

**ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева»**

На правах рукописи

Карпов Антон Дмитриевич

**ТРАДИЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ РОМАННОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА А. ИВАНОВА И БОРИСА
АКУНИНА)**

Специальность 5.9.1 – русская литература и литературы народов
Российской Федерации

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор О.Ю. Осьмухина**

Саранск 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. Историческая проза в русской словесности XIX – начала XXI вв.: историко- и теоретико-литературные аспекты	30
1.1. Традиции европейского исторического повествования и русская историческая проза первой половины XIX столетия	30
1.2. Историческое повествование в отечественной прозе второй половины XIX в.	44
1.3. Историческое повествование в русской прозе XX – начале XXI в.	77
2. Исторический роман как экспериментальное поле в творчестве А. Иванова	112
2.1. «Сердце Пармы» и традиции альтернативно-исторического повествования	113
2.2. Традиции изображения Пугачевского бунта в «Золоте бунта...»	130
2.3. Специфика соотношения факта и вымысла в «Тоболе»	159
2.4. Эпоха опричнины в «Летоисчислении от Иоанна»	178
3. Специфика рецепции российской истории в творчестве Бориса Акунина	192
3.1. Исторический контекст в «фандоринском» цикле	192
3.2. Своеобразие исторического повествования в проекте «Анатолий Брусникин»	207
3.3. Репрезентация исторического процесса в «Истории Российского государства»	219
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	232
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	236

Введение

Глубокие перемены, произошедшие в последние десятилетия в политической и социокультурной сферах России определили необходимость переосмысления исторического пути России, адекватного изучения и описания исторических процессов, анализа тех факторов, которые определили социокультурный и политический «облик» современности, что, разумеется, нашло отражение в творчестве современных российских прозаиков. В связи с этим **актуальность** настоящего исследования не вызывает сомнений и вытекает из необходимости осмысления традиций исторического повествования, их преломления и специфики трансформации в современной литературе. Как справедливо отмечает Я. В. Солдаткина, «расцвет исторического дискурса в отечественной прозе обусловлен общей социокультурной ситуацией “открытия истории”: общественной установкой на переосмысление советских и постсоветских исторических концепций, активной полемикой о советском и дореволюционном прошлом, запросами на создание “единой концепции истории” — непротиворечивого описания отечественного исторического процесса. “Новое прочтение” в социуме получают категории соборности и индивидуализма, патриотизма, духовных традиций. Определенная экзистенциальная неуверенность общества в настоящем и будущем провоцирует обращение к прошлому, которое становится проекцией коллективных страхов, попыток обжить историческую среду, отработать исторические травмы, чтобы тем или иным образом примириться с действительностью» [301, с. 47]. Актуальность темы исследования обуславливается как теоретическими, так и практическими причинами. Теоретический аспект актуальности состоит в том, что исторический нарратив рассматривается в процессе эволюции и модификации в отечественной прозе XIX – начала XXI вв. В историко-литературном аспекте необходимо восполнить пробел в исследовании традиции исторического повествования в современной русской словесности

на материале конкретных писательских практик, в результате углубленного постижения индивидуальных художественных систем избранных прозаиков.

Степень разработанности проблемы. В отечественном литературоведении, несмотря на наличие определения исторического романа Д. Благого в «Словаре литературных терминов» уже в 1925 г. («роман, действие которого разворачивается на фоне исторических событий» [89; 90]), вплоть до середины XX в. в отечественной науке исторический роман фактически игнорировался, на что в 1930 г. указывал С. Р. Минцлов [240, с. 477]. Определенную роль в отечественном литературоведении советского периода сыграла и книга М. Серебрянского, в которой во вполне традиционных идеологических рамках советского литературоведения 1930-х гг. отмечалось, что исторический роман теснейшими узами связан с жизнью советского общества, что основные произведения исторического жанра посвящены «вековой борьбе народных масс» за свое освобождение и народные движения изображаются в них как этапы на пути к Октябрю [287]. Как было справедливо отмечено в одной из рецензий, «вместе с тем книга Серебрянского не могла еще дать удовлетворительного ответа на ряд частных, специальных вопросов исторического романа» [156, с. 10]. Приоритет изучения исторического романа принадлежит венгерскому филологу Г. Лукачу. Ученый отмечал, что жанр в современном понимании термина возник именно в XIX в. Безусловно, историзм присутствовал и в произведениях XVII–XVIII вв. (Скюдери, Кальпренед и т. д.), но историчны они были лишь по своей тематике, «так сказать, по своей одежде» [215, с. 46]. Психология героев, обычаи и нравы соответствовали тому периоду, в который они были созданы, доказательством чего служит «Замок Отранто» Х. Уолпола, который, с одной стороны, отличает точность в изображении среды, а с другой — отсутствие образа эпохи [215, с. 50]. Другими словами, прозаикам, творившим до XIX в., не хватало понимания того, что «особенности характера людей вытекают из исторического своеобразия их времени» [215, с. 47]. Лишь в финале эпохи Просвещения задача

художественно изобразить прошлое становится одной из ключевых. Впервые это происходит в Германии, где в противовес английской и французской словесности, где прошлые годы мыслятся как, «неразумный» период, к которому не следует возвращаться, в немецкой литературе, по мысли Г. Лукача, «появляется взгляд на прошлое как на лучшее время. Авторы, обращаясь к истории, ищут причины распада государства и способы вернуть былое величие» [142, с. 30]. Французская революция 1789 г., восхождение и падение Наполеона затрагивают «основные массы европейского населения и пробуждают у человека небывалый интерес к истории. За сравнительно небольшой период (1789–1814) каждый из народов Европы пережил столько войн и переворотов, сколько не переживал за всю историю» [142, с. 45]. Отсюда вытекает и новое понимание истории. Вторгаясь в личную жизнь частного человека, она доказала, что существует: испытав столь небывалые потрясения, люди начинают понимать, что «их существование обусловлено историей, а следовательно, до нее есть дело каждому» [215, с. 55].

Отметим, кроме того, в контексте осмысления исторической словесности среди западных работ исследование К. Поппера, который в 1964 г. предложил субъективное понимание истории и историзма («историцизма») как избирательности исторических фактов: надо писать «такую историю, которая нам интересна», что означает, по его мнению, не искажение истории, но то, что «нам не надо беспокоиться о всех тех фактах и аспектах, которые не имеют отношения к нашей точке зрения и, следовательно, не интересны для нас» [271, с. 29–58]. Работа К. Поппера, на наш взгляд, примечательна, с одной стороны, манифестацией отказа от объективного подхода к изображению и осмыслению исторического процесса, а с другой — очевидным педалированием субъективного взгляда на исторический процесс писателя-интерпретатора.

М. М. Бахтин, работая над теорией романа, полагал, что важнейшей и едва ли не определяющей особенностью исторического романа является соединение исторической и частной жизни: «Центральной и почти

единственной темой чисто исторического сюжета на протяжении длительного времени оставалась тема войны. Эта собственно историческая тема <...> переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви). Основной задачей исторического романа нового времени было преодоление этой двойственности: старались найти исторический аспект для частной жизни, а историю старались показать “домашним образом”» [82, с. 250–251]. Помимо этого, ученый указывает, то для исторического романа характерны не только историческое, но и авантюрное время греческого романа, народно-историческое, раблезианское и т. д. [82, с. 132–133], преодоление замкнутости прошлого и достижение полноты времени (прошлое, но не воспоминания о нем, живет в настоящем). Более того, в историческом романе, по мысли М. М. Бахтина, элементы «правдивости» сочетаются с элементами вымысла, но вымысел обусловлен естественным ходом событий. Нередко в качестве первоосновы используются исторические документы и материалы, которые творец волен деформировать, отсюда — историческая концепция автора, его собственное видение исторического процесса и его развития. Однако ученый не стремился целостно осмыслить исторический нарратив: он интересовал его исключительно как одна из разновидностей романного жанра.

Системное изучение исторического жанра в отечественном литературоведении относится ко второй половине XX в. Так, Р. Мессер, равно как и И. Т. Изотов [155; 156], закономерно находясь в известных идеологических рамках по отношению к историческому процессу, который мыслился как поступательное революционное движение народных масс, писали об историческом романе (в контексте советского времени) как о романе «о прошлом в его революционном развитии, о прошлом, связанном с настоящим и будущим» [228, с. 12]. Р. Мессер видит в философских «ремарках» «Войны и мира» «общие противоречия мировоззрения Льва Толстого» [228, с. 18], но «Толстой, как и Пушкин, стремился выразить

героический образ народа, утверждал героичность истории» [228, с. 19]. Кроме того, Р. Мессер, вслед за предшественниками, обращает внимание на «глубокую традицию русского исторического романа и драматургии» [228, с. 19], отмечая ее важность в становлении советской исторической литературы, поскольку именно А. С. Пушкин, А. Н. Островский, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой внесли огромный вклад в развитие отечественной исторической прозы. По справедливому мнению исследователя, XX век привносит свои отличительные черты в художественную историческую литературу, примером чего является «Кюхля» Ю. Н. Тынянова, в котором исторический фон создается благодаря обращению к дневнику и переписке декабриста, запискам Пушкина, Каратыгина и другим документам. Кроме того, писатель прорабатывает характер героя, живого, настоящего, погружая читателя в эпоху декабристов, историческую атмосферу, тонко передавая ее, выражает свое отношение к деятелям 1825 г.

Значимый вклад в осмысление исторического жанра в отечественном литературоведении внесли исследования Ю. А. Андреева [75] и С. М. Петрова [262; 263]. Ю. А. Андреев обращается к осмыслению важнейшего критерия при верификации «исторических произведений» — историзму, который, по мнению ученого, можно понимать двояко: во-первых, как воспроизведение атрибутики эпохи; во-вторых, как воссоздание «важнейших закономерностей эпохи, ее социальной жизни» [75, с. 54]. С. М. Петров акцентирует внимание на важнейших особенностях исторического жанра: стилизацию, воплощенную в языке, передающую атмосферу времени, и реалистичность, способную уверить читателя в описываемых событиях [262, с. 112]. В 30-е годы XIX столетия, полагает литературовед, в связи с движением декабристов, подъемом русского национального сознания, возникновением интереса к историческому прошлому, обращением внимания на национальный характер и культуру, в русской литературе зарождается и начинает развиваться исторический роман. «Литературные источники русского исторического романа, — указывает С. М. Петров, — XX века

восходят к повествовательной прозе на историческую тему периода сентиментализма (повести Карамзина “Марфа Посадница” и “Наталья, боярская дочь”))» [262], которые, однако, носили «дидактический характер» и создавались в поучительных целях [262]. Кроме того, они не были способны передать атмосферу определенной эпохи, поскольку были лишены свойственных времени языка и стиля. Потому своеобразие жанра определилось не сразу. Необходимо еще было решить вопросы, связанные с организацией исторического мира произведения: стиль, язык, реалистичность образов, тонкое ощущение художественного времени и пространства — все это не могли передать даже писатели-декабристы, которые внесли вклад в развитие исторических форм в литературе [262]. По мнению ученого, принципиально значимый вклад в развитие исторических форм в литературе внесли М. С. Лунин, написавший в 1816 г. первую часть исторического романа на французском языке; Ф. Н. Глинка, который издает в двух книгах повесть «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия» (1819), обращаясь к истории Украины XVI в. и к фольклору [262], которая способствовала дальнейшему развитию исторической прозы: писатели стали осознавать важность реалистической подоплеки в создании «внешнего», исторического мира. В этом плане большую роль в формировании исторической темы в литературе, по мнению С. М. Петрова, сыграли романтические повести А. А. Бестужева-Марлинского, который уделил внимание языку исторического романа, дабы он соответствовал воссоздаваемой эпохе, давал образец прошлого. В этом отношении, по мнению С. М. Петрова, примечательно творчество А. О. Корниловича, чьи «исторические очерки об эпохе Петра I послужили материалом в работе Пушкина над “Арапом Петра Великого”. При этом, указывает исследователь, А. Корнилович не хотел следовать за теми историками, которые всю славу правителей основывали на воинских успехах. Он обращается к внутренней и даже хозяйственной стороне жизни того времени» [262]. Ключевыми чертами исторического романа С. М. Петров справедливо считает

«дистанцию между писателем и темой его времени», «исторический подход к предмету со стороны художника <...> как исследователя, изображающего прошлое», а также историческое прошлое как «предмет исторического романа», являющееся «завершившейся в своем развитии определенной эпохой» [262, с. 7].

Н. Я Берковский, размышляя о современной ему прозе, также обращается к выявлению «сути» исторического жанра: «Вся наша проза ищет “наименьшего сопротивления” — на журнальные страницы выплескивается горячая “сварка” неовоспитанных материалов — бытовых, путевых, каких угодно с откровенным расчетом, что материалы ценны и так, помимо мастера и обработки. Главенствует не “как”, но “что”. С жанром же историческим совсем нетрудно — тут даже “что” несущественно — существенно “кто” — кто действуют и ходят по роману. Скажем, состязаются в шашки Адотьи и Агафьи — никому не интересно, но если посадить к столу Кюхельбекера и Булгарина, эпизод становится “значительным”» [88, с. 249–253]. Однако, как отмечает исследователь, в отечественной литературе продолжают создаваться произведения, развивающие историческую тему, к примеру, «Разин Степан» А. П. Чапыгина, «Колокола» И. В. Евдокимова, «Копейка» С. А. Семенова. «Колоритом времени не кончаются задачи исторического нашего жанра. Лицом своим и стилем должен измениться самый историзм» [89, с. 249–253].

Подчеркнем, что внимание исследователей, обращавшихся к исторической прозе во второй половине XX в., было сосредоточено, прежде всего, на «Войне и мире» Л. Н. Толстого [183–185]. Так, С. Г. Бочаров в работе «Роман Л. Н. Толстого “Война и мир”», размышляя о соотношении художественного и исторического, пишет: «Понимание человеческого бытия и истории, которое людям открыла “Война и мир”, возникло и развилось у Толстого как художественная мысль, как роман, картина жизни и отношений людей. Но это художественное объяснение самых глубоких оснований человеческой жизни, к которому стремился Толстой, естественно тяготело

(все больше по мере того, как эти глубокие основы вскрывались ситуацией 1812 г.) перерасти в прямое философско-публицистическое рассуждение» [100, с. 36]. Действительно, в последних частях романа присутствует множество философских размышлений, на первый взгляд, не касающихся основных событий произведения, но именно они являются логичным продолжением сюжета, обогащая его и расшифровывая все междустрочные идеи писателя.

