



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

МЕСТО, РОЛЬ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Е. И. НОСОВА О ВОЙНЕ

И. Ю. Порублева

PLACE AND ROLE, ARTISTIC FEATURES
OF PORTRAIT IN E. I. NOSOV'S WORKS
ABOUT WAR

Porubleva I. J.

The article is devoted to the determination of the place occupied by a portrait in the artistic system of E. I. Nosov's battle prose. The determinative role in the artistic world of works devoted to the war theme belongs to space and movement images; since the external dynamics in Nosov's war works is expressed vaguely, the plot development is asserted by the internal drama of characters and situations.

Key Words: battle prose, the degree of expressiveness and expression, forms of characters' behaviour, eyes as a portray detail, figurativeness and picturesqueness of portrait sketches, psychological and collective-individual portrait, idealizing portrait.

Статья посвящена определению того места, которое занимает в художественной системе батальной прозы Е. И. Носова портрет. Определяющая роль в художественном мире произведений, посвященных теме войны, принадлежит образам пространства и движения, но поскольку в сюжетах произведений Е. И. Носова о войне внешняя динамика выражена неявно, развитие сюжета обеспечено в основном внутренним драматизмом характеров и ситуаций.

Ключевые слова: батальная проза, степень выразительности и экспрессии, формы поведения героев, глаза как деталь портрета, образность и живописность портретных зарисовок, психологический и коллективно-индивидуальный портрет, идеализирующий портрет.

УДК 882 – 1Б: 929

В произведениях Е. Носова о войне портрет занимает особое место. Он традиционно психологичен, не лишен своеобразия, ко многим зарисовкам Носов относится как истинный художник-портретист. При этом автор зачастую даже в «крупном плане» главного героя ограничивается одной-двумя емкими деталями, но они несут такую степень выразительности и экспрессии, что заменяют подробный портрет.

Первое, что прежде всего подразумевается под портретом, – это описание внешности. Характерная черта носовских портретов – неразрывность, гармония между «внешним человеком» и его внутренним состоянием, мироощущением. При этом детали портрета как бы «вкрапляются» в изображение различных форм поведения персонажей, ярко иллюстрируя их смысловое наполнение, и перед читателем ярко и зримо предстает социальный и исторический человек, представитель определенной общественной эпохи.

В портрете Натальи, жены Касьяна, героя повести «Усвятские шлемоносцы», многократно подчеркивается такая деталь внешности героини, как беременность: в начале произведения, когда Касьян на покосе поглядывает на дорогу в ожидании своей семьи («По *жизноту*, по кургузой фигуре и узнал свою»), потом, во время работы «она негнуче, *бугрясь тяжким животом*, неловко закидывала грабли», а когда отдыхали, то малыш Митюнька «спал под сенью *крутого материнского живота*, отделенный от сво-



его будущего брата теплой, нутжно взбухающей перегородкой» (10, с. 11–21). Деталь портрета, многократно подчеркиваемая автором, переходит в мотив матери и дитя, новой жизни, продолжения рода, словом, в лейтмотив всего того, что несовместимо с понятием «война», «не ко времени», как говорят сами герои. Во время трудного и откровенного разговора Натальи и Касьяна накануне его ухода на войну, автор опять обращается к этой детали: «И все это время Натаха *тяжелой горой* стояла над ним... всхлипнула, содрогнулась *всем животом*» (10, с. 105). Акцент делается даже не на самом портрете, а на том, «что выражают фигуры или лица, какое впечатление оставляют, какие чувства и мысли вызывают» (16, с. 220). Через портрет Натальи, данный автором в восприятии ее мужа, раскрывается душа героя, глубина психологизма взаимоотношений Касьяна и его беременной жены, что способствует созданию художественной цельности портрета и образа в целом. При этом, подчеркиваемая автором, грузность тела Натальи не вызывает чувства неприязни или отстраненности. Наоборот, вступая в противоречие со всеми атрибутами войны, ее внешний вид вызывает жалость и сострадание героя: «В своей новой, просторно и наскоро сшитой кофте цветочками – повителью, нисколько не сокрывшей ее несоответственной и некрасивой *грузности*, а лишь больше оказавшей нынешнюю беспомощность... она в эту минуту показалась Касьяну особенно *жалкой и беззащитной*... Натаха казалась ему еще роднее и ближе...» (10, с. 114).

