

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2025-81-3-218-223

## «ПРОСТРАНСТВО ПРЕДЕЛА» В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О ВОЙНЕ

© Елена Четина

### “THE SPACE OF LIMIT” IN WAR FICTION

Elena Chetina

The article analyzes the prose of front-line writers, using the concept of ‘the space of limit’ to characterize the artistic world. We also consider screen adaptations of literary works, analyzing the specifics of cinematic embodiment of battle plots. The inclusion of a document into a fictional narrative allows front-line writers to construct a system of internal links and interactions that broaden the perspective as well as the system of images. “The Star” by Emmanuil Kazakevich and “Ivan” or “In August 1944” by Vladimir Bogomolov present the variations of ‘the limit space’, embodying tragic collisions. A document, containing a literary plot in a ‘compressed’ form, allows the authors to deconstruct time frames and transform the temporal structure of their works. Personal military experience helps the writers to represent borderline situations, the extremity of life in war. Documentary and mythological layers determine the fictional world specificity in Kazakevich’s story. The writer and the filmmakers of his work visualize the markers of the frontier, the ‘alien’ space. Cinematographic interpretations of the story about frontline scouts reflect the cultural references of the epoch: the traditions of the “Big Style” (“The Star”, directed by A. Ivanov, 1948) and the polyphonism of the ‘noughties’: the film “The Star”, directed by N. Lebedev (2002). Screen adaptations of Vladimir Bogomolov’s works present various genre and style solutions to battle scenes. The black-and-white palette defines the visual range of Andrei Tarkovsky’s film and intensifies its tragedy (“Ivan’s Childhood”, 1962). The director expands the irreality, presenting apocalyptic images that deepen the philosophical content.

*Keywords:* Russian literature, military prose, artistic space, screen adaptations

Автор статьи анализирует прозу писателей-фронтовиков, впервые использует понятие «пространство предела» для характеристики художественного мира. В статье рассматриваются также экранизации литературных произведений, анализируется специфика кинематографического воплощения батальных сюжетов. Включение документа в художественное повествование позволяет писателям-фронтовикам выстроить систему внутренних связей и взаимодействий, способствующих углублению проблематики и расширению образной системы. Повести Эммануила Казакевича «Звезда» и «Иван» Владимира Богомолова представляют варианты «пространства предела», воплощающие трагические коллизии. Личный военный опыт помогает писателям воплотить пограничные ситуации, предельность жизни на войне. Документальный и мифологический пласты определяют специфику художественного мира повести Казакевича. Писатель и кинорежиссеры, обращаясь к его творчеству, визуализируют маркеры пограничья, «чужого» пространства. Кинематографические интерпретации сюжета о разведчиках отражают культурные ориентиры эпохи: традиции «Большого стиля» («Звезда», режиссер А. Иванов, 1949 г.) и полифонизм «нулевых»: фильм «Звезда» режиссера Н. Лебедева (2002). Экранизации произведений В. Богомолова представляют различные жанрово-стилевые решения батальных сюжетов. Черно-белая палитра определяет визуальный ряд фильма Андрея Тарковского, усиливает трагизм («Иваново детство», 1962 г.). Режиссер расширяет ирреальный план, представляя апокалиптические образы, углубляющие философское содержание.

*Ключевые слова:* русская литература, военная проза, художественное пространство, экранизации

*Для цитирования:* Четина Е. «Пространство предела» в художественных произведениях о войне // Филология и культура. Philology and Culture. 2025. № 3 (81). С. 218–223. DOI: 10.26907/2782-4756-2025-81-3-218-223

Советская военная проза достоверно и метафорически глубоко воплощает предельность существования человека на грани жизни и смерти. Действие повести «Звезда» Эммануила Казакевича и повести «Иван» Владимира Богомолова происходит в 1944 г. на западных рубежах страны. Писатели отразили собственный военный опыт: оба служили во фронтовой разведке. Художественный мир этих произведений отличается точностью пространственно-временных координат, введение в текст документов позволяет расширить рамки повествования.

Повесть Эммануила Казакевича «Звезда», опубликованная в 1947 г., обозначает, по мнению современников, «новую ступень в освоении материала Великой Отечественной войны» [1, с. 3]. Панорама, открывающая повествование, представляет пространство боевых действий:

«Дивизия, наступая, углубилась в бескрайние леса, и они поглотили ее. То, что не удалось ни немецким танкам, ни немецкой авиации, ни свирепствующим здесь бандитским шайкам, сумели сделать эти обширные лесные пространства с дорогами, разбитыми войной и размытыми весенней распутицей. На дальних лесных опушках застряли грузовики с боеприпасами и продовольствием. В затерянных среди лесов хуторах завязли санитарные автобусы. На берегах безымянных рек, оставшись без горючего, разбросал свои пушки артиллерийский полк. Все это с каждым часом катастрофически отдалялось от пехоты. А пехота, одна-одинешенька, все-таки продолжала двигаться вперед, урезав рацион и дрожа над каждым патроном» [2, с. 7].