В 1970–1980-х гг. вопрос о жанре исторического романа, равно как и о специфике исторического повествования вообще, остается открытым, что связано с дискуссионностью ключевого для понимания сути исторической прозы феномена «историзм» [261; 262]. Так, В. В. Каргалов подчеркивал, что «историзм» есть «правильная передача» исторического фона эпохи и предложил ряд критериев, определяющих исторический жанр: «достоверность, полное соответствие исторической правде, фактическая точность», причем, все источники для создания исторического произведения должны «заслуживать доверия» [163, с. 4]. Однако, «правильная передача», равно как и «полное соответствие исторической правде», на наш взгляд, не всегда возможны, ибо на протяжении длительного времени та же российская история «переписывалась» неоднократно в связи с изменением идеологического вектора. Скорее, историзм подразумевает умение художника отразить историческое прошлое в его движении, изобразить превращение прошлого в будущее, осмыслить то, как общий ход истории повлиял на индивидуальные судьбы. Более того, на протяжении XIX–XX вв. в традиции исторического повествования факты все более вытесняются художественным вымыслом, превалирующую роль в повествовании начинают играть не фактографичность в передаче исторического процесса, но занимательный сюжет, мотивы и образы устного народного творчества, а к началу XXI в. и сугубо авторские историософские концепции.

В. В. Новиков понимает под историзмом «степень проникновения художника в ход истории на основе знания ее законов, умение понять и

раскрыть исторический смысл явлений в реальных жизненных связях с прошлым, настоящим и будущим» [242, с. 97]. Ученый, вслед за предшественниками, справедливо полагает, что историзм определен временной дистанцией, «сохранением достоверности в описании событий и характеров людей (исторических деятелей)», использовании документов, «определении границ вымысла», «воссоздании колорита времени, языка, обычаев» [242, с. 97]. При этом В. В. Новиков, оставаясь в идеологических рамках советской науки литературы (эта же позиция, заметим, свойственна и Н. Н. Воробьевой [116]), причиной «углубления» историзма в советской прозе считает «победу социализма», который «дополняет» историзм «новым содержанием, диктует новое отношение к прошлому» [242, с. 100]. Безусловно, исторический роман соцреализма мыслил прошлое как «предысторию» настоящего, как «героическое» созидание «нового общества». Однако историзм ни в коем случае, на наш взгляд, не может определяться подобными идеологическими критериями и не может быть зависим от социополитических изменений и является устойчивой характеристикой изображения прошлого как истока всех узловых событий современности, подразумевающей не столько фактографичность, сколько точное воссоздание исторического колорита, атмосферы той или иной эпохи.

В конце XX – начале XXI в. создано большое количество работ, посвященных исторической прозе, что связано, безусловно, с актуализацией интереса отечественных прозаиков к историческому повествованию в связи и с необходимостью создания «единой» концепции истории как «непротиворечивого описания» исторического процесса [299], и со сменой эстетической парадигмы. Достаточно глубоко изучены общественные и культурные предпосылки возникновения исторической прозы, ее генезис, жанровый состав, художественные, прежде всего сюжетно-композиционные особенности, преломление исторических традиций в отдельных произведениях, о чем свидетельствуют исследования Л. П. Александровой [68], Т. Г. Богатыревой [93], И. П. Варфоломеева [107; 108], Н. Л.

Вершининой [110], О. А. Державиной [135], Е. М. Дзюбы [136;137], С. В. Долгова [139], М. Н. Жанузакова [146], И. И. Изотова [155; 156], В. М. Калиты [162], С. И. Кормилова [175], Т. М. Колядич [171], М. А. Литовской [188; 199], А. М. Любомудрова [216], Г. В. Макаровской [220], Г. П. Макогоненко [221], Н. Е. Лихиной [201], М. Г. Альтшуллера [72], Ю. С. Райнеке [275], А. С. Долинина [140–142], В. М. Калиты [162], А. И. Пауткин [258], А. Ю. Сорочана [302; 303], Ю. И. Суровцева [304], О. С. Октябрьской [244], В. Пашуто [259], С. В. Переваловой [261], Н. Д. Тамарченко [306–311], Л. А. Трубиной [314; 315], В. Г. Чумака [338], И. П. Щеблыкина [346], Н. М. Щедриной [348; 349], А. Я. Эсалнек [354–356] и др. В силу ограниченного объема диссертации сделаем обзор лишь отдельных – ключевых исследований.

Так, Г. В. Макаровская, учитывая полемичность причисления ряда произведений к исторической прозе в «чистом виде», впервые в отечественном литературоведении справедливо, по нашему мнению, пишет не об историческом романе, но о типах исторического повествования в русской и советской прозе. Главными зачинателями традиции исторического романа на русской почве она называет А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого, которые первыми начали разрабатывать проблемы личности, героического характера и народности. В романистике же 1920-х гг. связь истории и современности репрезентована в прозе А. Толстого, А. Чапыгина и Ю. Тынянова. Ученый рассматривает проблему народности в историческом романе и выделяет два типа эпопеи, которые в советской литературе представлены «Тихим Доном» М. Шолохова «Тихий Дон» и «Хождением по мукам» А. Н. Толстого. В героическом, по Г. В. Макаровской, романе «Петр Первый» раскрывается тема большого человека эпохи, которому удастся покорить хаотичность неорганизованного общества. М. Шолохову в эпопее удалось изобразить всю сложность взаимоотношений личности и большой истории [220].

Л. А. Трубина исследовала историческое сознание русской прозы первой трети XX в., выделив эпический, символично-метафорический и мифологический, ориентирующийся на поэтику библейского мифа, типы повествования. Исследователь справедливо отмечает, что писатели на разных этапах придерживались различных концепций пути России: в частности, Горький изображал представителей различных социальных страт, чтобы запечатлеть исторические сдвиги («Трое», «Мать», «Исповедь», «Лето»). Ученый указывает, что мотив движения героев становится опорой художественного мироздания и выражает идею времени. Одной из основных тем прозы 1920-х гг. становится революция и гражданская война, в центр повествования ставятся социально-экономические, культурные и философские противоречия. Особенностью эпоса в этот период оказывается изображение глобальных войн, движения широких масс («Железный поток» А. Серафимовича, «Солнце мертвых» И. Шмелева). Масштаб событий — основа для создания больших эпических полотен, объединяющих прошлое, настоящее и будущее («Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова). Эти произведения полифоничны, выражают противоборствующие точки зрения. Идея сотворения нового мира — одна из ключевых в романе этого периода. Хронотоп ориентирован на воссоздание движения истории во всей полноте и стремится объединить прошлое и настоящее («Белая гвардия» М. Булгакова). Характерен синтез автобиографического и эпического: повествование часто ведется от первого лица («Ледяной поход» Р. Гуля, «Купол св. Исаакия Далматского» А. Куприна, «Солнце мертвых» И. Шмелева, «Конь вороной» В. Ропшина). Л. А. Трубина уделяет внимание и герою исторического повествования и отмечает, что в этот период меняются его взаимоотношения с действительностью, так как персонаж оказывается перед лицом глобальных событий. Особое внимание исследовательница уделяет мифологическому типу исторического повествования, подчеркивая, что для ряда авторов именно библейский миф становится определяющим в осмыслении

исторической реальности и в структуре текста (дилогия В. Рощина «Конь белый» и «Конь вороной», «Солнце мертвых», «Богомолье» и «Лето Господне» И. Шмелева, «Преподобный Сергей Радонежский», «Алексей Божий человек» Б. Зайцева) [314; 315].

К изучению исторической прозы обращается и А. К. Семенкин, который на материале творчества Н. А. Полевого выявил «романтические» приметы историзма: передача колорита русского Средневековья и системы взглядов людей, приемы мифологизации, гиперболизация отдельных черт, психологизм, наличие героев, имеющих исторический прототип, и вымышленных персонажей авантюрного склада, обращение к жанрам видения и чуда. А. К. Семенкин заключает, что художественный историзм Н. А. Полевого совпадает с романтическим и имеет ряд индивидуальных особенностей: опора на легендарную составляющую и документы эпохи, переосмысление исторических деятелей [286].

Ж. В. Федорова сосредоточила внимание на прозе Ф. В. Булгарина и выявила ее своеобразие. Так, по мнению исследователя, в исторической прозе писателя отразились основные черты классического исторического романа, личная концепция событий прошлого и намечены приемы массовой литературы [187–190; 192–195]. Произведения о прошлом 1820-х гг. разделены на три группы: реконструкция исторических событий, историко-романтическое повествование и военно-исторические очерки. В 1830-х гг. писатель обращается к жанру исторического романа и создает, по мнению ученого, «образец» исторического жанра в «Дмитрии Самозванце», поскольку в нем можно найти временную дистанцию, документальную основу, концепцию автора. Для «Петра Выжигина» уже характерен прием испытания героев, поэтому исследователь определяет его как нравовоспитательный роман об истории. В «Мазепе» используются приемы массовой литературы и отчетливо выявляется тенденция к «беллетризации». При этом, не отрицая историзм булгаринской прозы, Ж. В. Федорова

указывает на отсутствие в ней психологизма и индивидуальных черт характера героев, шаблонность сюжета [254].

В. Г. Чумак обращается к осмыслению концепции времени, изучает специфику движения общества в историческом повествовании, отмечая, что в 30-е гг. XX века шаблонность заменяется морально-этическим и философско-историческим подходами. В 60–80-е гг. главные темы — крестьянские освободительные войны. В центре повествования личность вымышленного или исторического героя [68; 338].

Н. Е. Гюльназарян обращается к исторической прозе конца XX в. и сосредоточивает внимание на отражении художественной концепции личности в исторических романах «Государь Иван Третий» А. Ю. Сегеня и «Раскол» В. В. Личутина, полагая, что если В. Личутин придерживается теоцентрической концепции хода времени (в «Расколе» судьба истории и человека в руках Господа, герои слабы и беззащитны перед лицом высшей силы), то А. Ю. Сегень, наоборот, утверждает, что все в руках человека. Его персонажи влияют на ход событий: в «Государе Иване Третьем» А. Сегень противопоставляет цельного персонажа государя героям, обуреваемым нравственными метаниями. Однако, в романах обоих прозаиков показано обновление государства исключительно в согласии с христианскими постулатами и передан подлинный дух времени [128; 129].

Н. Ю. Петровская исследовала концепции личности и истории на материале творчества А. Н. Толстого. Герои Толстого сильны и уникальны, они влияют на ход событий. В книгах писателя противопоставлены рациональное и чувственное начала. Изучая отечественную историософскую традицию, Н. Ю. Петровская выделила три этапа ее развития: «Москва — третий Рим», западничество и славянофильство, оригинальные философские теории (А. Герцен, Н. Чернышевский и другие). Эти концепции влияли на авторов исторической прозы и на А. Н. Толстого в том числе. В результате синтеза противоречивых трактовок истории писатель выработал собственную парадигму (рассказ «День Петра»). В более поздних работах у

писателя оформляется концепция монументального реализма, в центре которого вера в человека, способного творить собственную историю (трилогия «Хождение по мукам», роман «Петр Первый») [264].

В современном отечественном литературоведении ключевыми вопросами при осмыслении исторического романа и шире — исторического повествования — становятся, во-первых, проблема дефиниции термина «исторический роман», влияние традиции В. Скотта на отечественную историческую прозу; во-вторых, современное состояние и анализ возможных модификаций исторической прозы. Поэтому особого внимания заслуживают, на наш взгляд, носящие резюмирующий характер по отношению к концептуальным жанровым характеристикам исторического романа работы М. Г. Альтшуллера [72], А. Ю. Сорочана [302], Т. Н. Бреевой [102], Т. М. Колядич [171] и др. В частности, М. Г. Альтшуллер одним из первых обобщил и систематизировал сведения отечественного литературоведения об историческом романе и проанализировал традицию исторического жанра в русской словесности, причем главным историческим романом в русской литературе исследователь справедливо называет «Капитанскую дочку» А. С. Пушкина: именно в ней представлено совершенно особое пушкинское понимание манеры и метода В. Скотта. Именно А. С. Пушкин едва ли не единственный из современников сумел создать исторический роман, отвечающий всем канонам жанра. Однако после «Капитанской дочки», по мнению литературоведа, наблюдается постепенное угасание жанра, связанное с очевидным отходом от канонического вальтерскоттовского романа. Исключение составляют исторические формы «более высокого порядка» — произведения Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого. Это ни в коем случае не говорит о вторичности дальнейшей отечественной исторической прозы: М. Г. Альтшуллер отмечает, что в творчестве Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого жанр «переродился» и развился. Таким образом, именно М. Г. Альтшуллеру принадлежит заслуга первого, наиболее детального историко-

литературного описания генезиса и начального этапа развития жанра исторического романа в России.

Отметим, что некоторые исследователи уделяют внимание классификации исторического романа. В этой связи интерес вызывает работа А. Ю. Сорочана «Мотивировка в русском историческом романе 1830–1840-х гг.», где в качестве классификационного основания избраны различные мотивировки исторической прозы первой половины XIX в. и упорядочен материал по этому признаку. Принципиально, что А. Ю. Сорочан рассматривает исторический роман в контексте изучения мотивов, которые, по мнению исследователя, являются важнейшими жанрообразующими элементами. Укажем на в высшей степени корректное использование литературоведом терминологического аппарата: уже в начале исследования он уделяет внимание дефиниции термина, указывает на его неоднозначность. Соглашаясь с формальной школой отечественного литературоведения, А. Ю. Сорочан приводит замечание М. М. Бахтина о «непригодности этого понятия для уяснения каких бы то ни было сторон или элементов художественной конструкции» [302, с. 10]. Исследователь, изучив противопоставленные друг другу мнения, приводит свое понимание термина, которым и пользуется в дальнейшем: «мотивировка — система организации художественной каузальности (причинной взаимообусловленности событий во времени) в литературном произведении, базирующаяся на специфических особенностях авторского мировоззрения и реализуемая как на формальном, так и на содержательном уровне» [302, с. 30]. Подобное понимание термина сближает его с понятием детерминизма (социальной обусловленностью личности героя). А. Ю. Сорочан указывает на принципиальную важность термина для изучения исторического романа 1830-х гг. Широта охвата исторического хронотопа в данной форме обеспечила, по мнению исследователя, полное и точное отражение причинности событий и поступков героев. Поэтому анализ мотивировок исторической прозы и классификация произведений по данному признаку — одна из важных проблем литературоведения.

Подчеркнем, что классификация мотивировок А.Ю. Сорочана основана на специфике художественного мира писателей, их методе. Первый вид мотивировок связан с формализацией созданных однажды ходов, то есть автор использует одну причинно-следственную модель. Такие мотивировки ученый называет «статичными». Противопоставлены им «динамичные» мотивировки: причинно-следственная связь от произведения к произведению меняется автором. Концепция писателя развивается и дополняется. Среди наиболее распространенных разновидностей статичных мотивировок А. Ю. Сорочан выделяет «национальную мотивировку», «основанную на признании неизменных свойств всякой нации» («Юрий Милославский» Загоскина) [230; 231]. В первой половине XIX в. развитие мотивировок приводит к осмыслению неизменности уже не национального, а общественного состояния — «Status quo как мотивировка общественной жизни» (романы К. Масальского) [302, с. 10].