Экспозиционное описание внешности Касьяна (героя повести «Усвятские шлемоносцы») одухотворено радостью крестьянского труда, сопряжено с изображением пластики, грации: «...все его *крепкое и ладное тело*, взбодренное утренней колкой свежестью, ощущением воли, лугового простора... азартно возбужденное праздничной работой, коей всегда считалась желанная сенокосная пора... *каждый мускул, каждая жилка*... сочлились этой радостью...» (10, с. 10). Автор обращает наше внимание на «крутую Касьянову шею», которую обхва-

тил малыш сын. Подчеркивая подобную деталь, он усиливает ощущение витальной энергии, исходящей от героя – именно таким и должен быть истинный шлемоносец.

Во внешности командующего Рокоссовского («Переправа») также на передний план выдвигается его телесно-душевное совершенство с оттенком идеализирующего портрета: «Возвышался над остальными чуть ли не на голову, шел ладный, молодецкватый генерал с крутым разлетом бровей под алым околышем фуражки... На его живом лице обозначились мальчишеское любопытство и удивление» (6, с. 225). В этом и во многих других случаях в описании внешнего вида своих героев Е. Носов отмечает поэтически-обобщенное впечатление от образа защитника и одновременно подчеркивает некоторую «детскость», что с особой силой изобразительности придает образам открытость, искренность. Так, у Прошки, – председателя, – «некрупное подростковое тело», но при этом все уверены, что он один из главных «шлемоносцев», «...запевала! Всей усвятской жизни голова!» (10, с. 66). А вот Катерина, мать Вани Фагота, – «маленькое, щупленькое существо»; то же самое автор говорит о бабе Пуле: «маленькая, щупленькая бабулька»; автор подчеркивает «кургузость» фигуры Натахи, а во время проводов мужа на войну сравнивает ее с «сиротской безродной девочкой». И даже о Михе, при описании которого автор неоднократно упоминает о его «могучей фигуре», он пишет, как о большом, тихом тридцатилетнем ребенке. Такая же противопоставленность между ростом, мощью и выражением лица героя проявляется в очерке «Слово о сержанте Борисове»: «Весь он какой-то основательный и прочный: и крутыми плечами, и сильными икрами... крупным, аккуратно выбритым лицом с детской белобрысостью бровей и короткого ершика под пилоткой» (8, с. 370). В портрете через контраст внешности и манеры поведения персонажа отразилось такое явление начала войны, как назначение на командные должности вчерашних курсантов: «...он... снял еще совсем новую *серо-голубую училищную ушанку* и, зажмурясь ... подставил свое



строгое пацанье лицо солнцу. Не раскрывая глаз, продолжая дремотно *нежиться*, он проговорил с ленивой, *начальственной* *растяжкой*» (8, с. 385–386).

Часто Носов описывает стариков, и это закономерно: все его произведения о войне написаны через многие годы после этого события, а их герои – фронтовики, вспоминающие о войне. Это Евдокия Лукьяновна из рассказа «Яблочный Спас», Алексей из рассказа «Костер на ветру», герои произведения «Памятная медаль», много таких персонажей в рассказе «Шопен, соната номер два». Все их портреты объединены общей чертой – морщины избороздили их лица. Лоб бабы Пули «изрыт» морщинами, у нее «сморщенный, измятый рот», также «изрыты морщинами серое лицо» старухи матери из рассказа «Шопен, соната номер два», у инвалида, фронтовика Герасима «бледно-желтое, иссохшее лицо», лицо Алексея автор вообще сравнивает с печеным яблоком. Сопоставляя двух стариков в рассказе «Костер на ветру», автор использует прием антитезы во всем, даже при описании их взгляда: у Алексея, тщедушного с виду, «...живые, емкие глаза в подлобных впадинах светились цепко и взыскующе, неусыпно жажда какой-то истины», а у Авдея Егорыча, эдакого крепыша, было одутловатое лицо «с труднодоступными глазками, затерявшимися в складках подглазий» (3, с. 291). Эта деталь свидетельствует об особенностях характеров этих персонажей, их внутреннего мира и предвосхищает дальнейшее повествование о том, что во время войны обладатель первого взгляда воевал, а второго – охранял заключенных.