Повествователь взволнованно перечисляет причины остановки наступления, описывая безотрадные картины «потерявшихся» воинских соединений. Мифологически насыщенный образный ряд: «безмолвная даль древних лесов», «кровавый закат», «затерянные среди лесов» – передает атмосферу тревожного ожидания.

Создавая образы вечного пространства природы, автор подчеркивает символическую значимость происходящего:

«Но нет ничего безотраднее зрелища оторванных от противника разведчиков. Словно потеряв смысл существования, они шагают по обочинам дороги, как тела, лишённые души. ... Неотступно друг за дружкой идут они по обочине дороги, готовые в любое мгновение исчезнуть, раствориться в безмолвии лесов, в неровностях почвы, в мерцающих тенях сумерек» [Там же, с. 8].

Метафорически насыщенное вступление предваряет драматическую историю разведыва-

тельной группы, которая не вернется с боевого задания, «растворится» в бескрайних лесах.

Документальный и мифологический пласты определяют специфику художественного мира повести Казакевича. А. Г. Бочаров, один из первых исследователей прозы Казакевича, в споре с критиками, привыкшими к реализму «очеркового типа», прослеживает логику художественной мысли: писатель, «романтически заострив» реальную ситуацию, доводит ее до предела. Автор изображает человека на том «пределе», за которым «уже идут тлен, гибель, небытие». Исследователь подчеркивает, что герой в данной ситуации выражает идею «без дополнительного разъяснения, ибо читатель сам домысливает все остальное» [3, с. 36].

На наш взгляд, в повести Казакевича представлено «пространство предела», отражающее новые смыслы природного ландшафта и определяющее специфику художественного мира. Апокалиптические образы переднего края создают пространство небытия:

«Вскоре вся местность преобразается. Это уже не лесной берег небольшой реки, заросшей камышом и водорослями, а изъезженный осколками и разрывами передний край, разделенный на пояса, как дантов ад, лысый, перекошенный, обезличенный и обвеваемый нездешним ветром» [2, с. 23].

Многозначное ирреальное пространство, созданное Казакевичем, соотносимо, на наш взгляд, с полифоническим «резонансным» пространством, описанным В. Н. Топоровым [4, с. 319]. Исследователь на примере петербургского ландшафта рассматривает новые варианты пространства, неотделимые «от мифа и всей сферы символического» [Там же, с. 259]. В. Н. Топоров связывает данный тип пространства с вечной темой противоборства жизни и смерти: «На иной глубине реальности такого рода выступают как поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни» [Там же].

Мы впервые используем термин «пространство предела» для характеристики мифопоэтической составляющей сюжета о разведчиках. Сакральные универсалии отражают метафоризм художественного мышления, углубляют философскую проблематику произведения. Герои Казакевича, выполняя задание, вступают в схватку со смертью:

«Так начинается древняя игра, в которой действующих лиц только двое: человек и смерть» [2, с. 48].

Сюжетная ситуация перехода за линию фронта символически обозначает переход в иной мир:

«Чем ближе к переднему краю, тем напряженнее и сдавленное воздух, словно это атмосфера не Земли, а какой-то неизмеримо большей неведомой планеты» [Там же].

Позывные разведгруппы лейтенанта Травкина – «Звезда» – расширяют пространство войны до космических масштабов.

Размышляя о предназначении разведчиков, повествователь описывает жизнь «за гранью» земного существования:

«...разведчик отрешается от житейской суеты, от великого и от малого ... уже не принадлежит ни самому себе, ни своим начальникам, ни своим воспоминаниям» [Там же].

Фашисты называют разведчиков *«зелеными призраками»*, они *«видят смерть»* в образе лейтенанта Травкина [Там же, с. 61]. Автор не раз сравнивает командира разведчиков с лешим, *«с большими жалостливыми и непреклонными глазами»* [Там же]. Писатель наблюдает, как разведчик в тылу врага становится *«другим»*, *«растворяется»* в иной реальности:

«Он срастается с полями, лесами, оврагами, становится духом этих пространств» [Там же, с. 48].