В разновидности «динамичных мотивировок» русского исторического романа исследователь выделяет «мотивировку-интригу» (Р. М. Зотов, Н. В. Кукольник). Особый интерес литературоведа вызывает метод В. Т. Нарезного и А. Ф. Вельтмана, которые основывались не на словесных выражениях доказательств, но на умозрительных идеалах. Такой вид мотивировок литературовед номинирует «сказочными». Вслед за этим исследователь вполне оправданно анализирует динамичную систему художественных мотивировок А. С. Пушкина. При этом сравнение сходных эпизодов помогает ему сформулировать основные отличия художественной каузальности Пушкина от всех предшествующих ей систем. Особняком стоит творчество Н. А. Полевого и И. И. Лажечникова [197; 265; 266; 277], которые, по словам исследователя, «создали свои собственные концепции, основанные на линейном понимании исторического процесса и, учитывая далеко не все факторы реальности, смогли создать работоспособные и глубокие модели художественных мотивировок» [302, с. 50].

В литературоведении последнего десятилетия отмечается определенное внимание, во-первых, к историческому жанру вообще. Так, Е. А. Шаронова видит важность исторической литературы в становлении и определении характера исторического события: «Писатель не просто фиксирует исторический факт, он формулирует его идею, вписывает его во время, в национальный и мировой контексты» [344, с. 4]. Исследователь указывает, что, осмысляя то или иное историческое событие, придавая ему особый характер, создавая неповторимый образ, автор фиксирует исторический факт, который теперь способен жить самостоятельно, покидая рамки реального времени и пространства и выходя на простор, по бахтинскому определению, «большого времени»: «Автор создает главное — образ исторического события». Кроме того, «исторические события имеют свою внутреннюю человеческую личную сторону и свое дифференциальное исчисление — видеть их так научил нас автор “Войны и мира”» [344, с. 4].

Во-вторых, предметом исследования становятся проблемы модификации историзма в прозе постмодерна. Примечательна в этом отношении посвященная бытованию исторического романа в XXI в. работа Т. Н. Бреевой, в которой внимание исследователя сосредоточено на проблеме «национальности»: исторический роман рассматривается как жанр, синтезирующий в себе основные вопросы национальности и философии определенного периода. Исследовательница отмечает, что изменение исторической прозы связано с эволюцией понимания историзма: историософский роман становится новой формой исторического романа рубежа XIX–XX и XX–XXI вв. и «пик» исторической прозы приходится именно на порубежные эпохи. Доминантами произведений, по мнению ученого, становятся эсхатологические настроения, проблема кризиса коллектива, создание национальных мифов. Одной из причин развития исторической прозы сегодня Т. Н. Бреева называет «глобальные изменения в области геополитики, неизбежным следствием которых становится

необходимость в новой государственной, национальной и культурной самоидентификации» [102, с. 48].

Остается заметить, что исследования рубежа XX–XXI вв., посвященные специфике исторической прозы, со всей очевидностью отражают основные направления современной литературоведческой мысли в сфере изучения историзма. При этом подходы исследователей со всей очевидностью разнятся: ряд исследователей изучают особенности исторического сознания прозаиков [66; 67; 314; 315; 341], другие сосредоточиваются на изучении индивидуального вклада писателей в развитие исторической прозы [286; 325, 338; 343; 344], пристально анализируют специфику главного героя исторического романа [128; 129; 264], стремятся выстроить этапы зарождения и вычленить особенности бытования жанра исторического романа на отечественной почве [72; 220; 240; 306–311; 343; 344]; избирают доминантой исследования проблему мотивировки прозы и изучают исторический роман XIX в. в контексте этой проблемы [302; 303], осмысливают модификации историзма в постмодерне, выявляют разновидности современного исторического романа, отчасти определяя пути дальнейшего развития жанра [102].

Особого внимания заслуживают не только жанровая специфика исторического романа, которая на самом разнообразном материале отечественной прозы исследуется в работах Б. М. Жачемуковой и Ф. Б. Бешуковой, которые отмечают терминологическую размытость самого понятия «исторический роман», Я. В. Солдаткиной, размышляющей об историософских повествованиях рубежа XX–XXI вв., И. С. Урюпина, В. А. Дашевского, рассматривающих специфику исторического сознания, Е. А. Шароновой, которая называет главной чертой исторического романа то, что «в основе его сюжета история страны, ее историческое бытие и активный человек — творец эпохи» [343, с. 10], Т. М. Колядич, рассматривающий подходы к интерпретации прошлого в романах современных прозаиков и др. [131; 147; 171; 301; 323], но и традиции исторического повествования в

русской прозе рубежа XX–XXI вв., в которой не просто воплощаются различные историософские концепции, но и появляются новые разновидности исторического романа, его жанровые модификации.

В последние десятилетия весьма заметными фигурами в литературном процессе, по общепризнанному мнению отечественных исследователей, являются **А. Иванов** и **Борис Акунин**. При этом большинство ученых, анализирующих их творчество, сосредотачивает внимание на осмыслении сюжетно-композиционных, жанрово-тематических, мотивных особенностей романов писателей [56–62; 73; 74, 92; 106; 115; 122; 150; 160; 161; 170; 179; 186; 202; 213; 227; 229; 247–256; 276; 278; 288; 289; 293–297; 313; 316; 327; 330; 343; 344; 347 и др.], тогда как традиции исторического повествования в их романах остаются системно не исследованными. Как жанровые прозаики и А. Иванов, и Борис Акунин раздвигают «границы сложившейся в литературоведении системы жанров, экспериментируя с традиционными жанровыми разновидностями и создавая собственные литературные жанры», более того, их «авторские жанровые модификации носят синтетический характер» [269]. Однако не вполне оправданно, на наш взгляд, вести речь об «историческом романе» в их творчестве, поскольку, во-первых, сами прозаики используют собственно-авторские номинации при обозначении своих текстов. Во-вторых, структура классического исторического романа у Иванова обогащается и трансформируется за счет элементов альтернативной истории, фольклора, фантастики, у Бориса Акунина (Чхартишвили) очевиден «эkleктизм детективных и исторических романских элементов, что выражается не только в использовании в текстах реалий и “примет”, присущих историческому контексту описываемой эпохи, но и в построении конкретной общественно-исторической концепции» [268, с. 3]. Соответственно при аналитическом прочтении произведений этих прозаиков мы полагаем правомерным говорить не об историческом романе, но об историческом повествовании. Нашу мысль подтверждают и авторитетное мнение Т. М. Колядич, которая полагает, что «для большинства современных

авторов главное – не воссоздание прошлого, а восприятие этого прошлого из настоящего <...>. Поэтому в большинстве современных текстов речь идет именно об исторической форме, но не об историческом романе <...>» [171, с. 129].

Здесь считаем необходимым пояснить используемый нами терминологический аппарат. Отождествляя дефиниции «повествование» и «нарратив», мы понимаем под ними вслед за В. Шмидом, изложение повествуемой истории, указывающее не на «присутствие опосредованной инстанции изложения, а на определенную структуру излагаемого материала» [345, с. 14]. Соответственно под *традициями исторического повествования* мы подразумеваем сознательное (неосознанное) тем или иным современным прозаиком следование нарративному опыту предшественников, обращавшихся к исторической прозе, подразумевающее средства и способы изображения прошлого (специфическое отражение историзма, исторического времени, воссоздание общего фона эпохи), историософию как целостную концепцию истории, воплощенную в тексте. *Историзм* для нас есть «художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи, а также неповторимого облика и колорита. <...> Способность схватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах» [198, Стлб. 321]. Кроме того, мы учитываем понимание исторического романа Н. Д. Тмарченко, разновидности исторического жанра, выделенные им: «авантюрно-психологический», «авантюрно-философский», «народно-эпический» [308, с. 97], а также его определение исторического времени как времени, которому свойственны «линейность, непрерывность, необратимость, бесконечность и всеобщность» [308, с. 88–89].

Научная новизна кандидатской диссертации состоит в том, что впервые в отечественном литературоведении обобщена и осмыслена традиция исторического повествования в русской словесности, уточнены сущностные характеристики исторического нарратива в отечественной прозе

рубежа XX–XXI столетия. Осуществлен системный подход к традиции исторического повествования и ее модификации в творчестве А. Иванова и Бориса Акунина (теоретико-литературный аспект), и в динамике его конкретных форм, определяемых индивидуально-творческим решением этих писателей, обращающихся к осмыслению истории (историко-литературный аспект).

Объектом нашего исследования явилась отечественная романная проза А. Иванова и Бориса Акунина, в которой отчетливо воплощено обращение к истории.

Предметом выступают традиции исторического повествования в отечественной романной прозе рубежа XX–XXI вв.

Цель исследования — выявление традиций исторического повествования в отечественной романной прозе конца 1990-х — начала 2000-х гг.

Цель определила **задачи** нашей работы:

- обозначить истоки и важнейшие вехи становления исторической прозы в русской литературе XIX–XX столетий;
- выделить особенности модификации исторического повествования в отечественной прозе рубежа XX–XXI вв.;
- осмыслить «Сердце Пармы» А. Иванова в контексте традиций альтернативно-исторического повествования;
- выявить традиции изображения Пугачевского бунта в «Золоте бунта...» А. Иванова;
- проанализировать специфику соотношения факта и вымысла в «Тоболе» А. Иванова;
- рассмотреть особенности репрезентации эпохи опричнины в «Летоисчислении от Иоанна» А. Иванова;
- исследовать своеобразие переосмысления жанровой модели исторического романа в «фандоринском» цикле и в цикле «Приключения магистра» Бориса Акунина;

- проследить специфику преломления традиции исторического повествования в проекте «Анатолий Брусникин»;
- определить особенности репрезентации исторического процесса Бориса Акунина в проекте «История Российского государства».

В основе методологии нашего исследования лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, изложенные в трудах М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, А. Н. Веселовского, В. М. Жирмунского и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Научно значимыми для нас явились труды классиков литературоведения (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, Г. Лукач); работы ведущих историков современной отечественной литературы (М. П. Абашева, О. В. Богданова, М. Н. Липовецкий, Т. М. Колядич, О. Ю. Осьмухина, Я. В. Солдаткина, Н. В. Сорокина и др.). Особую значимость в решении стоящих перед нами задач имели исследования российских теоретиков и историков литературы, посвященные жанру исторической прозы и традиции исторического повествования (А. Ю. Андреев, С. М. Петров, Н. Д. Тмарченко, Д. Д. Николаев, М. Г. Альтшуллер, Л. П. Александрова, Е. М. Дзюба, О. Л. Вайнштейн, Л. И. Вигерина, Б. С. Вальбе, О. Н. Красникова, Г. В. Макаровская, Т. В. Мальцева, Н. М. Щедрина, А. Ю. Сорочан и др.), а также непосредственно прозе А. Иванова (Д. Вальчак, Д. А. Калинина, П. А. Лобов, М. А. Хлебус, Е. А. Шаронова, В. В. Абашев, М. П. Абашева, П. А. Гончаров, П. П. Гончаров, А. И. Зырянов, Л. А. Колобаева, Д. Л. Куликова, А. М. Лобин, Г. М. Ребель, О. Ю. Синявская, Т. А. Сироткина, Г. А. Фролова) и Бориса Акунина (Н. Бобкова, Н. Вольский, М. Киселева, Е. Красильникова, А. В. Казачкова, О. Ю. Осьмухина, Н. Потанина, Б. Тух, М. Черняк, Е. Трускова, А. Метелищенков, Е. Щеглова и др.). Специфика материала потребовала обращения к историческим сочинениям В. О. Ключевского, С.

М. Соловьева, Н. М. Карамзина, Н. И. Костомарова, а также к историософской концепции А. Л. Юрганова.

Материалом исследования стала наиболее примечательная с точки зрения заявленной проблематики проза А. Иванова, Бориса Акунина конца 1990-х — начала 2000-х гг., репрезентующая модификацию традиции исторического повествования, а также различные типы подачи исторического материала.

Теоретическая значимость работы. Предложенное в кандидатской диссертации исследование традиции исторического повествования в современном романе позволяет уточнить дефиниции «традиции исторического повествования», «историзм», а также проецировать выявленные особенности исторического повествования на отдельные стороны творчества других отечественных прозаиков XX — начала XXI вв., соотнести их с особенностями новейшей литературной практики 2010-х гг.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты, материалы, анализ конкретных художественных произведений и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории отечественной литературы, спецкурсах и спецсеминарах, посвященных русской словесности XX в., современной отечественной прозе, творчеству Бориса Акунина и А. Иванова, а также при написании соответствующих учебников и учебных пособий.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. По сравнению с исторической словесностью XX в. с ее обращением к прошлому и его реконструкцией, соединением «большой истории» и частной жизни, «авантюристичности и историзма», различных типов времени, в исторической прозе рубежа XX – XXI вв. намечается смещение образов исторических лиц на периферию сюжетного развертывания и их мифологизация, размывание жанровых границ и появление новых жанровых модификаций исторического романа (альтернативная история, роман-пеплум, исторический детектив), не столько реконструкция истории, сколько

авторская рефлексия по поводу неё, в связи с чем применительно к прозе современной правомерно говорить не об историческом романе, но об историческом повествовании.

2. А. Иванова, воспринимающего историю России как многовековой героический народный порыв, который государство то подавляло, то использовало в преступных целях, интересуется процесс созидания империи (от присоединения Перми в «Сердце Пармы», колонизации Сибири в «Тоболе» до правомерности террора опричнины в «Летоисчислении...»), тогда как Борис Акунин в контексте собственной историософской концепции концентрирует внимание на противоречиях исторического процесса, переломных событиях российской истории, способствующих распаду империи.

3. В «Сердце Пармы» А. Иванова переданы реальные исторические события (расширение границ Московского княжества за счет присоединения Перми/Пармы; исторический герой показан как цельная личность, в достоверном бытовом окружении, любое историческое событие непосредственно связано с его частной жизнью и влияет на его мировосприятие и развитие), органично сочетающиеся с элементами альтернативной истории, фэнтези и романа воспитания: в реальную историю Перми вплетается «ирреальная» ветвь истории, воплощенная собственным хронотопом (мир древний, хтонический противопоставлен пространству Москвы, который разрушатся при столкновении с историей «реальной»).

4. Повествование в «Золоте бунта...» синтезирует исторический и приключенческий нарративы; писатель, отталкиваясь от опыта предшественников и переосмысливая пушкинский нарратив, создает амбивалентный образ пугачевщины и концентрируется на изображении истории как полноценного «героя», живущей самостоятельно и активно взаимодействующей с миром творящих ее персонажей, погруженных не только в контекст постпугачевского времени, но и в пространство авантюрное.

