УДК 82

СЛОЖНАЯ ПРОСТОТА (ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА ПОВЕСТИ В. НЕКРАСОВА «В ОКОПАХ СТАЛИНГРАДА»)

© 2013 г.

С.И. Сухих

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

suhih_sios@mail.ru

Поступила в редакцию 03.12.2012

Рассматривается сложность кажущейся «простоты» поэтики повести В. Некрасова. Система контрастов, заменяющая последовательно развивающийся сюжет, приемы детализации в изображении обстоятельств войны и психологии героев, взаимосвязь образов автора и героя-рассказчика – применение всех этих средств позволило автору показать психологический перелом в ходе войны и раскрыть истоки победы в Сталинградской битве.

Ключевые слова: поэтика, «окопная правда», деталь, психологическая характеристика, стиль, контраст, Сталинград, ценность личности, солдаты, новое направление в литературе о войне.

Все послевоенные годы писатели и критики оживленно спорили, каким путём пойдет развитие темы войны, какой способ изображения войны предпочтительнее. Инициатором дискуссии был В. Некрасов, изложивший свою позицию в статье «Слова “великие” и “простые”» [1, с. 15–26]. Полемика эта получила позже название спора о глобусе и карте-двухвёрстке [2, с. 3]. Смысл его: что лучше – изображение войны в масштабах «глобуса», в крупной эпической форме, с ориентацией как на образец на «Войну и мир» Толстого или в масштабе армейской крупномасштабной «карты-двухвёрстки», на которой обозначен каждый отдельный кустик, в традициях, скорее, «Севастопольских рассказов». Большинство спорящих склонялись к принципу «глобуса». Но реальное развитие военной прозы, особенно главного ее тогдашнего жанра – военной повести, – пошло **другим путем**, маршрутами «карты-двухвёрстки», вопреки всем прогнозам. Вообще военная повесть и послевоенного, и более поздних периодов стала главным жанром военной прозы 40 –70-х годов.

А в послевоенное десятилетие именно в этом жанре произошла наиболее глубокая **внутренняя перестройка** военной прозы; выявились **новые грани проблематики** литературы о войне; обозначились **новые эстетические аспекты** ее изображения; реализовали себя новые, **оригинальные таланты**: В. Некрасов, В. Панова, Э. Казакевич, Г. Березко, Л. Соболев.

Перечислим общие жанровые особенности **послевоенной** повести в отличие от героической повести **военных** лет:

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ И ВРЕМЕННЫЕ ПАРАМЕТРЫ (ХРОНОТОП). Для послевоенной повести о войне характерны **локальность** действия и **компактность** круга действующих лиц: как правило, все это истории немногих человеческих судеб на небольшом отрезке времени и ограниченном пространстве;

принцип ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ. Его характерная особенность –большая **внутренняя емкость** при внешне ограниченной фабуле. Если в военные годы этот эффект достигался за счет **внесюжетных** средств (например, философских, публицистических и лирических авторских отступлений), то в повести **послевоенной** – за счет **усложнения сюжета**: в повести расширяется собственно повествовательное начало и углубляется психологизм;

ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ – сугубо реалистический. **Никакой «игры».** Глубокая реалистическая **достоверность** в изображении **обстоятельств** войны и человека на войне;

СТИЛЕВАЯ ДОМИНАНТА**.** Новая, непривычная, нарушающая сложившиеся за годы войны каноны **тональность** повествования, связанная с резкими изменениями в **стиле** – строгом, чуть суховатом, без яркой метафоричности, пафосности и патетики. То же самое «видение» войны проявляется в лирике некоторых поэтов-фронтовиков:

Была атака, а потом
Мы пили водку ледяную,
И выковыривал ножом
Из-под ногтей я кровь чужую.
(С. Гудзенко).

Приземленность описаний, высокая степень детализации при обостренном психологическом восприятии деталей! Подлинная, настоящая

«окопная правда» – понятие, которое тогда приверженцы «глобуса» употребляли несколько снисходительно, если не презрительно.

Новая, послевоенная страница прозы о войне начинается с повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда». С первых же страниц повести читателя поражает непривычный для произведений о войне стиль. Вот, к примеру, описание ночного боя, самого сложного вида боевых действий пехоты: «Пора... «Даю сигнал, чуть-чуть прикрывая свисток рукой. Прислушиваюсь. Слышно, как справа сыплются комья глины.