В традициях одного из своих учителей, Льва Толстого, Носов подчеркивает такую деталь портрета, как глаза героя. Часто они – обладатели голубых глаз, таких, например, как у сержанта Борисова: «Был он приветливо голубоглаз и как-то внутренне осиян» (8, с. 370); или у безрукого молдаванина Михая из «Красного вина победы»: «... удивительно *ясные* и какие-то *по-утреннему свежие, чистые*, ко всему *доверчивые голубые* глаза» (4, с. 234–235).

Иная голубизна в глазах врагов мирной жизни, холодная, жестокая: «...изучающее выжили во двор *блеклые*, будто *выстуженные* глаза» фашиста, пришедшего в дом Марии, чтобы забрать последнее, что припасено у нее для детей, спасаемых от голодной смерти.

Именно глаза бабы Пули «заставили» автора купить у нее целый багажник не столь уж нужных ему неказистых яблок, помогли настолько проникнуться к ней состраданием, что ему захотелось больше узнать о необыкновенной жизни этой обычной старушки. «Бабуля, будто испугавшись, встрепенулась и вскинула на меня *красноватые, словно по-живому прорезанные прощелки* глаз, *заполненные влагой*» (15, с. 317). Глаза – это первое, что подчеркивает автор в портрете георгиевского кавалера, дедушки Селивана, который смотрел на мужиков «упрямыми под куделистые брови, но все еще *живыми востренькими глазками*» (10, с. 30).

В очерке «Фанфары и колокола» автор дает характеристику такому персонажу, как бывший заключенный (явление типичное для предвоенного времени) рядовой Панюков. Через эскиз портрета художник показывает характер и прошлое человека. Манера поведения персонажа, а главное – его глаза, взгляд, обнажают страх, который владеет всем его существом: «Он всегда *пугался собственных слов*, при этом его *зеленые глаза останавливались и округлялись, будто ожидали пощечины...*» (12, с. 386). Здесь, как и во многих других текстах Е. Носова, портрет выполняет функцию политического подтекста.

Исследователи творчества Е. Носова отмечают такую особенность стиля Мастера, как живописность. Не обходится без красок и портрет, хотя именно в произведениях о войне используется автором чаще других один из самых неброских серый цвет. При изображении Катерины автор ограничивается сочетанием «вся какая-то серенькая», описывая бабу Пулю, автор подчеркивает эту «серость»: «Насунутый *серый* козий платок застил ее лицо, оставляя видимыми кончик острого носа и жесткий, будто из пемзы, *серый* подбородок, поросший *сизыми* завитками грубых волос» (15, с. 316). При-



существует этот цвет и в описании внешности кашевара Усова: он «был заморенно-костляв, с каким-то *серым*, будто подмыленным лицом...». (13, с. 196). Серый цвет вызывает жалость и сострадание к персонажам, ассоциируясь в художественной эстетике автора с войной, тревогой и даже смертью – серые лица и одежда у трупов, описанных в очерке «Фанфары и колокола»: «...Ничком лежал убитый солдат, своей шинельной *серостью* похожий на земляную кочку ...голова, повернутая лицом от нас, *серела* в нашу сторону коротко остриженной макушкой...» (12, с. 389).

Образность и живописность портретных зарисовок у Е. Носова также обеспечивается активным использованием сравнений. Чаще всего автор сравнивает своих героев с представителями фауны, что в известном смысле сближает описание с фольклорными, придает живость и эмоциональность, активизирует воображение читателя. Так, у кашевара Усова («Фронтовые кашевары») на лице «наглавнейшим предметом восседал нос *«уточкой»*; в рассказе «Красное вино победы» автор использует колоритное сравнение: «Мой нагрудный гипсовый жилет походил на *рачью скорлупу с одной клешней*» (12, с. 231); Алексей из рассказа «Костер на ветру», искалеченный на фронте, тщедушный, «с *козьим* ошметком сивой изреженной бородачки» (3, с. 291); мать Фагота, Катерина, «...будто заполошная *кураца*, вылетела...» навстречу долгожданному сыну; баба Пуля, уныло сидящая на краю тротуара в ожидании покупателей, «всей *серостью*, угловатостью и отрешенной недвижимостью... напоминала *болотную птицу выть*». Потом возникает вариант этого образа, связанный не с сиюминутным поведением, а со всем образом жизни героини, ее судьбой: она уже напоминала автору «какую-то еще меньшую *серую птаху*, привыкшую к тесноте своей клетки, наперстку воды и шепотке проса» (15, с. 316, 323).