5. Расширение рамок классического исторического повествования в романе «Тобол» связано с невозможностью подчинить определенным характеристикам ни масштабность личности главного героя (губернатора Гагарина), ни подлинную эпичность событий: масштабный и политематичный «роман-пеплум», описывающий важные исторические события начала XVIII в., непосредственно связанные с реформаторской деятельностью Петра, расширением российских территорий и укреплением положения России на мировой арене (колонизация Сибири), сочетает элементы классического исторического нарратива («усредненный» герой, документальность) с фантастикой, подробными историческими комментариями, кинематографическими приемами (монтажность, «массовость», зрелищные эффекты, сериальные клише), которые упрощают содержание, характеры и психологические мотивировки, и частой сменой фокуса повествования (описание важных исторических событий чередуется с пристальным вниманием к судьбе отдельно взятой семьи, которая оказывается важнее любой «идеи»).

6. Авторская трактовка эпохи опричнины в романе «Летоисчисление от Иоанна», написанном на материале киносценария А. Иванова к фильму П. Лунгина «Царь», основана на эсхатологической концепции А. Л. Юрганова, в связи с чем поступки царя подчинены идее скорого конца света и вере в собственное мессианство, а сам текст представляет собой сложное образование, в котором историческое повествование синтезирует элементы кинотекста, притчи, мистерии, жития.

7. Повествовательная стратегия Бориса Акунина в фандоринском цикле и в романах проекта «Авторы» подразумевает насыщение детективного нарратива интертекстуальными вкраплениями, аллюзиями, отсылками к различным пластам культуры с приемами исторического повествования, позволяющими стилизовать образ того или иного исторического периода (правление последних Романовых в фандоринском цикле, эпоха петровских преобразований в «Девятном Спасе», кавказские войны в «Герое иного

времени»), скрупулезно воспроизвести колорит эпохи, проанализировать переломные для русской истории моменты, предложить альтернативные варианты событий и включить в число героев исторические личности.

8. Историософская концепция Бориса Акунина, воплощенная в «Истории Российского государства», представляется целостным субъективным видением отечественного исторического процесса: писатель осмысливает отечественную историю в неразрывной связи с историей мировой, в равной степени признавая и «азиатское» и «западное» влияние на формирование русской государственности и ментальности; исторический процесс, по мнению писателя, тесно связан с настоящим; именно личность стоит в центре исторического процесса и является его движущей силой: яркие государственные деятели, по его убеждению, не раз влияли на исход тех или иных событий. Подобная трактовка сближает писателя не столько с историографами, сколько с авторами исторических романов, продолжающих традиции В. Скотта. Аккумулируя разнообразные жанровые элементы (от мифов до пикарескного романа), расширяя авторскую стратегию, прозаик балансирует на грани объективированного и субъективированного повествования и превращает «Историю...» в своеобразное продолжение своей беллетристики, где сложный и многомерный исторический процесс выходит на первый план, а его «персонажи» становятся структурными компонентами, иллюстрирующими «сюжетные» перипетии.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 5.9.1 «Русская литература и литературы народов Российской Федерации» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 6 – история русской постсоветской литературы XX–XXI века, п. 11 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломление в художественном творчестве, п. 12 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Диссертация проходила обсуждение на кафедре русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева».

Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в **18** публикациях, из которых **4** (3 – в соавторстве) напечатаны в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Материалы диссертационного исследования представлялись в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях: VIII Всероссийский научно-практический семинар «Литература и интеграции искусств» (Нижний Новгород, 2016), XXIV, XXVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2017, 2021), II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Художественный текст: проблемы чтения и понимания в современном обществе» (Стерлитамак, 2020), Форум с международным участием «История литературы и история литературоведения: имена, школы, концепции, локусы» (Нижний Новгород, 2021), XLVIII, XLIX, L, LI Огаревские чтения (Саранск, 2019, 2020, 2021, 2022), V Международная научная конференция «Русский язык в контексте национальной культуры» (Саранск, 2021), Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Современные проблемы и перспективные направления инновационного развития филологической науки» (Стерлитамак, 2022), Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, 2022, 2023).

Поставленные цель и задачи определили **структуру** диссертационной работы. Она **состоит** из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников (**359** наименований).

1. Историческая проза в русской словесности XIX – начала XXI вв.: историко- и теоретико-литературные аспекты

Общеизвестно, что в исторических жанрах (романе, поэме, драме) основной задачей становится реконструкция жизни прошлых эпох. В связи с этим автор исторического повествования неизбежно сталкивается с требованием соблюдения историзма и достоверности. Историзм есть, как мы уже отмечали, «способность схватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах» [142, с. 19], соответственно, художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи, а также ее неповторимого облика и колорита свойственно историческому повествованию, в принципе, вне зависимости от периода создания произведения.

1.1. Традиции европейского исторического повествования и русская историческая проза первой половины XIX столетия

Прежде чем сделать экскурс в историю становления исторического повествования в отечественной прозе, отметим, что, начиная с античности, творец «исторического дискурса» стремился передать особенности времени. Даже в мифологических образах гомеровского эпоса угадываются ключевые конфликты того периода, особенности взаимодействия человека и природы, личности и социума, а также колорит эпохи. Большая часть литературного наследия вплоть до XVIII в. содержит описания прошлого (за исключением произведений комедийных жанров). Согласно ряду исследований античная трагедия, средневековый эпос, поэма и драматургия Возрождения и классицизма немыслимы без эстетического требования «эпической (или трагической) дистанции» и, как правило, воссоздают события давно прошедших времен [245; 246]. Однако материал, лежащий в основе, сложно было назвать достоверным, ибо писатели ориентировались на предания,

мифы и легенды. В связи с этим данный пласт литературы не может претендовать на историзм с современной точки зрения. Общеизвестно, что вплоть до Нового времени человечество не обладало подлинно историческим мышлением и знанием [222; 223].

Среди задач исторической прозы – яркое, живое описание прошлого. Стоит отметить, что в античный период существовало разделение на большую форму исторического повествования (в центре крупные события или целый период) и малую (о конкретном происшествии («Заговор Каталины» Саллюстия, 63 г. до н.э.) или персоне («Агесилай» Ксенофонта, V–IV в. до н.э.; «Жизнеописание Агриколы» Тацита, 97 г.)). Античные авторы, как известно, использовали устоявшийся набор приемов: географические и философские экскурсы, описания сражений, фиктивные речи действующих лиц. Гекатей, Геланник и другие логографы VI–V вв. до н.э. писали о полулегендарной древности [89; 105; 198]. Одним из первых стал описывать недавние события, у которых остались свидетели или документальные подтверждения, Геродот, который к тому же включил в текст общеисторическую концепцию. Главным историком Античности считается Фукидид. В «Истории» исследователь описал современную ему войну (V в. до н.э.). В IV в. до н.э. выделяются два основных направления историографии: прагматическое и риторическое [222, с. 100]. Историки-прагматики стремились установить причинно-следственную связь важных событий (Полибий во II в. до н.э.). Риторики уделяли особое внимание описанию, яркости и живости нарратива.

Во II в. до н.э. складывается римская историческая проза: летописные обзоры («анналы»), монографии (сочинения Саллюстия), публицистические записки (сочинения Ю. Цезаря). Серьезные геополитические изменения (создание Римской империи) стали мотивацией для формирования крупной историографической прозы: сводных обзоров всей предшествующей истории. Здесь нужно выделить такие тексты, как «Римская история от основания города» Тита Ливия (на латинском языке, I в.), «История» Диона

Кассия (на греческом языке, III в.). Эти труды стали базой для многих исторических текстов. Далее историография империи движется по двум направлениям: анналистическая проза, вершин которой достигает профессионально выстраивающий композицию мастер психологического портрета Тацит во II в.; биографическая — у Плутарха, избравшего своим предметом жизнеописание выдающихся людей классического периода истории Греции и Рима. Античная историография явилась своеобразной основой для новоевропейской прозы, дав ей большое количество сюжетов и образов в готовой художественной обработке. Восхваление республики, оды героям и описание тирании императоров у поздних историков Античности повлияли на гуманизм Возрождения, философию классицизма XVII в., эстетику Просвещения, а также литературы периода французской буржуазной революции [279; 280].

Начальный этап средневековой литературы характеризовался синтетизмом исторической прозы: в нее органично вплетаются сказания, повести и предания (это, кстати, свойственно и древнерусским летописям X–XVII вв.) [216]. В Европе расцвета достигают собственно «история» как прозаический пересказ важных для государства событий и хроники (краткий экскурс в мировую историю). Особенно явно это разделение намечается к VI в.: появляется «История» Феофилакта Симокатты (VII в.). Влияние церкви в X в. приводит к тому, что историческая проза становится частью монашеских хроник. Патриарх Никифор, Георгий Амартол в IX в. и Симеон Метафраст в X в. создают ряд значимых памятников. Однако в дальнейшем наблюдается упадок [215, с. 123]. В Западной Европе в этот период история пишется на латинском языке. Здесь необходимо выделить сочинения Григория Турского (VI в.), Фредегара (VII в.), Эйнхарда (770–840 гг.). В ряде стран традиция повествования на латыни сохраняется и позднее («Деяния датчан» Саксона Грамматика (ок. 1140 – ок. 1208), «История Польши» Яна Длугоша (1541–1580)). Произведения на национальных языках Европы появляются в конце XII в.: «Завоевание Константинополя» о четвертом крестовом походе рыцаря

Жоффруа де Виллардуэну (начало XII в.), «Саксонская всемирная хроника» (ок. 1225), «Хроника» итальянца Дино Компаньи (1260–1324), «История Шотландии» Джона Фордуна (ум. 1384) и др. Внимание к деталям и мастерство стиля характерны для «Мемуаров, или Истории и хроники христианнейшего короля Людовика Святого» (ок. 1309) Ж. де Жуанвиля (1224–1317). Многие тексты до сих пор остаются востребованными источниками для изучения быта и социальных отношений конца Средневековья («История Флоренции» Джованни, Маттео и Филиппе Виллани, «Хроники» Жана Фруассара) [281].

Возрождение ознаменовало возврат к идеалам античности, новый виток интереса к истории и ее художественному осмыслению. Благодаря писателям закладываются основы историографии Нового времени. Произведения XV–XVI вв. отличает политематизм: история, культура, социум, психология. Среди значимых фигур необходимо выделить Н. Макиавелли и Ф. Гвиччардини в Италии, хронистов Р. Холиншеда и Г. Холл в Англии, П. де Б. Брантом и Агриппа д’Обинье во Франции, сочинения которых стали важными сюжетно-тематическими источниками для многих писателей [107, с. 104].

Ряд исследователей отмечает, что для классицистических писателей был характерен псевдоисторизм, то есть под маской личностей прошлого угадывались современные герои, а история была лишь ширмой. Драматурги не обладали инструментарием для воплощения колорита эпохи и попросту «переодевали современников в древние костюмы». Так, Корнель и Ж. Расин в своих «исторических» трагедиях, безусловно, говорили со зрителем о сегодняшнем дне, но в то же время позволяли зрителям оценить масштаб современных событий, проводя параллель с прошлым [108, с. 115].

Принципиально иное видение истории наблюдается в пьесах У. Шекспира. Обращаясь к преданиям прошлого, У. Шекспир «не столько “переодевает” своих современников, сколько выводит их на широкий простор истории». Он «не воссоздает прошлое, но в полной мере связывает

настоящее с прошлым и, схватив само движение истории, заглядывает в грядущее, обнажает скрытые в современном человеке и обществе возможности» [222, с. 10]. Эта особенность художественного метода У. Шекспира позволяет исследователям говорить о глубочайшем историзме его хроник. Проблема историзма в воссоздании прошлого поставлена в XVIII в.: достаточно вспомнить сборник Г. Лессинга «Гамбургская драматургия», драмы Ф. Шиллера и И. В. Гете. Подлинный «бум» исторической прозы происходит в эпоху романтизма, для которой характерен интерес к национальности и судьбам народов. Жанр исторического романа окончательно оформляется в творчестве В. Скотта, ощутившего и впервые максимально точно воспроизведшего смену эпох, кардинальное различие социальных отношений, быта, психологии Средневековья и Нового времени [342, с. 120].

Оговоримся, что еще М. М. Бахтин справедливо указывал, что литературные жанры необходимо изучать именно с точки зрения времени и пространства: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [79, с. 235]. Эта идея получает подтверждение, когда речь заходит об историческом романе, поскольку именно в этой разновидности романа первостепенное место занимают взаимодействие времени прошлого и настоящего [79, с. 236]. На этой почве возникает исторический роман В. Скотта. При этом В. Скотт крайне редко говорит о современности. Он не изображает в своих произведениях сегодняшний день и проблемы современной Англии. Когда он хочет найти ответы на актуальные вопросы, он ищет их в прошлом, художественно изображая важнейшие этапы родной истории. Ученые выделяют некоторые особенности в художественном методе писателя: например, Г. Лукач пишет, что он ищет «средний путь» в изображении прошлого, то есть героями его произведений всегда является «более или менее заурядный дворянин» [215, с. 76]. С ним соглашается и А. А. Долинин, который, говоря о методе В. Скотта, отмечает, что «на арену выведен типичный, усредненный,

представитель эпохи» [142, с. 123]. Герой романа умен, нравственен и добропорядочен, что делает его способным на самопожертвование, но он редко отдается всеми силами великому делу. Героинями же своих романов в большинстве случаев автор делает «филистьерски-корректную, нормальную англичанку» [215, с. 79]. Подобный выбор помогает автору изобразить критические моменты истории и их влияние на типичных представителей английского общества. В. Скотт изображает важные исторические кризисы через столкновение враждебных друг другу общественных сил. А «средний» герой его романов волей судьбы становится причастным к обоим. Первым из таких романов становится «Уэверли, или Шестьдесят лет спустя» [138, с. 875].

Стоит отметить особенности в изображении исторической личности в произведениях В. Скотта. Его героями становятся наиболее значимые деятели английской и французской истории: Ричард Львиное Сердце, Людовик XI, Елизавета, Мария Стюарт, Кромвель и др. — они для прозаика представители общественного движения, влияющие на большие народные массы. Художник не показывает, как формируется историческая личность, но он делает закономерным ее приход. Только объяснив причины кризиса и разделения нации на враждующие лагеря, он выводит на первый план исторического героя [72, с. 145], который психологически готов выполнить свое историческое предназначение. «Большая художественная цель, которую преследует автор, описывая особые моменты истории, коренится в его желании изобразить человеческое величие, которое просыпается в народе в особо драматические периоды» [72, с. 29].