Возьмем или не возьмем? Нельзя не взять. Снимаю с шеи автомат. Ползу вниз. Минное поле остается позади. Подымаюсь по противоположному склону оврага. Не напороться бы…

И вдруг – трах-тах-тах! – над самым ухом. Кажется, даже чувствую ветер от пуль. Откуда же этот пулемет взялся? Опять пулемет. Но уже сзади… Что за чертовщина? Неужели пролез? Сдавленный крик. Выстрел. Началось.

Я бросаю гранату наугад вперед, во что-то чернеющее. Бросаюсь рывком. Мелькают во тьме, точно сполохнутые птицы, фигуры. Отдельные вскрики, глухие удары, выстрелы, матерщина сквозь зубы.

Конца боя не видишь, его чувствуешь. Потом трудно что-либо вспомнить. Нельзя описать ночной бой или рассказать о нем. Наутро находишь на себе ссадины, синяки, кровь. Но тогда ничего этого нет. Есть траншея… заворот… кто-то… удар… выстрел… гашетка под пальцем… шаг назад… опять удар…. Потом тишина.

Кто это? Свой!.. Где наши? Пошли. Стой! Наш, наш, чего орешь!» [3, с. 153–154]

Вот что значит «нужно не писать, а видеть, а видеть – значит участвовать» [4], чего требовал от литературы Антуан де Сент-Экзюпери. Нечасто с такой степенью детализации, с таким обостренным восприятием деталей изображается пехотный бой (особенно ночной – самый трудный вид боя, по словам героя-рассказчика повести) в нашей литературе. «Одни бравшиеся за перо вообще не представляли всего этого, другие остерегались упреков в «ремаркизме» [5, с. 118], которых, кстати, не избежал и Некрасов.

В повести – **ОБМАНЧИВАЯ ПРОСТОТА ФОРМЫ:** казалось бы, это просто рассказ героя-лейтенанта о том, что он видел и пережил за время Сталинградской битвы. «Он был един в трех лицах: герой, рассказчик, автор», – писал критик В. Кардин [5, с. 120]. Многие считали дистанцию между автором и героем-рассказчиком минимальной, почти несуществующей, утверждая: «Надо говорить «Некрасов», а не «Керженцев» [5, с. 137].

В воспоминаниях о Некрасове А. Рохлин утверждает, что сам писатель решал эту проблему не столь категорично На его вопрос: «А Керженцев – не Некрасов? Совсем не Некрасов?» – писатель отвечал: «Я сказал бы, не совсем Некрасов…» (6, с. 384).

Во всяком случае, если и можно вести разговор о дистанции между автором и героем в описании и понимании событий, то это дистанция самая минимальная, почти несуществующая.

Сейчас в моде абсурдистика и всякого рода словесные игрушки. Но любителям формалистических и постмодернистских упражнений не надо забывать: не вся литература – игра, не вся она – детский «конструктор». Филологам стыдно этого не знать или забывать. Пушкинская или чеховская «простота» неизмеримо сложнее любых формалистических «заморочек». Их легко распутать, а над секретами пушкинской и чеховской прозы головы будут ломать столетиями. **Конфуций** говорил: «То, что проще всего – труднее всего» [7]. **А. Потебня** формулировал главный секрет подлинной художественности так: «Форма должна быть **прозрачной**» [8, с. 399], [9, с. 192–193]. **Е. Замятин** писал: «Все сложности, через которые я шел, были для того, чтобы прийти к простоте» [10, с. 472]. Б. Пастернак, начавший со сложной метафорики первой книги «Сестра моя жизнь», в итоге пришел к «неслыханной простоте» зрелой лирики: «К концу нельзя не впасть, как в ересь, / В неслыханную простоту». Он всю жизнь мечтал достичь того, что называл «**незаметным стилем**». Эту мечту в романе «Доктор Живаго» он передоверил своему любимому герою – поэту Юрию Живаго: «Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала». [11, с. 513].

Дело не только в «прозрачности» внешней формы, в свободном сюжетном построении (некоторые критики, например, даже С. Эйзенштейн, ошибочно называли повесть «Дневник офицера» [6, с. 384]), и не в приземленной детализации.