Представленный в повести лесной пейзаж отражает как топографически точный ландшафт окрестностей города Ковеля, так и пространство вечности. Б. В. Раушенбах на примере средневековой живописи описывает «метод сечений», когда одновременно изображаются земной и потусторонний планы [5, с. 152]. «Пространство предела», возникающее в бескрайнем пространстве лесов, поглощающих героев, аккумулирует земное и сакральное. Звучащие в лесной глуши позывные разведгруппы («Звезда») и дивизии («Земля») усиливают космическую значимость подвига героев. Автор переносит сюжет гибели разведчиков в план вечности: *«Звезда закатилась и погасла»* [2, с. 81].

Метафорические, визуально выразительные образы во многом определяют кинематографичность повести Казакевича. Две экранизации «Звезды» представляют различные варианты визуализации художественного мира. Советский кинорежиссер Александр Иванов, экранизовавший повесть вскоре после ее опубликования, уделяет преимущественное внимание «земному» плану. Картины фронтового быта, тренировки

разведчиков, психологически насыщенные эпизоды взаимоотношений между героями определяют художественную ткань фильма. Первая экранизация повести отражает также традиции «Большого стиля» кинематографа 1940-х гг.: развернутые монологи, пафос сценического высказывания, театральность ряда мизансцен.

Вторая экранизация повести Казакевича выходит на экраны в 2002 г. Режиссер Николай Лебедев отказывается от развернутой экспозиции, акцентируя внимание на истории в тылу врага. В фильме визуализируются маркеры пограничья, «чужого» пространства. Режиссер подчеркивает «предельность» существования разведчиков, разворачивает сцены «древней игры» со смертью. Здесь максимально расширен эпизод перехода группы Травкина через болото. Режиссер акцентирует драматизм происходящего: один из разведчиков тонет, но товарищи не могут двинуться ему на помощь. Психологическую напряженность усиливает беззвучие, крупные планы и жесты показывают эмоции героев. Болото как пограничное пространство проявляет трагизм сюжетной коллизии и символизм «пространства предела».

В современной экранизации меняется соотношение вербальных и визуальных пластов: расширяется и углубляется визуальная образность. Взгляд с высоты птичьего полета, определяющий решение ряда эпизодов, на наш взгляд, соответствует художественным приемам Казакевича. Кинематографическое воплощение пространства войны проявляет и акцентирует метафоры писателя. Оператор Юрий Невский представляет выразительные варианты панорамирования: купол звездного неба и цветущие сады, на фоне которых звучат позывные разведгруппы, воплощают символизм происходящего. Космический план усиливает музыка Алексея Рыбникова. Мелодическое сопровождение катастрофических моментов действия проявляет сакральные смыслы, переводит сюжет в пространство вечности.

Дебютная повесть Владимира Богомолова «Иван» была опубликована в 1958 г. и практически сразу вошла в золотой фонд лучших книг о войне. В воспоминаниях Веры Левитес указывается, что писатель ценил творчество Эммануила Казакевича. Она отмечает, что ему понравился сборник военных повестей, вышедший в издательстве «Детская литература», в который вошли «Иван» и «Зося», а также повесть Эм. Казакевича «Звезда»: «Вручая мне в подарок экземпляр книжки, он сказал: „Смотри, в какой я публикуюсь отличной компании!“» [6, с. 135].

Трагическая история двенадцатилетнего мальчика рассказана документально точно. Лейтенант Гальцев фиксирует время встречи с Иваном: «...стрелки на светящемся циферблате показывали без пяти час» [2, с. 85]. Он же читает в конце повествования немецкий документ – «копию спецсообщения начальника тайной полиции 2-й немецкой армии», где говорится об аресте и гибели юного разведчика [Там же, с. 142]. Цитируемый документ содержит в «сжатом» виде трагический сюжет и позволяет максимально расширить художественное пространство.

В последний раз повествователь видит Ивана во время переправы на вражеский берег: мальчик уходит на задание. Подготовка к переходу и переправа через реку показаны подробно, реалистически точно. Ночная тьма, о которой неоднократно упоминает рассказчик, приобретает метафорическую окраску:

«Мгла холодной, ненастной ночи обнимает нас» [Там же, с. 128];

«...он неслышно исчезает во тьме» [Там же, с. 131].

Детально изображенное рубежное пространство передает неизбежность гибели героя, который «крадется сквозь снег и мглу бок о бок со смертью» [Там же, с. 137].