Очевидно, что исторический роман зарождается в начале XIX в. и является закономерным продолжением реалистического романа XVIII столетия [136; 137; 217]. Писатель расширил тематику произведений, добавив небывалое количество исторических событий. Одной из главных его заслуг является историчность в описание людей и событий. Главными героями своих произведений он делает «средних» людей, которые являются

типичными представителями общества. Волей судьбы они становятся причастными к двум враждующим силам, что позволяет полностью раскрыть стремления каждой из сторон. Исторические личности, по В. Скотту, есть порождение времени и выразители желаний народных масс, они редко выходят на первый план, часто оставаясь на периферии произведения. Исторические катаклизмы в романах — результат цепи событий, а не случайные происшествия. Выделяя формальные приемы построения исторического романа В. Скотта, А. С. Долинин отмечал наличие мистификации, то есть игры с читателем: анонимность произведения, присутствие мнимого автора, мотив таинственных рукописей, попавших к повествователю [142, с. 26]. По мнению Г. Лукача, в англоязычной словесности у В. Скотта был единственный последователь, которому удалось продолжить и даже развить некоторые скоттовские принципы, — это Ф. Купер [215, с. 130]. Главной темой цикла романов «Кожаный чулок» становится гибель родового общества [215, с. 134], которая являлась одной из главных и для В. Скотта. Художественный интерес его сосредоточен на трагедии индейского населения Америки, которое уничтожалось французскими и английскими колонизаторами. Избирая героем своих произведений неграмотного, но порядочного англичанина (Натаниэль Бампо), Купер продолжает традицию В. Скотта в изображении «заурядного героя». Также персонаж зачастую испытывает сочувствие к обеим враждующим силам: Натаниэль Бампо, будучи колонизатором, проявляет симпатию к краснокожим [215, с. 140]. Что же касается Европы, то в Германии одним из немногих истинных последователей традиций В. Скотта является Виллибальд Алексис. Картины Средневековья этого автора передают подлинные нравы и обычаи того времени. В Италии развить принципы В. Скотта удалось А. Мандзони в романе «Обрученные» (1827). Изображение кризисного состояния всего народа вследствие раздробленности Италии, стычек отдельных частей государства и страха интервенции помогло автору показать трагедию нации.

Таким образом, историческая проза имеет крайне примечательный генезис. Беря свое начало еще в античности, она не прекращает своего развития на всех этапах существования европейской цивилизации. От примитивного способа описания событий прошлого она развилась в исторический роман В. Скотта, который определяется как «эпическое произведение», где «преобразование народной жизни передается через типичных героев, на чьи судьбы воздействуют сокрушительные общественные силы. Среди действующих лиц могут быть и известные исторические личности, но в произведении им чаще всего отведены второстепенные роли» [215, с. 11].

Однако более богатое разнообразие исторического романа отчетливо прослеживается в русской словесности. Как пишет М. Г. Альтшуллер, прошло немало времени, прежде чем в России появился первый исторический роман [72, с. 90]. Сначала сюжетные ходы и приемы исторического повествования были реализованы в произведениях меньшего масштаба. Повести «Наталья-боярская дочь» (1792) и «Марфа Посадница» (1803) Н. М. Карамзина описывают допетровскую эпоху, но в них нет того историзма, который отличает исторический роман Вальтера Скотта [72, с. 95]. Первое произведение скорее сентиментальная, нежели историческая повесть с гипертрофированными чувствами и переживаниями героев. Однако «Марфа Посадница», повествующая о покорении Новгорода Иваном III, становится «первым серьезным опытом исторической беллетристики, который предшествовал в России знакомству с Вальтером Скоттом» [72, с. 96]. Эта повесть написана в духе дидактических произведений того периода (например, «Телемак» Ф. Фенелона), в ней история — лишь фон для иллюстрации неких философских рассуждений. В ряд произведений с «почти историзмом» можно поставить «Рогвольд» В. Т. Нарезного (1798), «Оскольд» М. Н. Муравьева (1810), незаконченную повесть «Вадим Новгородский» и «Марьиная роща» (1809) В. А. Жуковского, «Предслава и Добрыня» (1832) К. Н. Батюшкова. Все они лишь стилизация под

историческое произведение: имена и предметы быта прошедшей эпохи не больше чем «экзотика» [72, с. 100]. В 1820-е гг. положение исторических произведений меняется. Причиной этому становится знакомство с романами Вальтера Скотта.

Одним из первых русских писателей, опиравшихся на опыт В. Скотта, были А. О. Корнилович, который в сборнике исторических очерков «Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год», «Татьяне Болотовой» и «Андрее Безымянном» изображает Россию Петра Великого, точно рисуя эпоху перемен, а также А. А. Бестужев, у которого в повестях «Роман и Ольга» (1823) и «Изменник» (1825) [267]. Во-первых, появляются эпиграфы (излюбленный прием Вальтера Скотта); во-вторых, исторические личности остаются в тени и не влияют на сюжет. Развитие исторической повести в отечественной словесности подготавливало появление исторического романа, по поводу которого в конце 1820-х гг. начинается острая полемика среди литераторов. У многих вызывала сомнение возможность написания романа на почве русской истории. Благодаря «Первому философскому письму» (1828) П. Я. Чаадаева и западническим воззрениям, в либеральных кругах появлялась уверенность в «ничтожности» русской истории [72, с. 60]. Но полемика закончилась после выхода в свет первого русского исторического романа «Юрий Милославский, или русские в 1612 году» (1829) М. Н. Загоскина, связанного с романами В. Скотта документальным временем, подчеркнутой эрудицией повествователя (ссылки на документы, объяснение значений анахронизмов), постановкой в центр повествования вымышленного героя, чью фигуру историческая личность не «заслоняет». Среди отличий можно назвать утрированный патриотизм автора: поляки изображаются исключительно врагами храбрых русских воинов. Следующий роман М. Загоскина «Рославлев, или русские в 1812 году» (1831), в котором большое место занимает описание простых людей (купцов, крестьян, воинов) и их ненависть к французам. М. Г. Альтшуллер отмечает, что в «Рославлеве» прозаик

совершает ту же ошибку, что и в первом романе: излишний патриотизм мешает объективному изображению эпохи и непосредственно французской стороны [72, с. 90]. В 1848 г. М. Н. Загоскин публикует роман «Русские в восемнадцатом веке». Главный конфликт нового произведения — противостояние царя-западника Петра и бояр, которые в процессе развития действия примыкают к монарху. Фигура императора здесь второстепенна и невыразительна [72, с. 95]. При всех очевидных недостатках именно М. Н. Загоскин одним из первых в России начал создавать исторический роман, опираясь на принципы изображения истории В. Скотта.

После «Милославского» в свет выходит новый исторический роман «Дмитрий Самозванец» (1830) Ф. В. Булгарина. Как известно, выход его сопровождался обвинениями со стороны А. С. Пушкина, который усмотрел в романе заимствования из «Бориса Годунова» [72, с. 108], написанного на ту же тему и опубликованного в 1825 г. В своем произведении автор углубляет историзм, «позволяя себе вымысел лишь там, где история умалчивает» [184, с. 370]. Основным отличием романа Ф. В. Булгарина является то, что основные герои его романа — исторические личности. Лжедмитрий имеет неопределенный статус: он — то польский переводчик, то монах. Его история остается непонятной до конца романа. С героями В. Скотта его роднит неопределенность положения между двух лагерей русских и поляков, но он не питает к ним сочувствие, а использует в своих целях. Он подвержен любовным страстям, необузданная злоба губит его в финале. Борис Годунов предстает не трагичным и мудрым пушкинским героем, но скрытным и робким интриганом. В произведении Ф. В. Булгарина отсутствует ксенофобия и желание возвеличить русский народ за счет других национальностей, что также сближает его с В. Скоттом. Во втором романе «Мазепа» (1833) писатель воспринимает один из главных принципов В. Скотта в изображении исторических событий: он воздерживается от однозначности суждений и описывает стремления каждой из сторон, находя

им оправдание. Сознание героя раздвоено, Мазепа мучается внутренним конфликтом от желания защитить Украину и равной ненависти к полякам.

Вершиной исторической беллетристики 1830-х гг. становятся романы И. И. Лажечникова [197; 224; 265; 274; 328; 329]. «Последний Новик» (выходит отдельными частями с 1831 по 1832 гг.) имеет несколько сюжетных линий, основной из которых является судьба незаконнорожденного сына царевны Софьи и В. В. Голицына Владимира [234]. Герой становится причастным к двум враждующим лагерям: сначала он воспитанник и любимец Софьи (является ее пажом), а потом, восхищаясь талантами Петра, становится шпионом в шведско-русской войне. Роман И. И. Лажечникова густонаселен историческими личностями. Среди них шведский генерал Шлиппенбах и лифляндский дворянин Иоганн Рейгольд Паткуль. Главная историческая фигура романа, Петр, изображается в ареоле восхищения: о нем говорят с первых страниц, для всех героев он является путеводной звездой, в его руках судьба страны. Роман отличает патриотизм, перерастающий в ксенофобию, религиозная нетерпимость (раскольники именуются «развратниками») [72, с. 142]. «Ледяной дом» (1835) описывает вражду двух партий (русской и немецкой) во время правления императрицы Анны Иоанновны. Двое ее приближенных, Артемий Волынский и Эрнст Бирон, борются за влияние в государстве, сюжет разворачивается вокруг постройки Ледяного дома для потешной свадьбы шута. Исторические личности, созданные автором, вызывали недоверие: идеализированный облик патриота Волынского и однозначно отрицательного Бирона противоречили традиции исторического романа в сбалансированном изображении исторической личности. В своем последнем романе «Басурман» (1838) писатель описывает столкновение двух культур: востока и запада. Происходит сравнение шведской и русской культуры: швед Антон появляется в русском государстве. Роман отличает амбивалентное отношение автора к изображаемому. Это проявляется в отсутствии ксенофобии по отношению к иностранцам.

Продолжает традиции исторического романа книга «Стрельцы» (1832) К. П. Масальского. В основе сюжета стрелецкий бунт 14–16 мая 1682 г. Ссылки на различные документы, тщательное описание быта того периода, эпитафии, а также объемные диалоги — все это встречается в произведении автора. Протагонист Василий оказывается причастным к двум враждующим лагерям: первоначально он стрелец в войске Софьи, в дальнейшем служит в потешном войске Петра. Фигура Петра, однако, оказывает большое влияние на жизнь героев, что является отхождением от традиций исторического романа. В следующем романе «Регентство Бирона» (1834) автор продолжает оставаться верным найденным приемам. Все исторические личности отодвигаются на задний план, протагонистом становится «средний герой».

Заметим, что наиболее популярными темами русского исторического романа, причем не только на начальном этапе его развития, являются эпоха правления Ивана Грозного, Смутное время и царствование Петра как наиболее драматические по своему характеру периоды [50; 63; 68; 72; 75; 77; 88; 89; 93; 103; 107; 108; 110; 125]. Однако два следующих прозаика сошлись на новом для исторического романа того времени предмете изображения: на фигуре князя Дмитрия Шемяки (1420–1453), который остался в русском народном сознании олицетворением правительственного произвола и несправедливости. Первым об этой фигуре написал П. П. Свиньин в романе «Шемякин суд» (1832). По словам М. Г. Альтшуллера, «будучи дилетантом в истории, он с дилетантством подошел и к написанию романа» [72, с. 179]. Взяв за основу исследования Карамзина, он списал характеристики персонажей, не добавив ничего своего. Этого нельзя сказать о Н. А. Полевом, который, будучи историком, литературным критиком, издателем журнала «Московский телеграф», как никто из предшественников, был знаком с историческим материалом и сумел создать роман «Клятва при гробе Господнем» (1832) в лучших традициях В. Скотта. Он, в отличие от П. П. Свиньиного, вступает в полемику с Карамзиным и изображает в романе свой образ Шемяки: «грубо говоря, он стремится сделать из деспота праведника»

[72, с. 191]. Это приводит к превращению злодея в протагониста романов В. Скотта: в произведении князь влюблен и добр. Примечательно с точки зрения заявленной проблематики и романы Р. М. Зотова «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона» (1832), «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I» (1836). Первый роман повествует о человеке, спасшем жизнь Наполеона и вынужденном бежать из России. История здесь занимает большое место, а образ Наполеона не уходит на периферию, поскольку император влияет на судьбу героя. «Таинственный монах...» повествует об излюбленной эпохе всех русских исторических романистов того времени — периоде стрелецких бунтов.

На раннем этапе становления русского исторического романа отечественные прозаики ориентировались на традиции В. Скотта, а также «Историю государства Российского» (1818) Н. М. Карамзина, избирая объектом изображения чаще всего Смутное время и правление Петра. При этом в большинстве исторических романов XIX в. патриотизм перерастал в национальную нетерпимость, что мешало объективному описанию сторон конфликта. Одной из главных заслуг писателей является то, что они подготовили приход А. С. Пушкина, который сумел не только продолжить традиции В. Скотта, но и развить и расширить их в своем творчестве. Подчеркнем, что в пушкинском историческом повествовании история служит инструментарием для изучения и осмысления своей эпохи, понимаемой как закономерное и необходимое звено в исторической цепи, в которой действуют причинно-следственные связи. Именно А. С. Пушкин впервые продемонстрировал такое понимание исторического жанра, опираясь на сформулированный Н. М. Карамзиным принцип о том, что «настоящее бывает следствием прошедшего. Чтобы судить о первом, надлежит вспомнить последнее; одно другим, так сказать, дополняется и в связи представляется мыслям яснее» [178]. Это утверждение свидетельствовало о формировании в общественном сознании принципов исторического мышления как одного из фундаментальных интеллектуальных

достижений конца XVIII в. На смену псевдоисторическим картинам «допушкинской» литературы приходила подлинная история с неповторимостью каждой культурной эпохи.

Повесть «Капитанская дочка» (1836) и неоконченный роман «Арап Петра Великого» демонстрируют детальное знание А. С. Пушкиным приемов В. Скотта: протагонистом становится «заурядный герой», а не исторические лица, которые играют эпизодическую роль [94–97; 218; 221; 235]. Подобная схожесть свидетельствует об общем для писателей интересе к народу; изменение традиционного хода жизни становится предметом изображения. А. С. Пушкин, подобно В. Скотту, изображал великого человека как представителя крупного народного движения, благодаря чему он создал образы крупных исторических личностей, прежде всего Петра I и Емельяна Пугачева. По мнению Г. Лукача, романы А. С. Пушкина представляют «большую ценность, чем произведения Вальтера Скотта, с эстетической точки зрения» [215, с. 148], ибо демонстрируют точность образов героев и художественную завершенность фабулы. Таким образом, историческую прозу А. С. Пушкина, воспринявшего и развившего основные принципы исторического романа В. Скотта, можно считать особой вехой в развитии отечественной исторической прозы.

Отметим, что и современники А. С. Пушкина, и старшее поколение писателей ориентируются на скоттовскую традицию. Так, Н. В. Гоголь в повести «Тарас Бульба» (1835) изображает гибель родового строя и придает почти гомеровский масштаб изображению противостояния казаков с поляками. Независимое положение казаков дает им преимущество, в отличие от окруженных шотландских кланов у В. Скотта («Уэверли, или шестьдесят лет назад»): их действия едины. Трагедия заключается в том, что общество цельных и героических казаков обречено на гибель. Этот неизбежный исход изображается через противостояние Тараса и Андрия, который предает свою семью ради польской аристократки — олицетворения нового времени и иного общественного строя. Этот эпизод имеет особое идейное звучание: под

гнетом более развитой культуры традиционное общество рушится [113; 120; 177]. Н. Д. Котовчихина справедливо полагает, что ключевой особенностью гоголевского исторического повествования, которое в последствие будет воспринято М. Шолоховым, становится «широкое панорамное видение национальной истории, запечатленной в эпической форме, где главный герой — народ» [180].