На страницах повести есть и прямые декларации от имени героя-повествователя – лейтенанта Керженцева – такого рода: «На войне никогда ничего не знаешь, кроме того, что у тебя

под самым носом творится. Не стреляет в тебя немец, и тебе кажется, что во всем мире тишь и гладь; начнет бомбить – и ты уже уверен, что весь фронт от Балтийского до Черного задвигался» [3, с. 13].

Никоим образом не следует слепо доверять этим декларациям.

Во-первых, потому, что здесь есть явная **самоирония**.

А во-вторых, – и в этом суть: подлинное, глубинное содержание повести этим декларациям вовсе **не соответствует.** При всей видимой внешней простоте формы и стиля **поэтика** повести В.Некрасова, ее внутренняя структура – очень непроста.

В ней все строится **на контрастах** – не внешних (бабелевского типа), а внутренних, содержательных.

В системе «характер – обстоятельства» нет и следа той прямой их взаимообусловленности, которая утверждается в декларациях Керженцева. Наоборот, эта система построена на несоответствиях, внутренних противопоставлениях. Для понимания повести очень важно видеть и учитывать три ее важнейших структурных признака (или **принципа), три внутренние антитезы.**

Первая. Контраст двух композиционных частей. Повесть состоит из двух частей, которые противоположны друг другу по своему психологическому содержанию. Дело в том, что **контраст**, несовпадение **между** фоном и характером, обстановкой, **ситуацией и** психологией, **состоянием души** в каждой из этих двух частей – разный, противоположный, **обратный, в этом и проявляется внутреннее движение психологического сюжета повести.**

Вторая. Контраст между **характерами и обстоятельствами**. Непосредственный **фон** повести: события, обстоятельства, обстановка, ситуации – явно не совпадают с **внутренними состояниями** героя, не соответствуют им.

Третья. Контраст между истинной сутью происходящих событий и пониманием, оценкой их его участниками – героями повести.

Вот в этих структурных особенностях и заключается секрет художественного построения повести, ключ к ее пониманию. Объясним подробнее.

КОНТРАСТ В СИСТЕМЕ «ХАРАКТЕР – ОБСТОЯТЕЛЬСТВА».

В 1-й части описывается относительно спокойная жизнь героя: отступление, скитания по тыловым дорогам, только два раза бой, причем не очень значительный. В остальном – безопасное, для войны более чем благополучное существование: разговоры, воспоминания, спокойная работа на Тракторном заводе: подготовка на всякий случай к взрыву, минирование зданий и оборудования; короче говоря, почти идиллическая жизнь в тыловом еще Сталинграде – купания, прогулки с девушкой и т. д.

Но именно в этой части героем владеет хмурое, подавленное, даже тоскливое настроение. Рассказ проникнут глубоким душевным беспокойством, героя томят мысли о ходе и исходе войны:

«На воротнике у меня два кубика, на боку пистолет. Почему я не там, почему здесь, трясусь на скрипучей подводе и на все вопросы только машу рукой? Где мой взвод, мой полк, дивизия? Ведь я же командир…» [3, с. 42].

«Бабы спрашивают, где же немцы и куда мы идем. Мы молча пьем холодное молоко и машем рукой на восток. Туда – за Дон… Я не могу смотреть на эти лица, на эти вопросительные, недоумевающие глаза. Что я им отвечу?» [3, с. 43].

В голове ворочаются одни и те же, тяжелые, как жернова, мысли.

Герой прогуливается с девушкой по набережной Волги в Сталинграде. Девушка щебечет о поэзии, о Есенине, о Блоке.

«А я не хочу говорить ни о Есенине, ни о Блоке». Керженцев ловит себя на мысли: вот тут – хорошее место для пулемета, а там – отличный сектор обстрела. «Настроение – собачье» [3, с. 42]. Эта фраза повторяется в первой части повести несколько раз. Человек, по существу, еще не на войне, но живет войною.

2-я часть иная, чем 1-я. В ней всё по-другому. Обстановка – сталинградское пекло. Бои за Мамаев курган. Настоящая кровавая каша. Каждую секунду – смерть. Ад кромешный!

А герой в этой обстановке обретает **душевное успокоение**, внутреннюю удовлетворенность. Чувствует себя увереннее и бодрее. Вторая часть звучит намного отраднее, **светлее**, чем первая.