Первый полнометражный фильм режиссера Андрея Тарковского, «Иваново детство» был снят в 1962 г. по мотивам повести Владимира Богомолова. Режиссер расширяет и метафорически усиливает трагические мотивы, визуально воплощая «пространство предела». В начале фильма Иван пересекает болото, с трудом преодолевая рубеж между «своими» и «чужими». В повести мальчик переплывает реку:

«Было просто чудом, что ненастной ночью, в холодной октябрьской воде, такой слабый и маленький, он все же выплыл...» [Там же, с. 99].

Сценарист и режиссер заменяют переправу через реку переходом через болото. Сумеречность болота усиливает контраст между сновидениями героя и реальностью. Идиллические образы летнего утра: солнечный свет, звуки кукушки, лес и река – сменяются мрачными картинами войны: мертвые болотные деревья, сигнальные ракеты, колючая проволока.

Мифологические константы народной культуры формируют символическую реальность в прозе Богомолова и кинотексте Тарковского. Река и болото, являющиеся маркерами инобытия в народной культуре, в художественном тексте обозначают границы чужого мира. Герои, пере-

секающие символическую границу, оказываются на пределе земного существования, в пространстве смерти.

Переправа разведчиков через реку показана как кульминация истории Ивана. Французский философ и писатель Жан-Поль Сартр присутствовал на премьере «Иванова детства», высоко оценил фильм и особо отметил этот эпизод: «Я не знаю ничего более волнующего, чем этот длинный эпизод: переход через реку, долгий, медленный, мучительный. Несмотря на охватившие их тревогу и сомнения (правильно ли дать всем бежать, рискуя жизнью ребенка?), офицеры, которые сопровождают Ивана, глубоко тронуты этой скорбной, страшной тишиной. Но ребенок, неотвязно преследуемый смертью, не замечает ничего, бросается на землю, исчезает: он идет навстречу врагу. Лодка направляется к противоположному берегу; тишина царит над рекой; пушки молчат» [8, с. 15].

Исследователи обращают внимание на то, что черная река, которую переплывает Иван может восприниматься как Стикс, переправа на тот свет: «Многозначительность кинематографических образов Тарковского, органическое сопряжение в них документальности и поэтического полета – особые свойства его режиссуры – рождаются уже здесь» [8, с. 30].

Художественное мышление Тарковского формируется в ходе работы над фильмом «Иваново детство». Представленные здесь варианты «пространства предела» аккумулируют философские образы войны. Режиссер, используя черно-белую палитру, расширяет ирреальный план. Значимым представляется эпизод, которого не было в повести: в сожженной деревне Иван встречает старика, чью жену расстреляли немцы. Старик и мальчик стоят на руинах земной жизни. Трагические картины визуализируют образы мертвого мира: черные остовы деревьев создают ощущение конца света. Символическую окраску приобретает эпизод, когда Гальцев показывает Ивану трофейный сборник гравюр Альбрехта Дюрера. Возникающие в подвале разрушенной церкви апокалиптические образы иллюстрируют философское содержание произведения. Проза В. Богомолова, на наш взгляд, дает импульс для развития ряда трагических мотивов и образов кинематографа Тарковского. Предпринятое нами сопоставление литературных текстов и кинематографических интерпретаций позволяет увидеть глубинные смыслы сюжета о разведчиках. Режиссеры, используя возможности киноязыка, воплощают подтекст и «свернутые» сюжеты литературного произведения. В фильмах А. Тарковского и Н. Лебедева мы наблюдаем расширение

символической реальности и визуализацию трагических мотивов. Метафорически яркое воплощение «пространства предела» отражает тенденцию философского осмысления военной темы.

Киноведы отмечают, что экранизации литературных произведений стимулируют развитие художественной культуры. Полифонизм кинематографа позволяет «непосредственно» и как бы одновременно (симультанно) «воспринимать действительность с точки зрения различных искусств, расширяет художественное „видение“ зрителя, обогащает его принципами „видения“ практически всех других искусств» [9, с. 122]. Филологи, в свою очередь, подчеркивают, что «литературная кинематографичность становится одной из основных характеристик современной словесности», способствующей «трансформации читателя в читателя-зрителя» [10, с. 20]. Исследователи современной батальной прозы, размышляя об отсутствии в новейшей литературе героических моделей, констатируют: «В прозе о Великой Отечественной в 2000-е годы ... утрачивается ее главное качество – тенденция к фактической достоверности батальной фактуры и ее социально-нравственному осмыслению» [11, с. 3].