1.2. Историческое повествование в отечественной прозе второй половины XIX в.

Роман А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1862) занимает в контексте интересующей нас традиции особое место. Дело не только в том, что писатель обращается к эпохе царствования Ивана Грозного, которая фактически на протяжении двух с половиной столетий привлекает историков, культурологов, философов, писателей, поэтов и драматургов (в XX столетии и кинематографистов — достаточно вспомнить, например, работы С. Эйзенштейна или П. Лунгина) очевидными противоречиями, яркими, но страшными характерами ее деятелей, и прежде всего личностью самого царя — Ивана Грозного. В этом отношении А. К. Толстой, равно как и многие русские писатели, не исключение: он интересуется переломным моментом в историческом прошлом отечества, следуя традиции В. Скотта, в отдаленном минувшем ищет ответы на актуальные вопросы современности. Эта тенденция свойственна его историческим балладам, драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». Примечательно другое: особое внимание писателя сосредоточено не только на историческом «антураже», но на личности монарха, что намечено еще в поэзии 1840-х гг., а затем репрезентовано в лироэпических произведениях, драматургии. В историческом романе он синтезирует исторические факты и фольклорную (балладную) традиции [104; 241; 308; 332].

Оговоримся, что С. М. Петров характеризовал «Князя Серебряного» как произведение, написанное в традициях Лажечникова и Загоскина, где деятельность и политика Грозного освещается в духе старых карамзинских идей [263, с. 269–274]. Определенный итог в изучении романа «Князь Серебряный» содержится в работе С. А. Васильева «Проза А. К. Толстого: направление эволюции и контекст», по его мнению, «Князь Серебряный» — такая романная структура, «метод которой не поддается однозначному определению; это роман, несущий в себе оригинальную историческую концепцию, и, наконец, в “Князе Серебряном” намечены некоторые принципы изображения мира и людей, получившие мощное развитие в дальнейшем движении русской литературы» [115, с. 226]. Попытка, предпринятая Е. В. Никульшиной, целостно охарактеризовать исторический роман «Князь Серебряный» «в аспекте его соотнесенности с основными инвариантными нарративными структурами, представленными повествованием авантюрно-психологического и философского плана», позволяет автору прийти к выводу о двойственной природе художественного метода и мира А. К. Толстого, который «оказывается реалистом в романтизме или романтиком в реализме» [241, с. 22]. Т. В. Иванова, обратившись к анализу романа, делает вывод о том, что «Князь Серебряный» А. К. Толстого — роман в высшей степени литературный: не только исследователь, но даже читатель довольно легко «определяет» в нем пушкинские, лермонтовские сюжеты, образы, мотивы. Роман «Князь Серебряный» ориентирован, в первую очередь, на русскую, в меньшей степени, на западноевропейскую традицию [154; с. 91]. Пристальное изучение эпохи Иоанна IV объясняется, на наш взгляд, желанием А. К. Толстого изобличить «отатарившуюся», заразившуюся диким произволом власть. Как известно, в деятельности Иоанна Грозного прослеживаются две противоречивые тенденции: во-первых, прогрессивность завершительного этапа «собирания Руси», преодоление ее феодальной раздробленности; во-вторых, субъективная, человеческая сторона этого процесса, обусловленная

жестокостью и авторитарной системой правления самого царя. Для А. К. Толстого последнее заслоняло историческую прогрессивность «созидания», поскольку самое главное для него — поиски исторических корней современного, губительного для России, по его мнению, авторитаризма и монаршего произвола.

В этом отношении, как полагает сам А. К. Толстой, три эпохи сыграли отрицательную роль в исторической судьбе России и продолжают оказывать пагубное влияние в настоящее время: «горе» Ярослава — княжеской междоусобицы, разорвавшие Киевскую Русь, «татарское горе» — татаро-монгольское иго, и «Ивана Васильевича горе» — царствование Ивана Грозного. Последнее и стало основной темой романа «Князь Серебряный», где эпоха правления Ивана Грозного отразилась исторически верно и художественно красочно, а также в его балладном творчестве.

Уже в ранних балладах («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин», «Ночь перед приступом») Грозный стал для А. К. Толстого наиболее ярким воплощением жестокого авторитаризма царской власти. Одностороннее, исторически неверное представление о Грозном как о лютом кровожадном тиране было для писателя выражением его резко негативного отношения к деспотизму всего русского самодержавия, обрекшего общество на подневольное, рабское существование, лишившее его непринужденности и свободы. Поэт противопоставляет Грозному людей, которые лишь потому стали жертвами его тирании, что сохранили в себе человеческое достоинство, нравственную независимость и чувство гражданского долга. Таких героев Толстой ищет, во-первых, в среде старой феодальной аристократии, которая, на его взгляд, издавна особенно активно служила национальным интересам, во-вторых, в народной среде, разделяющей подобные стремления. В «Василии Шибанове» это и князь Курбский, ненавидящий опричнину и в порыве возмущения изменивший родине, и его стремянный Шибанов, преданный своему господину, но в глубине души осуждающий его измену. При этом Василий Шибанов — «не раб, но товарищ и друг» князя,

принявший ради него страшные мучения. В балладе «Князь Михайло Репнин» это сам князь Репнин, смело выступивший против опричнины, раболепства перед царем и сознательно принявший за это трагическую смерть [138; 143; 144].

Характеры и конфликты, избранные А. К. Толстым, могли бы стать предметом широкого эпического изображения, темами больших поэм или исторических романов. Однако Толстой обратился к жанру баллады — произведениям лиро-эпическим, претендующим не на полноту воспроизведения характеров, но на экспрессивность самого авторского повествования, и вследствие этого небольшим по объему. Поэт стремился раскрыть в них не столько сложность происходящих событий, сколько их нравственный смысл. Поэтому он изображал исключительно кульминационные моменты конфликтов и усиливал выразительность повествования с помощью эпических повторов (при этом, заметим, что баллада о Репнине, более совершенная в жанровом отношении, отличается большой композиционной сжатостью и лирической насыщенностью).

В сентябре 1858 г. в журнале «Русский вестник» впервые появляется баллада «Василий Шибанов». Основным источником ее становится следующий отрывок из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: Курбский «ночью тайно вышел из дому, перелез через городскую стену, нашел двух оседланных коней, изготовленных его верным слугою, и благополучно достиг Вольмара, занятого литовцами. Там воевода-игизмундов принял изгнанника как друга, именем королевским обещая ему знатный сан и богатство. Первым делом Курбского было изъясниться с Иоанном: открыть душу свою, исполненную горести и негодования. В порыве сильных чувств он написал письмо к царю; усердный слуга, единственный товарищ его, взялся доставить оное и сдержал слово: подал запечатанную бумагу самому государю в Москве, на красном крыльце, сказав: “От господина моего, твоего изгнанника, князя Андрей Михайловича”. Гневный царь ударил его в ногу острым жезлом своим; кровь

лилася из язвы; слуга, стоя неподвижно, безмолвствовал. Иоанн оперся на жезл и велел читать вслух письмо Курбского <...> Иоанн выслушал чтение письма и велел пытать вручителя, чтобы узнать от него все обстоятельства побега, все тайные связи, всех единомышленников Курбского в Москве. Доброжелательный слуга, именем Василий Шибанов не объявил ничего; в ужасных муках хвалил своего отца-господина; радовался мыслию, что за него умирает» [104, с. 614]. Источником строф 11–12 баллады Толстого является подлинное письмо Курбского к Ивану Грозному, отрывки из которого представлены и в «Сказаниях князя Курбского» [48, с. 614], и в хорошо известной переписке опального боярина с царем. А. К. Толстой не воспринимает реальную историю рационалистически, соблюдение исторической достоверности соседствует с творческой фантазией, нарушением хронологии. Так, в «Василии Шибанове» бегство Курбского переносится в более позднее время, когда уже существовала опричнина. Иван Грозный у Толстого совершает свои молебствования не в Александровской слободе, а в центре Москвы, на глазах всего народа. Карамзинский рассказ обрастает в балладе подробностями, созданными воображением Толстого, и теперь они кажутся неотъемлемыми от исторических фактов, настолько психологически убедительно рисуется характер Василия Шибанова.

«Князь Курбский от царского гнева бежал» и с ним его верный стремянный. Под дородным князем падает конь, и Шибанов отдает ему своего. Этого нет у Карамзина. Но верна психологически картина, рисующая не менее злобного и мстительного, чем царь, Курбского, который спешит уязвить своего бывшего владыку и ничтоже сумняшеся шлет с письмом к нему на муку своего верного слугу. У Н. М. Карамзина изменник Курбский спешит «открыть душу свою, исполненную горести и негодования». Шибанов, хотя и следующий за своим князем, у Толстого он и в мысли не держит измену родине: «Вишь, наши меня не догнали», — говорит он [48, т. 1, с. 225].

Весьма эффектна сцена, когда царь читает послание Курбского, вонзив в ногу Шибанова острый конец своего жезла. Если Н. М. Карамзин умиляется верности Шибанова, то А. К. Толстой потрясен тем, что Курбский выдает своего верного друга и слугу, по словам царя, «за бесценок». Под пытками Шибанов не остается у Толстого тупым, по-собачьи преданным исполнителем воли своего господина. Шибанов не столько славит его, сколько осознает изменчивость его предательства, а потому по-христиански милосердно он взывает к Богу о прощении князя:

О князь, ты, который предать меня мог
За сладостный миг укоризны,
О князь, я молю, да простит тебе бог
Измену твою пред отчизной! [48, с. 231].

В балладе поэт использовал метафору «опрични кромешная тьма», которая порождает короткие, но меткие характеристики опричников, характеристики, которым еще предстоит вырасти в характеры: Вяземский Лютый, Васька Грязной, Малюта Скуратов и гордящийся своей красотой, «с девичьей улыбкой, с змеиной душой» любимец царя Басманов. Примечательно, что А. К. Толстой знал о синонимичности слов «опричь» и «кроме». Современники часто называли опричников «кромешниками» — служителями ада, вечного мрака, сатаны, намекая на совершенно иное значение слова, нежели то, которое подразумевал царь, деля страну на земщину и опричнину, и для А. К. Толстого царствование Ивана IV представляется подлинным адом.

Равно как и дворянские легенды о Шибанове, на самом деле схваченном, подвергнутом пыткам, но так и не вручившем царю письма, вымышленной во многом является и версия о гибели на пиру князя Репнина, «победоносного воеводы», на которого царь пытался надеть потешную маску. Иван IV приказал за отказ принять участие в шутовстве вытолкать боярина взашей, которого тут же убили на улице. В балладе «Князь Михайло Репнин», впервые изданной в 1867 году, А. К. Толстой многое изменил в

«историческом» сюжете, поскольку считал, что художник вправе поступиться исторической точностью, если это необходимо для воплощения его замысла. В балладе «Князь Михайло Репнин» боярин гибнет на пиру, опять же «жезлом пронзенный», пожелав перед смертью, во-первых, гибели опричнине, которой в это время еще не существовало, во-вторых, славы православного царя, который, согласно концепции Иосифа Волоцкого, являлся «помазанником Божиим»:

Тут встал и поднял кубок Репнин, правдивый князь:

«Опричнина да сгинет! — он рек, перекрестясь. —

Да здравствует во веки наш православный царь!

Да правит человеки, как правил ими встарь!

Да презрит, как измену, бесстыдной лести глас!

Личины ж не надену я в мой последний час!» [48, т. 1, с. 236].

Примечательно, что историки до сих пор дискутируют о правомерности тех или иных способов утверждения русской государственности и об остающейся загадочной причине возникновения и сущности опричнины. Но А. К. Толстого интересовала отнюдь не историческая правда или же исторические закономерности, но моральная сторона поступков исторических лиц, государственных деятелей. Так, в «Князе Михайле Репнине» при смещении временного пласта, отсутствии исторической правды (писатель опирается на легенды и апокрифы) главный герой примечателен как личность нравственная, отстаивающая, прежде всего, человеческое достоинство: лучше гибель, чем унижение.

Таким образом, в ранних балладах поэт вслед за Н. М. Карамзиным показывает злодейства Ивана Грозного, но не анализирует их причины. Писатель пытается понять и раскрыть человеческую психологию и, безусловно, отдает предпочтение не тем из них, кто, как Курбский, изменяет своему долгу, а затем помогает иноверцам разорять Россию, но натурам смелым и честным, заведомо обреченным на гибель, ибо они пытаются совместить высокие понятия о том, что достойно, с верностью системе, где

осуществление подобных идеалов невозможно. В балладах А. К. Толстого исторические процессы осмыслены с точки зрения универсальных, базовых моральных норм, тех представлений о добре и зле, которые одинаково применимы и к далекому прошлому, и ко дню сегодняшнему, и к будущему.

Сюжет романа «Князь Серебряный» составляют исторические события эпохи правления Грозного, действие происходит в 1565 г., когда Грозным была введена опричнина, при этом в историческом нарративе наблюдается свободное обращение с историей, ее хронологией: в сюжет включаются не только реально происходившие события, но и вымышленные сцены, а также пушкинские и лермонтовские мотивы [154, с. 86]. Так, система персонажей — благородный герой, князь Серебряный, и разбойники, «станичники» — отсылает к «Дубровскому». Пушкинская традиция обнаруживает себя в типе преданного слуги, который и выручает господина не только в сложных жизненных ситуациях, но и дерзает заступиться за него даже перед государем (ср.: Михеич в «Князе Серебряном» и Савельич в «Капитанской дочке»). Сопоставимы эпизоды из «Князя Серебряного» и пушкинской трагедии «Борис Годунов», в которых блаженный открыто дерзает говорить царю страшную правду. Судный поединок в присутствии государя и на глазах народа боярина Дружины Морозова, готового за поправное человеческое достоинство и вправду идти до конца, с опричником Афанасием Вяземским, опаленным страстью к жене Дружины Елене Дмитриевне, отсылает к лермонтовской «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Подобные «заимствования», или «готовая канва», по словам Толстого, «не является свидетельством беспомощности романиста»: они обнаруживают скрытый смысл романа, который «проступает» в соприкосновении с художественными мирами Пушкина и Лермонтова. Роман «Князь Серебряный» ориентирован в первую очередь на русскую, в меньшей степени на европейскую, традицию. Конечно, приращение художественного

смысла благодаря «чужому слову» осуществляется писателем осознанно и неосознанно как акт индивидуальной творческой воли» [154, с. 87].