В этом внутреннем движении психологических состояний, отчетливом изменении тональности, в *психологическом переломе*, выраженном не описательно, не декларативно, а структурно – в сюжете, композиции, тональности повествования, – ключ к ее идее.

Повесть показывает, как в сталинградском аду происходит перелом в войне – перелом внутренний, в людях, *в душах* солдат. Он показан не поверхностно-событийно, а психологически достоверно.

ЕЩЕ ОДИН КОНТРАСТ – МЕЖДУ СУТЬЮ СОБЫТИЯ И ЕГО ПОНИМАНИЕМ УЧАСТНИКАМИ. В этом В. Некрасов очень последователен. Понимание сути событий героями и их действительный смысл могут **не совпадать**. Любопытно в связи с этим посмот-

реть, как в повести решается тема **Сталина**. Это имя несколько раз упоминается в повествовании: о речи Сталина на Октябрьском параде, его портрете на стенке блиндажа и др. В 1-й части инженер Григорий Акимович говорил: «Нас может спасти только чудо. Иначе нас задавят. Задавят организованностью и танками» [3, с. 82]. И выражает надежду только на Сталина.

Однажды о Сталине говорит комбат Ширяев: «А все-таки воля у него какая… Два таких отступления сдержать… Сумел отогнать от Москвы. Каково ему было? Ведь второй год лямку тянем. А он за всех думай. Весь фронт держит и до победы доведет. Вот увидишь, что доведет» [3, с. 201].

Но повесть ясно показывает, кто **на самом деле** «держит фронт».

Кстати, в 60-е годы, когда Сталина убрали из Мавзолея, а Сталинград был переименован в Волгоград, при очередном переиздании книги В. Некрасова от автора потребовали убрать из текста все упоминания имени Сталина, а название самого романа изменить. Можете себе представить, как бы это звучало: «В окопах Волгограда»? Разумеется, В. Некрасов отказался сделать и то, и другое. Ему незачем было накладывать заплатки на художественный текст, на произведение, в котором еще тогда, в 1946 году, он показал, что дело вовсе не в Сталине, или, во всяком случае, далеко не только в Сталине. Уже в самом конце повести один самых храбрых защитников Сталинграда Чумак удивляется, обращаясь к командиру: «А почему, инженер? Объясни мне вот. Вот почему? – Что почему? – Почему все так вышло? А? Помнишь, как долбали нас в сентябре? А все-таки не вышло. Почему не спихнули нас в Волгу?» [3, с. 245].

А далее идет то, что думает в ответ Керженцев. И тут проявляется почти незаметная граница между автором и рассказчиком (вспомним слова Некрасова о том, что Керженцев – это «не совсем Некрасов») [6, с. 384]. Дальнейшие размышления хотя и принадлежат Керженцеву, но по их значимости и глубине это, безусловно, **авторские** выводы о причинах Сталинградской победы: «И это Чумак спрашивает – почему? Это мне больше всего нравится. Может быть, еще Ширяев, Фарбер спросят меня – почему? Или тот старичок пулеметчик, который три дня пролежал у своего пулемета, отрезанный от вех, и стрелял до тех пор, пока не кончились патроны? А потом с пулеметом на берег приполз. И даже пустые коробки из-под патронов приволок. «Зачем добро бросать – пригодится» [3, с. 246]. Вот кто ковал победу, и в Сталинграде, и позже, вплоть до Берлина, а не тот, который, по словам комбата Ширяева, «весь фронт держит».

Чудо произошло в самом Сталинградском пекле, и суть этого чуда – психологический перелом в войне, так мастерски раскрытый самой **структурой** повести В. Некрасова.