Такие детали внешности не вдруг появляются в традиционном зрительном ряду и важны не как отдельная черта – они наполняют портрет в целом новым внутренним смыслом. Это проявляется и в формах

поведения персонажа. Так, матери Касьяна во что бы то ни стало нужно было отдать пуповинку (оберег от смерти) сыну, уходящему на фронт, поэтому ее не смущает ни солдатский строй, ни строгий лейтенант, «она пробралась через ряды и *мышью* потеребила Касьяна» (10, с. 161).

Посредством использования столь выразительных сравнений в портрете автор показывает не только напряженное психологическое состояние персонажа, но и внутреннюю борьбу, изменение состояния человека при переходе его из одной ипостаси – крестьянин – в другую – защитник, шлемоносец. Так, во время переключки новобранцев Митичка Азарин очень смущался, поэтому «продолжал улыбочиво озираться... вертелся, будто *червяк, выковырнутый из земли*». А после резкой команды лейтенанта он «враз замер *наостренным коростелем – крылья по швам, клюв кверху*» (10, с. 137).

В подобных сравнениях, наряду с их необыкновенной образностью, присутствует, с одной стороны, известная доля юмора, легкой иронии, а с другой – глубокий драматизм. В рассказе «Костер на ветру» Алексей сравнивает себя и Авдея с двумя коршунами: «А ить это мы с тобой... Который поувалистей, погорластей – это ты... Я – вон тот, что пообщипанней...» (3, с. 296). В одном из последних рассказов о войне, «Памятная медаль» Петрован рассказывает о своем помощнике, мальчишке, который помог ему, израненному, наощупь вести танк, при этом он так описывает телосложение Петра-маленького: «... хлипкое, *ягнячье* тельце под заскорузлым кожушком...» (5, с. 365).

Роль, равнозначную с другими элементами внешности, у Носова выполняет описание одежды персонажей: помимо социальной нагрузки ее описание обладает и ценностно-нравственным смысловым потенциалом, являясь одновременно «и вещью, и знаком» (2, с. 306). Герои Е. Носова всегда просто одеты в силу своей социальной принадлежности, но и в такой одежде, в отношении к ней может проявляться красота души человека. Например, во время покоса Касьян радостно ощущает легкость и свежесть своей одежды, так оделся он для ве-



ликого праздника, всенародного травника. «...Касьян... больше не носил лаптей, но всегда плел свежую пару к Петрову дню, к покосам. И теперь, обутый в *новые невесомые лапотки*... с легкой радостью в ногах притоптывал за косой, выпростав из штанов *свежую выстиранную косоворотку*» (10, с. 10).

В одежде кашевара Усова также проявляется ответственное, самоотверженное и азартное отношение к труду, к своим «поварским» обязанностям: его штаны «*были многократ протерты и заплатаны*, поскольку топка над котлом располагалась столь низко, что Усову, к тому же маявшемуся от поясницы, приходилось *многие часы ползать возле огня на коленках*» (13, с. 196).

На протяжении всей повести «Усвятские шлемоносцы» Носов неоднократно обращается к портрету Афони-кузнеца, при этом описания имеют явный социальный подтекст, подчеркивая, что работа кузнеца – дело тяжелое. Описывая внешность Афони в солдатском строю, автор отмечает, что «особая афонинская одежда» вся лоснится от копоти...» (10, с. 137). Но именно Афоня с самого начала сохранял присутствие духа, понял всю серьезность и ответственность момента. Когда Касьян приходит в избу к Селивану, он сразу обращает внимание на одежду присутствующих: «Леха ничего еще, а Никола тоже, вроде Касьяна, ушел из дома как есть, в одной красной майке. И только Афоня-кузнец был уже *прибран*, в сатиновой рубашке, *запахнутой на все пуговицы, да еще пиджак сверху*» (10, с. 53). Элемент одежды может выступать как средство психологической характеристики, способ выражения идейного содержания. Так, во внешнем облике, в одежде немца, пришедшего для того, чтобы выгнать Марью с детьми из их дома, автор видит отражение нашей будущей победы: «От всего его облика, даже от *белого полушубка, замызганного соляром и грязными пометами кострищ*, веяло суровым дыханием войны, как и цепенящей стылостью *завоеванных пространств*, которые *пришло время отдавать обратно*» (7, с. 213). Именно полушубок кажется ценной добычей женщинам, собирающим трупы немецких военных, чтобы с помощью продажи или