Нам представляется, что творческий ресурс советской военной прозы далеко не исчерпан и представляет богатый материал для осмысления и кинематографического воплощения. Уникальный творческий опыт писателей-фронтовиков, органично соединяющий личное и вечное, может служить культурным ориентиром для современных художников.

#### Список источников

1. Бочаров А. Навечно в памяти... // Казакевич Эм. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1974. С. 3–8.
2. Казакевич Эм. Звезда: Повесть. Богомолов В. Иван. Зося: Повести. М.: Детская литература, 1976. 191 с.
3. Бочаров А. Г. Эммануил Казакевич. Очерк творчества. М.: Советский писатель, 1965. 248 с.
4. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
5. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М.: Наука, 1980. 408 с.
6. Левитес Вера. «Хорошие слова» // Знамя. 2013. № 12. С. 124–161.
7. Сартр Ж.-П. Из письма редактору газеты «Унита» (9 сентября 1963 г.) // Мир и фильмы Андрея Тарковского Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1990. С. 11–21.

8. Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1990. С. 22–36.

9. Соколов В. Киноведение как наука. М.: Канон, РОООИ «Реабилитация», 2010. 416 с.

10. Куряев И. Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2021. 25 с.

11. Аристов Д. В. Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2013. 22 с.

#### References

1. Bocharov, A. (1974). *Navechno v pamyati...* [Forever in the Memory...]. Kazakevich Em. Izbrannyye proizvedeniya: v 2 tomakh. Tom 1, pp. 3–8. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)
2. Kazakevich, Em. (1976). *“Zvezda”. Povest’*. Bogomolov, V. *“Ivan”, “Zosya”. Povesti* [Kazakevich Em. “The Star”. A Story. Bogomolov V. “Ivan”, “Zosya”. Stories]. 191 p. Moscow, Detskaya literatura. (In Russian)
3. Bocharov, A. G. (1965). *Emmanuil Kazakevich. Ocherk tvorchestva* [Emmanuel Kazakevich. An Essay on His Works]. 248 p. Moscow, Sovetskii pisatel'. (In Russian)
4. Toporov, V. N. (1995). *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of Mythopoeitics: Selected Works]. 625 p. Moscow, Izdatel'skaia gruppa “Progress” – Kul'tura”. (In Russian)
5. Raushenbakh, B. V. (1980). *Prostranstvennyye postroeniya v zhivopisi. Ocherk osnovnykh metodov* [Spatial Constructions in Painting. An Essay on the Main Methods]. 408 p. Moscow, Nauka. (In Russian)
6. Levites, V. (2013). *Khoroshie slova* [Good Words]. Znamya, No. 12, pp. 124–161. (In Russian)
7. Sartr, Zh.-P. (1990). *Iz pis'ma redaktoru gazety “Unita” (9 sentyabrya 1963 g.)* [From a Letter to the Editor of the Unita Newspaper (September 9, 1963)]. Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo. Razmyshleniya. Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma. Pp. 11–21. Moscow, Iskusstvo. (In Russian)
8. Zorkaya, N. (1990). *Nachalo* [The Beginning]. Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo. Razmyshleniya. Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma. Pp. 22–36. Moscow, Iskusstvo. (In Russian)
9. Sokolov, V. (2010). *Kinovedenie kak nauka* [Film Studies as a Science]. 416 p. Moscow, “Kanon”, ROOOI “Reabilitatsiya”. (In Russian)
10. Kuryaev, I. R. (2021). *Kinematografichnost' otechestvennoy prozy rubezha XX – XXI vekov: avtoref. dis... kand. filol. nauk* [Cinematography of Russian Prose of the Turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries: Ph.D. Thesis Abstract]. Saransk, 25 p. (In Russian)
11. Aristov, D. V. (2013). *Russkaya batal'naya proza 2000-kh godov: traditsii i transformatsii: avtoref. dis.... kand. filol. nauk* [Russian Battle Prose of the 2000s: Traditions and Transformations: Ph.D. Thesis Abstract]. Perm, 22 p. (In Russian)

The article was submitted on 07.08.2025

Поступила в редакцию 07.08.2025

**Четина Елена Михайловна,**  
кандидат филологических наук,  
доцент,  
Пермский государственный национальный  
исследовательский университет,  
614068, Россия, Пермь,  
Букирева, 15.  
chetina@mail.ru

**Chetina Elena Mikhailovna,**  
Ph.D. in Philology,  
Associate Professor,  
Perm State University,  
  
15 Bukireva Str.,  
Perm, 614068, Russian Federation.  
chetina@mail.ru