Это главное художественное открытие В. Некрасова. Но есть и другие, очень ярко и свежо прозвучавшие тогда, в 40-е годы, и сделавшие книгу Виктора Некрасова по существу родоначальницей целого ряда новых идейных и художественных тенденций, развитых позднее в литературе о войне 60–80-х годов:

– прежде всего **реализм, психологизм и осязаемая**, пластически **ощутимая достоверность** в изображении войны и человека на войне: о чем говорили, что делали люди в окопах, как ругались из-за нескольких патронов, потерянных саперных лопат, как поднимались и шли в атаку, как пили трофейный шнапс или вспоминали о прошлом;

– **роль детали**. Разбирая на лекции для студентов ВГИКа один из эпизодов повести В. Некрасова, Сергей Эйзенштейн [12, с. 11] обратил внимание на слова рассказчика: «Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впитываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего». И далее приводил пример: «Я помню одного убитого бойца Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окурок. Маленький, еще дымившийся окурок. И это было страшней всего, что я видел до и после на войне. Страшнее разрушенных городов, распоротых животов, оторванных рук и ног. Раскинутые руки и окурок на губе. Минуту назад была еще жизнь, мысли, желания. Сейчас – смерть» [3, с. 82]. Эйзенштейн говорил в связи с этим студентам о весомости, многозначительности каждой **подробности**. Вот, например, мимоходом всплывающие в разговорах и так много говорящие цифры. Они не акцентируются – они для Сталинградского сражения – обыденность.

«Активных штыков **27**» [3, с. 8] – это в **батальоне,** от которого остался фактически **взвод,** и не в самом жестоком бою.

«В той дивизии человек сто, не больше. Две недели уже дерутся**».** В дивизии! За две недели боев из 10 000 человек осталось 100… [3, с. 9].

Или, например, сцена безуспешной попытки взять высоту. Первая атака захлебнулась. Солдаты залегли под кинжальным огнем и готовятся к новому броску. Солдат, укрывшийся в со-

седней воронке, просит лейтенанта Керженцева бросить ему *спички*, чтобы закурить.

«Я кидаю коробок. Он не долетает шага на два. Фу ты, черт! Сидящий в воронке протягивает руку. Нет, не дотянулся! Мы оба не сводим с коробка глаз. Маленький, чернобокий, он лежит на снегу и словно смеется над нами. Потом появляется винтовка. Медленно, осторожно высовывается из воронки, движется по снегу, тычется в коробок. Вся эта операция длится целую вечность. Коробок скользит, отодвигается, никак не хочет за мушку цепляться. У хозяина винтовки от напряжения даже рот раскрывается. В конце концов он все-таки зацепляет ее. Голова и винтовка исчезают. Над воронкой появляется легкий дымок» [3, с. 226].

Это «сочинить» нельзя; чтобы написать так, надо было самому пережить нечто подобное. Про такую детализацию некоторые критики говорят: увидено «словно в телескопический объектив» [13, с. 166]. Очень неточный «дискурс»: через «телескопический объектив» смотрят с дальней дистанции, а здесь человек видит то, что описывает, на близком расстоянии, так сказать, в упор, с двух шагов.

В соединении психологической правды и достоверности обстоятельств – художественная новизна повести Некрасова.

На войне имели силу **особые критерии оценки человека** – и не идеологические, и не «суперменские», а такие, которыми оценивают людей некрасовские солдаты и командиры: «Пошел бы я с ним в разведку?»; «А вот вытащил бы он меня, раненого, с поля боя?»

Всю повесть пронизывает мысль о **ценности жизни каждого человека** – безотносительно к рангу, должности, образованию.

Тема **нравственной ответственности командира,** посылающего людей на смерть, также решена Некрасовым, по существу, впервые на очень остром для того времени материале. Мы имеем в виду эпизод с капитаном Абросимовым.

Он бросает людей в бессмысленную атаку, средь бела дня, на кинжальный огонь немцев. Комбат Ширяев пытается ему объяснить, что будет атаковать высоту ночью, что ночная атака подготовлена, заложены заряды для проделывания проходов в минных полях и проволочных заграждениях – короче, ночью задача будет выполнена. Но Абросимов требует немедленно вести людей в атаку.

Бессмысленно и преступно Абросимов бросает на смерть в лобовой атаке десятки людей. Батальон теряет в этой атаке половину состава, цели не достигает, и все равно приходится решать ту же задачу ночью, так, как и было задумано комбатом. Офицерский суд чести прерывает военную карьеру капитана Абросимова (не быть ему майором, да капитаном он вряд ли останется. Здесь, в этих эпизодах бессмысленной, ненужной атаки и самодурства солдафона Абросимова – уже не просто мотив, а зародыш нового типа конфликта, который будет развит военной прозой позже, в 60–70-е гг.: «между своими», в собственном окопе.