Сюжет романа обладает уникальным диапазоном содержательных функций: наряду с системой персонажей, он выявляет и характеризует связи героя с его окружением, запечатлевает картину мира, обнаруживает и воссоздает жизненные противоречия. В романе воспроизводится множество внешних и внутренних конфликтов: конфликт власти, ее представителей и народа, конфликт главного героя с жизненными изменениями, любовный конфликт между Серебряным и Еленой, душевный конфликт в душе Грозного и др. Событийные ряды в «Князе Серебряном» позволяют персонажам разнопланово и полно раскрыться в поступках и в эмоциональных откликах на происходящее. Сюжет универсален и организуется традиционно для романной структуры: события находятся в причинно-следственной связи между собой, при этом выявляют конфликт в его устремленности к разрешению и исчезновению: от завязки действия к его развязке. О таком сюжете писал В. Я. Пропп, относя его к разновидности сказочного сюжета: «поступки персонажа выстраиваются определенным образом, что связано с изначальной недодачей — с желанием и намерением героя обрести нечто, чем он не располагает, впоследствии возникает противоборство героя и антагониста, в результате герой получает искомое [273, с. 329]. Действительно, князь Серебряный не удовлетворен тем состоянием дел, с которым он столкнулся по возвращении на родину, он не может поверить в то, что государь способен на злодеяния, и начинает прилагать усилия к тому, чтобы это исправить, вступая в противостояние с самим Грозным. И хотя Серебряному не удалось исправить общественные нравы, тем более, повлиять на государя, в романе очевидно «одновременно утверждение неизменности и возможности перемен, обязательного порядка и свободы, разрушающей или восстанавливающей этот порядок» [332, с. 74].

В сюжете «Князя Серебряного» присутствуют элементы легенды о «возвращающемся избавителе». Исследователи отмечают, что «в русском

фольклоре известны различные образы народных заступников: «хороший царь», «благородный разбойник» типа уральского Рыжанко или воронежского Сидорки, «справедливый боярин» типа Никиты Романовича из «Песни о гневе Грозного на сына», Христос или святой Николай из народных религиозных легенд, богатырь типа Ильи Муромца, освобождающий черниговцев от татарской осады, и др. Социальное, политическое и художественное содержание этих образов весьма различно» [104, с. 20]. И все же у них есть одна общая черта, которая есть и в романе Толстого — эпизодический характер заступничества: добрые поступки князя Серебряного не разрушают существующие и не создают новые общественные отношения, но поддерживают веру в возможность существования социального добра при сохранении общего социального зла.

Как и в социально-утопической легенде, сюжет романа изображает не только достоверное и уже происшедшее (возвращение «избавителя»), но и то, что обязательно должно произойти (возвращение избавителя и осуществление чаяний). «Избавитель» — не рядовой человек, а герой исключительный, единственный, каким и является Серебряный. Все это «не только говорит о возможности произвольного перенесения сюжета, связанного с одним избавителем, на другого, но и о невозможности одновременного сосуществования образов двух “избавителей” в сознании какого-либо целостного социального коллектива. Только в отдельных случаях рядом с главным избавителем могут появиться его соратники, его посланники, родственники» [154, с. 212]. Отдельные сходные сюжетные элементы, роднящие сюжет романа Толстого с сюжетом социально-утопической легенды, подчеркивают особый характер историзма в романе: «Действительность — материал, из которого лепится легенда. Если его не хватает, используются традиционные общефольклорные клише или просто заново вымышляются “избавители”, их конфликт с правящим царем, их будущие действия и т. д.» [154, с. 216]. Это наблюдается и в романе Толстого и, разумеется, не означает, что роман не связан с исторической

действительностью. Элементы сюжета легенды становятся политическими и эмоциональными концепциями романа, они — форма политической идеологии, политический миф эпохи, сплетенный с действительностью, получившие реальное воплощение в лице главного героя — Серебряного.

Универсальная модель сюжета романа Толстого организуется особо: большое место здесь отведено разнообразным перипетиям, в которых оказываются герои. Нередко они имеют авантюрно-героическое начало, например, похищение Елены князем Вяземским, похищения самого Серебряного Перстнем, предводительство Серебряного разбойниками и др. Но такое авантюрно-героическое начало нивелируется писателем, оно вторично, не выдвигается на первый план. На первом месте в сюжете — устойчиво-конфликтное состояние мира: деспотия власти имеет огромную силу, сокрушить ее невозможно, но герои, подобные Серебряному, могут сплотиться, и тогда деспотия падет. «Лица, подобные Василию Блаженному, князю Репнину, Морозову или Серебряному, являлись нередко как светлые звезды на безотрадном небе нашей русской ночи, но, как и самые звезды, они были бессильны разогнать ее мрак, ибо светились отдельно и были не сплочены, ни поддерживаемы общим мнением <...> Но жизнь ваша не прошла даром, ибо ничто на свете не пропадает, и каждое дело, и каждое слово, и каждая мысль вырастает, как дерево» [48, т. 3, с. 338].

Таким образом, роман Толстого обладает целым рядом особенностей в плане сюжетной организации: в сюжете синтезирует литературные традиции (пушкинские, лермонтовские мотивы), элементы сказочно-волшебного сюжета, а также сюжета социально-утопической легенды, точнее, легенды о «возвращающемся избавителе» (мотивы заступничества). Примечательно, что художественное изображение XVI в. в «Князе Серебряном» достигается реконструкцией исторических фактов в органическом сочетании с бытом и языком эпохи. Так, тщательно воспроизведен облик Москвы того времени: «Берега Москвы-реки, Яузы и Неглинной покрыты были множеством деревянных домов с тесовым или соломенными крышами, большою частью

почерневшими от времени. Среди этих темных крыш резко белели и краснели стены Кремля, Китай-города и других укреплений, возникших в течение двух последних столетий. Множество церквей и колоколен подымали свои золоченые головы к небу. Подобные большим зеленым и желтым пятнам, виднелись между домами густые рощи и покрытые хлебом поля. Через Москву-реку пролегали зыбкие живые мосты, сильно дрожавшие и покрывавшиеся водою, когда по ним проезжали возы или всадники. На Яузе и на Неглинной вертелись десятками мельничные колеса, одно подле другого. Эти рощи, поля и мельницы среди самого города придавали тогдашней Москве много живописного. Особенно весело было смотреть на монастыри, которые, с белыми оградами и пестрыми кучами цветных золоченых голов, казались отдельными городами. Надо всей этой путаницей церквей, домов, рощ и монастырей гордо воздымались кремлевские церкви и недавно отделанный храм Покрова, Богоматери, <...> который мы знаем ныне под именем Василия Блаженного» [48, т. 3, с. 30]. Красота старой Москвы, по мнению писателя, создавалась благодаря множеству «домов божьих» — церквей, на благолепие которых горожане не жалели «ни денег, ни трудов своих», поэтому контрастным казались рядом с церквами дома самих горожан: «Любили православные украшать дома божии, но зато мало заботились о наружности своих домов; жилища их почти все были выстроены прочно и просто, из сосновых брусьев или дубовых брусьев, не обшитых даже тесом, по старинной русской пословице: не красна изба углами, а красна пирогами» [48, т. 3, с. 30–31]. Детально описана не только топография города, но и особенности внешнего и внутреннего убранства домов, что также способствует воссозданию особого колорита эпохи. Толстой стремится и к достоверному воспроизведению внешнего облика людей того времени, обращает внимание на то, как они одеты, называет детали одежды и простого люда, и богатых горожан, и опричников, и бояр, например: «Два всадника показались на улице. Один из них, в карамзинном кафтане с золотыми кистями и в белой парчовой шапке, из под которой

виднелись густые русые кудри» [48, т. 3, с. 34]; «на срубленном пне, под тенью огромного дуба, сидел широкоплечий детина среднего роста, в богатом зипуне, шитом золотом. Голову его покрывала мисюрка, или железная круглая шапка, вроде тафьи, называвшейся также и наплешником, к шапке приделана была бармица» [48, т. 3, с. 107].

Исторический колорит передается и посредством воссоздания быта, нравов и особенностей поведения людей того времени. Так, в сцене приема Морозовым князя Афанасия Ивановича Вяземского описывается и роскошный наряд князя, его цвет, украшения, особенности кроя и фасона, что создает не только зримый портрет постоянного обидчика Елены, но и демонстрирует воплощение своеволия и вседозволенности князя в одежде: «На князе был белый атласный кафтан. Из-за низко вырезанного ворота виднелось жемчужное ожерелье рубахи. Жемчужные запястья плотно стягивали у кистей широкие рукава кафтана, небрежно подпоясанного малиновым шелковым кушаком с выпущенною в два конца золотою бахромой, с заткнутыми по бокам узорными перчатками. Бархатные малиновые штаны заправлены были в желтые сафьянные сапоги, с серебряными скобками на каблуках, с голенищами, шитыми жемчугом и спущенными в частых складках до половины икор. Поверх кафтана был надет внакидку шелковый летний опашень золотистого цвета, застегнутый на груди двойною алмазною запоной» [48, т. 3, с. 126]. Реконструируются писателем и многие обычаи того времени, например, обычаи приема гостей, где хозяйка дома обязана была обнести всех гостей чаркою — попотчевать гостей из своих рук: «Через несколько минут явилась Елена в богатом сарафане, сопровождаемая сенными девушками; она держала в руках золотой поднос с одной только чаркою. Гости встали. Дворецкий наполнил чарку тройным зеленчаком, Елена прикоснулась к ней губами и начала обносить ее кругом гостей, кланяясь каждому, малым обычаем, в пояс» [48, т. 3, с. 129]. Или обычай целования жены хозяина дома всеми гостями, позволяющий Морозову, в том числе, извлечь и личную выгоду: «Дорогие гости, теперь, по

старинной русской обычности, прошу вас, уважили бы вы дом мой, не наложили б охулы на мое хозяйство, прошу вас, дорогие гости, не побрезгали бы вы поцеловать жену мою! Дмитриевна, становись в большом месте и отдавай все поцелуи, каждому поочередно!» [48, т. 3, с. 129].

Особое внимание сосредоточено на воссоздании быта царского двора, опричников, бояр, крестьян, «хотя порой толстовская достоверность была романтически условной» [154, с. 31]: «...дворец, или монастырь, государев отделен от прочих зданий глубоким рвом и валом. Трудно описать великолепие и разнообразие этой обители. Ни одно окно не походило на другое, ни один столб не равнялся с другим узорами или краской. Множество глав венчали здание. Они теснились одна возле другой, громоздились одна на другую, и сквозили, и пузырились. Золото, серебро, цветные изразцы, как блестящая чешуя, покрывали дворец сверху донизу. Когда солнце его освещало, нельзя было издали догадаться, дворец ли это, или куст цветов исполинских, или то жар-птицы слетелись в густую стаю и распустили на солнце свои огненные перья?» [48, т. 3, с. 57]. Яркая живописность создает впечатляющую картину роскоши двора Иоанна Грозного. Внешне эффектные, филигранно выписанные детали царского быта резко контрастируют с варварской жестокостью государя. Такой же контраст составляет описание внешнего облика царя, его одежды, богатой, красочной, великолепно-вычурной, сверкающей яркими, живыми расцветками, присущими его сану, и внутреннее состояние его души, обрисованное мрачными, темными красками: «...медленным шагом вошел сам царь, Иван Васильевич. Он был высок, строен и широкоплеч. Длинная парчовая одежда его, испещренная узорами, была окаймлена вдоль разреза и вокруг подола жемчугом и дорогими камнями. Драгоценное перстяное ожерелье украшалось финифтевыми изображениями спасителя, богоматери и апостолов и пророков. Большой узорный крест висел у него на шее на золотой цепи. Высокие каблуки красных сафьяновых сапогов были окованы серебряными скобами. <...> Правильное лицо все еще было прекрасно; но

черты обозначились резче, орлиный нос стал как-то круче, глаза горели мрачным огнем, и на челе появились морщины, которых не было прежде <...> Выражение лица его совершенно изменилось. Так меняется здание после пожара. Еще стоят хоромы, но украшения упали, мрачные окна глядят зловещим взором, и в пустых покоях поселилось недоброе» [48, т. 3, с. 62].

Особенностью романа является, по мнению многих исследователей, обращение к историческим сочинениям («Истории государства Российского» Н. М. Карамзина), а также тесная связь с фольклорными источниками, которые в значительной степени повлияли на поэтику и стиль романа. Так, В. Муравьев подчеркивает, что «историзм романа Толстого во многом опирается на фольклор и принцип художественно-фольклорных произведений» [232, с. 124]. Т. Ф. Иванова считает, что русский фольклор для Толстого — одно из важнейших средств для воссоздания лиц и времени Ивана Грозного в «Князе Серебряном». Устное творчество давало Толстому не только образно-исторический материал, соответствующий замыслу, но (и это главное) чрезвычайно расширяло идейно-нравственный диапазон повествования, заостряло отрицательное отношение к существующей действительности, обогащало представление поэта о народе [154, с. 91]. Такими источниками становятся песня «Гнев Грозного на сына», народные предания «о славе, роскоши и жестокости грозного царя» [48, т. 3, с. 445]. Например, одно из таких преданий, связанное с царской охотой, помогло художнику найти поворот в развитии сюжета: царский сокольничий упустил во время охоты любимого государем сокола. Царь приказал сыскать птицу; если ее не найдут, виновный будет строго наказан. Измученному, потерявшему надежду сокольничему явился во сне святой Трифон на коне и с белым кречетом в руке; Трифон и указал место, где сидит сокол. В благодарность за избавление от неминуемой гибели сокольничий построил на том месте сначала часовню, а потом и церковь. С этим преданием связывали основание церкви Трифона в Москве, в слободе Напрудной.

Называвшееся народное предание положено Толстым в основу изображения сцены охоты в «Князе Серебряном». Здесь ярко и празднично описаны красота русской природы, торжественный царский выезд, охотничий азарт. Соколиная охота, по историческим свидетельствам, начиная с XIV века, была любимым царским развлечением. А. К. Толстой стремится к этнографической точности в описании быта XVI столетия, поэтому в сцене охоты он придерживается установленного распределения обязанностей между сокольниками. Сокольничий в «Князе Серебряном» приказывает, испросив сначала позволения у государя, начать веселие, сажает царю на руку в богатой рукавице охотничью птицу. Рядовой сокольник следил за птицей во время охоты, возвращал ее с гона, кормил и ухаживал за нею в другое время. Вот такому рядовому сокольнику, который не смог приманить, вернуть на землю любимого царского кречета, государем было объявлено: «Слушай, Тришка, отдаю в твои руки долю твою: коли достанешь Адрагана, пожалую тебя так, что никому из вас такого времени не будет; а коли пропадет честник, велю, не прогневайся, голову с тебя снять, — и то будет всем за страх; а я давно замечаю, что нет меж сокольников доброго строения и гибнет птичья потеха» [48, т. 3, с. 300].