обмена их имущества спасти от голодной смерти свои семьи. «На нем *шуба баранья*. Небось, и внутри побогаче. Офицер, поди... – говорит соседка Марья. – Продашь чего, перешьешь детишкам...». Именно эта деталь обеспечивает эффект узнавания обидчика, грабителя: «Лицо его, запорошенное снегом, было неузнаваемо, на нем кроме *знакомой дубленки* был еще вязаный подшлемник...» (7, с. 221). В рассказе «Тысяча верст» появление немца вызывает у детей чувство ужаса: «Все в нем было чужое, неизвестное: и шинель, и шапка, и глаза, и то, что было за его глазами. И Федька почуял, что к ним пришла беда» (9, с. 192).

Немцы в рассказах Е. Носова о войне скорее жалкие, чем страшные, к ним подходит авторский эпитет – «страховитые». Писатель часто изображает фашистов зимой, с обмороженными частями тела, например, у одного из немцев в рассказе «Синее перо Ватолина» «на багровом с морозу лице белели заиндевелые брови», автор подчеркивает такую деталь, как «красные кисти рук», у немецкого офицера «на темных, заветренных скулах проступали мясные пятна обморожений», а в конце рассказа его мертвое лицо запорошено снегом.

Непосредственно связаны с портретной характеристикой мимика и жесты, придающие портрету персонажа эмоциональность, динамизм, позволяющие выразить внутренние движения души, характер, темперамент, показать отношение автора. С презрительной насмешкой описывает Носов поведение антигероя, такого омерзительного типа, как подкопаньский староста Гришака, разыгравший лицемерный спектакль перед бедной Марьей, когда конфисковывал у нее картошку: «лицо его постоянно *кривилось гримасой*, будто его одолевали неизбывные хвори», он постоянно *кряхтит, болезненно морщась*», автор отмечает, что он то «*болезненно сгримасничал*», то «*сложив ладони, возвел кверху глаза*», «краем ладони провел по горлу» (7, с. 210–211).

«Один из самых ярких способов эмоционального воздействия... – соединение патетического, высокого в авторской речи с внешней обыденностью, простотой изобра-



жаемых жестов, поступков людей» (2, с. 499). Динамичные и бесконечно изменяющиеся формы поведения людей характеризуют эмоционально напряженную обстановку начала войны. Особое волнение человека писатель передает посредством изображения беспоконных движений его рук. Так, все еще не успокоившись от известия о коварном «внезапном нападении», Прошка-председатель... *запихнул* руки в карманы, *сердито побренчал* ключами, но тут же *выхватил*, свернув фигу, *сунул* ею на закат солнца» (10, с. 31).

Такие произведения о войне, как «Усвятские шлемоносцы», «Фагот», «Переправа», «Шопен, соната номер два», «Яблочный Спас» богаты так называемыми коллективными портретами. В массовых сценах проявляется самосознание конкретных социальных слоев, особенности национальной ментальности.

Произведения, рассказывающие о начале войны, содержат массовые сцены, запечатлевшие моменты первых переживаний, растерянности, вызванных неожиданностью происшедшего. Чувство тревоги, желание как можно быстрее узнать подробности и вполне понятный страх собрали людей вместе перед зданием правления колхоза, чтобы еще раз, уже из уст председателя услышать это страшное слово «война». «Люди, тесня друг друга плотным валом обложили контуру. Крепко разило потом, разгоряченными бегом телами. ...От этого чужого леденящего слова люди задвигались, запереминались на месте, проталкивая в себе его колючий, кровенящий душу смысл. Старики сдержанно запокашливали, ощупывая и куделя бороды. Старушки, сбившись в свою, особую, кучку, белевшую в стороне платочками, торопливо зачастили перед собой шепотками» (10, с. 27).

