Н.Е. О некоторых аспектах рассмотрения категории памяти в творчестве К.Д. Воробьева // Вестник Воронежского государственного университета. — Воронеж, 2006.

Татару Л.В. Точка зрения и композиционно-нарративная структура модернистского текста // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2008. — № 2.

Хаткина А.В. Нравственные искания героев повести К. Воробьева «Сказание о моем ровеснике» // Русская литература XIX–XX вв.: актуальные проблемы исследования. Сб. науч. статей / под ред. Ю.М. Павлова, Н.Г. Рубцова. — Армавир, 2001.

Хаткина А.В. Стилизовое и тематическое своеобразие рассказов К. Воробьева // Развитие непрерывного педагогического образования в новых социально-экономических условиях на Кубани: сб. тезисов. — Армавир, 2002. — Вып. 8.

Шмид В. Нарратология. — М., 2003.

REFERENCES

Belova N.A. Philological analysis of literary text: method. studies. allowance. Saransk, 2013. (In Rus.)

Bobylev B.G. The grammatical metaphor in the literary text. In *Leksika i leksikografiya: sb. nauchn. trudov RAN OLYa*. [Lexicon and lexicography: Sat. scientific Proceedings of the Russian Academy of Sciences Olya]. Moscow, 2002, rel. 13. (In Rus.)

Bobylev B.G. The image and expression in the story A.M. Gor'kogo «Childhood». In *Russkii yazyk v shkole* [Russian language at school]. 2016, No. 7, pp. 45–52. (In Rus.)

Bobylev B.G. Philological analysis of the artistic text as a method of training and education. In *Obrazovanie i obshchestvo* [Education and society]. 2017, No. 5–6 (106–107). (In Rus.)

Bobylev B.G. Technology of narrative prose in the prose of L. Andreev. In *Gumanitarnye tekhnologii v sovremennom mire: vserossiiskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya s mezhdunarodnym uchastiem 22–24 maya 2014 g.* [Humanitarian technologies in the modern world: All-Russian scientific-practical conference with international participation May 22–24, 2014]. Kaliningrad, 2014. (In Rus.)

Bolotnova N.S. Philological analysis of the text: a tutorial. Moscow, 2009. (In Rus.)

Bukaty E.M., Golyshkin L.A., Karpova E.V. et others. The book about the book: a philological analysis of the artistic text. Novosibirsk, 2014. (In Rus.)

Bykov D.L. Konstantin Vorobyov. In *Diletant [A Layman]*. 2018, No.7. (In Rus.)

Evglevskii E.M. History and personal fate in the artistic consciousness of K. Vorobyova. In *Pisatel' i literaturnyi protsess: vzglyad molodykh uchenykh: sb. nauch. Statei [Writer and literary process: the view of young scientists: Coll. scientific articles]*. Kursk, 2001. (In Rus.)

Evglevskii E.M. The motive of memory in the military prose of Konstantin Vorobyov. In *Kurskie tetrad. [Kursk notebooks]*. Kursk, 1997, tetr. 1. (In Rus.)

Kalniyazov M.U. Occasional words created according to a specific pattern. In *Voprosy stilistiki [Questions of stylistics]*. Saratov, 1976, vyp. 11. (In Rus.)

Krizskaya T.V. Vocabulary of prose K.D. Vorobyova: vocabulary. Kursk, 2006. (In Rus.)

Krizskaya T.V. Language prose K.D. Vorobyova. Kursk, 2009. (In Rus.)

Nikolina N.A. Philological analysis of the text: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenii [studies. allowance for stud. higher ped. studies. Institutions]. Moscow, 2008. (In Rus.)

Putilina Yu.A. On the question of the traditions of the Old Russian literature in the story by K. Vorobyova «This is us, Lord!». In *Russkaya klassika: problemy interpretatsii [Russian classics: problems of interpretation]*. Lipetsk, 2001. (In Rus.)

Tarasenko N.E. The motive of the return in the works of K.D. Vorobyova. In «*Vo glubine Rossii...: stat'i i materialy o russkoi provintsii: XIX*

Fetovskie chteniya [«In the depths of Russia...»: articles and materials about the Russian province: XIX Fetovskie readings]. Kursk, 2005. (In Rus.)

Tarasenko N.E. On some aspects of the consideration of the category of memory in the work of K.D. Vorobyova. In *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta [Proceedings of Voronezh State University]*. Voronezh, 2006. (In Rus.)

Tataru L.V. Point of view and compositional and narrative structure of the modernist text. In *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [News of the Volgograd State Pedagogical University]*. 2008, No. 2. (In Rus.)

Khatkina A.V. The spiritual quest for the heroes of K. Vorobyova «A tale of my same age». In *Russkaya literatura XIX–XX vv.: aktual'nye problemy issledovaniya. Sb. nauch. statei / pod red. Yu.M. Pavlova, N.G. Rubtsova [Russian literature of the XIX–XX centuries: current research problems. Sat scientific articles / ed. Yu.M. Pavlova, N.G. Rubtsova]*. Armavir, 2001. (In Rus.)

Khatkina A.V. Stylistic and thematic peculiarity of K. Vorobyova. In *Razvitie nepreryvnogo pedagogicheskogo obrazovaniya v novykh sotsial'no-ekonomicheskikh usloviyakh na Kubani: sb. tezisev [Development of continuous pedagogical education in new socio-economic conditions in the Kuban: Sat. of theses]*. Armavir, 2002, issue 8. (In Rus.)

Shmid V. Narratologiya. Moscow, 2003. (In Rus.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Борис Геннадьевич Бобылев, доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, г. Орёл, Россия

Boris G. Bobylev, Doc. of Sci. (Ped.), Cand. of Sci. (Philol.), Oryol, Russia