Жестокая и, к сожалению, типичная ситуация – из тех, которых литература тогда старалась избегать. Зато потом – в 60-е годы – использовала очень часто (тот же Быков в повестях «Мертвым не больно», «Круглянский мост», «Атака с ходу», «Его батальон»); еще больше – в годы «перестройки» и после нее – теперь уже вообще вся война и все командиры представлены, у Астафьева, например, в «Проклятых и убитых», особенно во второй части, как одни сплошные Абросимовы.

В заключение разговора об этой повести можно сделать вполне обоснованный вывод»: в самом изображении солдат и командиров (т. е. самим **способом изображения**, «имплицитно». – *С.С.*) автор сумел раскрыть **тайну нашей победы**».

Повесть В. Некрасова, кстати говоря, в 1946 г. была удостоена Сталинской премии 1-й степени. Не всегда эту премию давали зря! (А. Рыбакову – будущему автору «Детей Арбата» – за повесть «Водители» – зря. А Некрасову – не зря). Позднее, в конце 50-х и в 60-е годы художественные открытия Некрасова в полной мере были использованы направлением так называемой «лейтенантской прозы».

Здесь необходимо подвести **итог**, сделать общий **вывод**.

Повесть о войне в годы наивысшего, казалось бы, расцвета и распространения того, что называли позже «культом личности», отразила процесс преодоления идеологии и философии этого самого «культа». Люди в годы войны осознали себя людьми, перестали *считать* себя винтиками, перестали *быть* винтиками. И литература отразила это самосознание народа, понимание того, что человек, личность – не винтик, а целый мир. Этот процесс, начавшийся еще в годы войны, продолжился во второй половине 40-х годов, уже в первой «окопной» повести – «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, продолжился в «Спутниках» В. Пановой, повестях Э. Казакевича «Звезда», «Двое в степи», «Сердце друга», в творчестве А. Платонова и В. Гроссмана. В военной прозе рождался новый тип концепции личности в литературе.

Это был очень плодотворный процесс развития свободы мысли, отразившийся прежде всего в литературе – процесс духовного освобождения, начавшийся в годы войны, продолживший-

ся в первые послевоенные годы и затем переживший мощный взлет в «лейтенантской повести» и вообще в военной прозе 50-х – первой половине 80-х. годов.

Список литературы

1. Некрасов Виктор. Слова «великие» и «простые» // Искусство кино. 1959. № 5. С. 15–26.
2. Сарнов Б. Глобус и карта-двухверстка // Литературная газета. 1959. № 85. С. 4.
3. Некрасов В. В окопах Сталинграда. Повесть, рассказы. М.: Правда, 1989. 512 с.
4. www.SX Narod. Com – Антуан де Сент-Экзюпери. Архив форума.
5. Кардин В. Виктор Некрасов и Юрий Керженцев // Вопросы литературы. 1981. № 4. С. 120.
6. Рохлин А. Писатель и время // Виктор Некрасов. В самых адских котлах побывал: Сборник повестей и рассказов, воспоминаний и писем. М.: Молодая гвардия, 446 с.
7. Конфуций. Цитаты и афоризмы, 756 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http //*www.omg-mozg.ru.* paravitta/mail/ru.
8. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
9. Сухих С. Теоретическая поэтика А.А. Потебни. Н. Новгород: КИТиздат, 2001. 288 с.
10. Евгений Замятин. Сочинения. М.: Книга, 1988. 575 с.
11. Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Советская Россия, 1989. 640 с.
12. Эйзенштейн С. Лекции для студентов ВГИКа // Архив ВГИКа. 1469. С. 11.
13. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е гг. В 2-х т. Т. 1. М., 2003. 413 с.

COMPLICATED SIMPLICITY (SUBJECT MATTER AND POETICS OF THE STORY «FRONT-LINE STALINGRAD» BY V. NEKRASOV)

S.I. Sukhikh

The author considers the complexity of Nekrasov's poetics despite its seeming simplicity. The writer shows the psychological turning point of the war and reveals the reasons for victory in Stalingrad with the help of such methods as a system of contrasts used instead of sequential plot, detailed elaboration of war and characters, correlation of the characters of the author and the narrator.

Keywords: poetics, «front-line truth», detail, psychological characteristic, style, contrast, Stalingrad, value of personality, soldiers, new trend in the literature about the war.