Своеобразный коллективно-индивидуальный портрет «шлемоносцев» рисует Е. Носов в момент их «тайной вечери» в Селивановой избушке, когда Георгиевский кавалер благословил их на рать: «Но мужики *не враз кинулись* расхватывать свои чарки. Касьян продолжал *теребить* на штанах остатки въедливого репья, и Леха, *обвиснув тяжелым чубом, замкнувшись* лицом, сле-

дил за его пальцами. *Налился подступившей кровью, сопел* своими мехами Афоня-кузнец. Ржавым гвоздем *согнулся, поник* долговязый Кузьма... Давыдко исподлобья *установился куда-то в угол...* А Зяблов *встал из-за стола и отошел* к окну, загородив свет *своею ширью*» (10, с. 56).

Внимание к портрету того или иного персонажа является важным показателем его значительности в произведении. Вот дедушка Селиван, ведь он даже не «шлемоносец» («А Селиван – по-ихнему и есть, стало быть, лешак...»). Но черты его портрета рассредоточены по всему тексту: в начале текста автор отмечает живой взгляд старика, сам он о себе говорит, что уже «зубов вовсе не стало – по яблоки-то». Во время собрания мужиков в его доме, когда его спросили, не приходилось ли ему «саморучно» убивать на войне человека, автор отмечает, как задумался старый вояка: «...морщил лоб, сгонял с него складки к *беззащитно-младенческому* темени, подернутому *легким ковыльным пушком*, в то время как его *бескровновосковые пальцы* *машинально теребили* хлебную корочку» (10, с. 6).

Этим психологическим портретом автор как бы показывает нелепость предположения Касьяна, которое, впрочем, оказалось верным, а замешательство деда объясняется тем, что он до сих пор помнит его, «самого первого».

Таким образом, в произведениях Е. Носова о войне преобладает психологический портрет, являющийся «средством проникновения в мир чувств и сознания неповторимой личности» (2, с. 307), внешность персонажей переплетается с различными формами поведения. Здесь находит отражение, влияние на людей частной психологической ситуации и исторической обстановки, такой портрет выполняет сюжетобразующую функцию. Портреты носовских персонажей, прошедших через войну, образны. При изображении внешности Носов следует лучшим традициям таких мастеров психологических портретов, как Л. Толстой, И. С. Тургенев, А. П. Чехов. Индивидуальные и коллективные портреты, создаваемые Е. Носовым, формируют мотив единения и



всенародной скорби, что является выражением идейной сущности произведений о войне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатко И. Истоки подвига // Книга о Мастере, – Курск, 1998. – С. 497–501.
2. Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. – М.: Akademia, 2000.
3. Носов Е. И. Костер на ветру // Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. – М., 2005. – С. 290–313.
4. Носов Е. И. Красное вино победы // Там же. – С. 227–249.
5. Носов Е. И. Памятная медаль // Там же. – С. 332–368.
6. Носов Е. И. Переправа // Там же. – С. 222–226.
7. Носов Е. И. Синее перо Ватолина // Там же. – С. 199–221.
8. Носов Е. И. Слово о сержанте Борисове // Там же. – С. 369–374.
9. Носов Е. И. Тысяча верст // Там же. – С. 188–194.
10. Носов Е. И. Усвятские шлемоносцы // Там же. – С. 7–158.
11. Носов Е. И. Фагот // Там же. – С. 159–187.
12. Носов Е. И. Фанфары и колокола // Там же. – С. 383–392.
13. Носов Е. И. Фронтовые кашевары // Там же. – С. 195–198.
14. Носов Е. И. Шопен, соната номер два // Там же. – С. 250–289.
15. Носов Е. И. Яблочный Спас // Там же. – С. 314–331.
16. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Просвещение, 2002. – С. 220.

Об авторе

Порублева Ирина Юрьевна, Ставропольский государственный университет, аспирант четвертого года обучения по кафедре истории новейшей отечественной литературы. Сфера научных интересов – батальная проза в русской литературе второй половины XX века, творчество писателей-«деревенщиков».
libron@yandex.ru