Фольклорные элементы вводятся в роман ненавязчиво. Так, устами сокольника рассказывает Толстой об удивительном видении Тришкой во сне ратника, указавшего, где найти пропавшую птицу. Вера в чудесное — характерная черта народного мирозерцания, психологии человека прошлых эпох; ее писатель несколько не модернизирует. Художественное чутье подсказывает Толстому необходимость отказаться от деталей, которые могли бы замедлить темп повествования и без того неторопливый (в опубликованном позднее тексте предания говорится о помолвке молодого сокольника с прекрасной девушкой), и оставить самое главное: исчезновение сокола, царский гнев, поиски, сон и обет построить часовню. Писатель с полным на то основанием замечает, что в «преданиях, песнях и рассказах — правда мешается с вымыслом, и они дают действительным событиям

колеблющиеся очертания, показывая их как будто сквозь туман и позволяя воображению восстанавливать по произволу эти неясные образы» [48, т. 3, с. 445]. Таким образом, историческое предание в данном случае помогло художнику найти поворот в развитии сюжета, наполнить жизнью одну из лучших сцен в «Князе Серебряном». «Народное предание позволяет художнику проникнуть в мысли, верования, характеры и исторических личностей, и частного человека XVI столетия; оно приобретает для Толстого ценность именно этой особенностью: достоверной передачей исторических, бытовых, религиозных сведений. В то же время оно дает возможность перейти от конкретной ситуации эпохи Ивана IV к рассмотрению нравственных проблем общечеловеческого звучания» [154, с. 99].

Фольклорные жанры помогают Толстому более глубоко и детально передать характеры героев романа. Но иногда Толстой, используя фольклор для создания образов, слишком перегружает ими персонажа. Так, например, характер Ванюхи Перстня и его товарищей раскрывается не только в их поступках, но и в отношении к народной песне. И Толстой прежде всего следует литературной, и в особенности фольклорной традиции «разбойничьих песен». В уста Перстня и Коршуна вкладывает он песню, в которой говорилось «про разгульное бурлацкое житье», «про широкое раздолье степей», «про матушку-Волгу» [48, т. 3, с. 172]. Однако в целом образ Перстня получился слишком «перегруженным» фольклором (он рассказывает сказки, поет, мастерски «сыплет» прибаутками, присловьями и т. п.). Перстень — и отважный атаман, и сподвижник Ермака, и спаситель князя Серебряного, человек, для которого чувство чести превыше всего, поэтому в облике этого персонажа мало индивидуального.

Особенностью языка и стиля романа является широкое использование архаизмов и историзмов, позволяющих восстановить реалии эпохи, быта, подчеркнуть историческую достоверность и исторический колорит: архаизмы: огурство (озорство), ономясь (недавно), днесь (сегодня), опалился (попал в опалу), усумнясь (усомниться) и др.; историзмы: названия

должностей, званий и под.: соцкий, губной староста, посадский, стражник, кравчий, стремянной, сокольничий, постельный, келарь, рында и др.; юридические термины: докончателная грамота (мирный договор), лживить руки (писать доносы), казывать за собой государево слово (обвинять в государственной измене), сором (позорящее обвинение), поручник (поручитель) и др.; названия тканей, одежды: сулея, хармаз, аксамит, косник, кунтуш, доломан, смирная одежда и др.; блюд: калья, шеврига, исмус, зельница и др. Многочислен пласт старославянской лексики (например, якоже древле, аще господь, наны, древеса, аки аспид, елицех, есмь погубил и др.), которая выполняет функцию создания исторического колорита. Эти же функции выполняют многочисленная книжная и высокая лексика: очи, державность, бранный гул, блистать радостию, сложить голову, отвергать, чтить, заповедовать, глады и телесные скорби, прельститься на лесть врага человеческого, попустить быть времени многотрудному, благостить, ратовать, чураться, чуждый и др.

Своеобразие языка и стиля также определяется и тем, что А. К. Толстой в произведении приближает к поэтической народной речи не только язык повествования, но часто стилизует и авторские отступления, и речь персонажей романа в соответствии с устойчивыми образцами, формулами народной речи. Это стилистическое единство присуще и диалогу между сыном Малюты Максимом и сокольником Тришкой, нашедшим птицу и дающим обет построить на том месте часовню в честь святого Трифона.

Таким образом, созданию исторического колорита в романе Толстого способствуют воспроизведение реально-исторических картин города, городского пейзажа, описание улиц, домов, особенности их строения, внешнего и внутреннего убранства, стремление к достоверному воспроизведению внешнего облика людей того времени (например, многочисленные описания одеяний, деталей одежды) и воссозданию быта, нравов, обычаев того времени, особенностей поведения людей. Писатель внимателен к народнопоэтическим источникам, а также к таким

историческим сочинениям, которые отличают художественно-живописный стиль: широкое использование в романе научных историко-этнографических источников и фольклора, историзмов, старославянизмов, высокой лексики — самобытная и своеобразная черта исторического повествования романа, которая помогает писателю создать картину эпохи Ивана Грозного — яркую, живописную и одновременно достоверную.

Отобразив эпоху Ивана Грозного в романе, писатель воссоздает целый ряд исторических образов, но при этом, наряду с реальными историческими деятелями, в романе действуют и вымышленные герои (например, Никита Романович Серебряный). Примечательно, что писатель не ставит цели создать многогранный образ Грозного — политического деятеля, укрепившего основы централизованного русского государства; поэтому политические события, например, война с Литвой, покорение Сибири, упоминаются в романе только вскользь, как напоминание об историческом прошлом. Правление Грозного представлялось Толстому временем, завершившим формирование «деспотической Руси». Поэтому писателя интересует характер человека, облеченного такой полнотой власти, которая порождает в государе — человеке с моральными изъянами — «азиатского» тирана и насаждает многовековое зло — деспотизм. Царь Иван IV был «первым из русских правителей, использовавшим террор как метод правления страной» [135, с. 120], хотя в последнее десятилетие XX столетия высказывались и диаметрально противоположные точки зрения: подвергается, например, сомнению даже факт убийства Грозным сына.

Антидеспотическая направленность толстовского романа и утверждение незыблемости нравственных христианских ценностей проявляются в характере изображения образа Ивана Грозного, а также других исторических лиц. Прозаик воспроизводит сложный характер царя Ивана Грозного, и как человека, способного без всякого расследования, по первому доносу, отдать приказ об убийстве сына, и как правителя страны, у которого в прошлом — победы под Казанью и Астраханью, а ныне —

разгром Новгорода и Пскова, предстоящие карательные меры в Москве, где подозрительный царь видит измену. Автор романа рисует Грозного только деспотом и тираном и в конкретной ситуации делает Грозного ответственным за многие преступления и убийства.

Толстой стремится к детальному отображению характера Ивана Грозного, подчеркивает его изощренную жестокость, склонность к издевательствам, неврастению, желание ставить эксперименты над людьми, то есть все отрицательно-негативные стороны личности с глубокой психологической патологией. Так, например, писатель воссоздает старинный обряд — жалование блюдом или чашею с царского стола. Этот старинный обряд Толстой трансформирует в трагическую сцену скоропостижной смерти родовитого боярина, где садистская изощренность Грозного обнаруживает себя с новой стороны [48, т. 3, с. 212–213]. Выпив жалованную царем чашу, как оказалось с отравленным вином, боярин «грянулся оземь», но тут же раздался царский приказ: «Боярин пьян, вынести его вон» [48, т. 3, с. 213]. Царь склонен к лицемерию и лицедейству перед своими приближенными. Так, мы видим, как во время пира он ведет беседу с Серебряным, который говорит: «Не поверил бы я, что они по твоему приказу душегубствуют». Ответ Грозного исполнен смирения, глубины чувств, он словно открывает свою душу пред собравшимися, говоря о своей душевной боли, но ремарки Толстого, введенные в речь царя подчеркивают, что перед нами лицедей, играющий на публику: «Не для того я поставил на Руси опричнину, чтобы слуги мои побивали людей безвинных. Поставлены они, аки добры псы, оборонить от пыхающих волков овцы моя, дабымог я сказать на Страшном Суде Божиим по пророческому словеси: се аз дети, я же дал ми бог! Скажу на весь мир: ты да Борис, вы одни познали меня. Другие не так мыслят; называют меня кровопийцею, а не ведают того, что, проливая кровь, я заливаюсь слезами! Кровь видят все; она красна, всякому бросается в глаза; а сердечного плачу моего никто не зрит; слезы бесцветно падают мне на душу, но, словно смола горячая, проедают, прожигают ее насквозь по вся дни! (И

царь при этих словах поднял вверх взор свой с видом глубокой горести.) Яко же древле Рахиль, — продолжал он (и глаза закатились его под самый лоб), — якоже древле Рахиль, плачуще о своих детях своих, так я, многогрешный, плачу о моих озорниках и злодеях» [48, т. 3, с. 82].

В лицедействе Иоанна Грозного Д. С. Лихачев видит «своеобразного представителя смеховой стихии Древней Руси». Именно таков воссозданный на страницах «Князя Серебряного» нравственный и бытовой характер поведения Грозного, склонного к шутовству и скоморошеству. Писатель разделял мнение о том, что царь постоянно «художественно» украшал даже самые жестокие свои злодеяния. «Театральность» поведения Иоанна Грозного обнаруживается в его искусных переходах от добродушия к раздражению, от «благостного» состояния души к подозрительности, к стремлению коварно испытать человека, особенно показательна в этом плане глава «Сказка» [48, т. 3, с. 307–320].

Сказочники — «бахари» при дворах князей и царей московских были обязательным явлением. Известно, что Иоанн Васильевич любил слушать народные сказки: «не мог даже засыпать без бахарей, в спальне его всегда дожидались трое слепых старцев, из которых один начинал говорить сказки и небылицы, когда он уставал, его сменял другой». Опираясь на историко-этнографические свидетельства И. Е. Забелина, Толстой создает нужную ему в связи с замыслом романа сюжетную ситуацию: так, «слепые» (атаман Ванюха Перстень и дедушка Коршун) оказываются в опочивальне царя, чтобы усыпить сказкой царя и добыть ключи для спасения князя Серебряного, брошенного в тюрьму.

Из предложенных Перстнем сказок о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове, о Семи Семионах, о змее Горынище, о гусях-самогудах, о Бабе Яге, о Чуриле Пленковиче, об Иване Озеро, о Добрыне Никитиче, об Акундине Грозный, желая испытать на смелость «слепых» сказочников, выбрав сначала сказку о Добрыне, неожиданно заставляет Перстня рассказывать про Акундина: но именно в этой сказке прославляется

опальный Новгород, что и создает сложную психологическую ситуацию. Характер царя раскрывается своеобразной стороной: любил царь, по мысли Толстого, поставить человека в трудное положение, любил произвести эффект своим неожиданным поступком или приказанием. Перстень решается начать свой рассказ, ничего не выкидывая, но Грозный, забыв даже об осторожности (он не должен был запугивать «слепых»), резко прерывает слепого после таких слов сказки: «Как и будешь ты во славном во Новгороде, и ты ударь челом ему, Новугороду, и ты скажи, скажи ему, Новугороду: а и дай же-то, боже, тебе ли, Новугороду, век вековать, твоим ли детушкам славы добывать! Как и быть ли тебе, Новугороду, во могучестве, а твоим ли детушкам во богатчестве» [48, т. 3, с. 315].

Гневно прервав сказку Перстня в тот момент, когда звучит слава могучеству и самостоятельности Великого Новгорода, Грозный заставляет «сказочников» рассказать что-нибудь «божественное» — о Голубиной книге. Этот духовный стих помогает читателю представить себе, как царь утверждает не только в мысли о божественной природе всего сущего на земле, но одновременно и о незыблемости царской власти.

Ко времени создания Толстым «Князя Серебряного» историками, прежде всего Н. М. Карамзиным и С. М. Соловьевым, были высказаны противоположные взгляды на опричнину. В «Истории государства Российского» Карамзина (она, как указывалось, была одним из источников романа А. Толстого) утверждается, что введение опричнины вызвано необоснованным страхом Иоанна IV за свою жизнь, что опричнина не преследовала никаких целей, кроме обеспечения личной безопасности государя. Писателя интересует прежде всего нравственно-психологический облик Ивана Грозного, поэтому и опричнину он рассматривает не с точки зрения ее политической значимости, а оценивает лишь ее нравственную сторону, характеризующуюся, по мысли писателя, кровавым разгулом, безнаказанностью, растлением души человека.

Толстому-художнику важно было документально-историческое подтверждение двойственности жизни и поведения Грозного, в уста которого автор вкладывает поразительное признание: «проливая кровь... заливаюсь слезами» [48, т. 3, с. 225]. В главе «Александрова слобода» писатель цитирует большой отрывок из «Истории...» Н. М. Карамзина: царь превращал дворец в монастырь, где 300 наиболее приближенных опричников были названы им братией, он сам — игуменом; царь так усердно молился, что на лбу оставлял знаки крепких земных поклонов, но потом «ехал в темницу пытать какого-нибудь несчастного» [48, т. 3, с. 204].

Раздвоенность сознания и поведения Грозного Толстой усиливает описанием нередко повторяющихся кошмарных видений убиенных им верных воинов, бывших с царем под Казанью, жен, детей, старцев. Страх, минутное раскаяние подталкивают его вновь «надеть личину» смирения и покаяния. Описывая «ночное шествие» царя, одетого иноком, опричников в шлыках и черных рясах, Толстой не упускает важную деталь: в лунном свете ветер раздувает рясы, скрывающие «золото, жемчуг и дорогие камни» [48, т. 3, с. 238], — усиливающую характеристику «изнаночного, перевертышного царства».

В «Князе Серебряном» изображена опричнина 1565 г., когда она была еще только введена Грозным и направлена прежде всего на искоренение родового боярства, однако уже тогда она имела отрицательное значение и для всего народа. Непонимание и неприятие опричнины, страх перед безнаказанностью действий опричников слышатся в устах пожилого крестьянина, выражающего в данном случае мнение народное: «... Называют себя царскими людьми. Мы-де люди царские, опричники! А вы-де земщина! Нам-де вас грабить да обдирать, а вам-де терпеть да кланяться. Так-де царь указал!» И добавляет: «... с тех пор, как настала на Руси опричнина, так наш брат всего боится: житья нету бедному человеку!» [48, т. 3, с. 166]. Толстой неоднократно подчеркивает в действиях наиболее близких Грозному опричников субъективные причины, далекие от каких-либо государственных

интересов: палачество Малюты Скуратова обусловлено желанием ради сына добыть боярство, любовь-страсть к замужней женщине приводит в опричники Афанасия Вяземского, Матвей Хомяк — человек разгульный, готовый крушить, грабить, жечь все, что попадется под руку.

Особое место в романе отведено Малюте Скуратову, с чьим именем связываются все казни и жестокости времен опричнины. И хотя, по историческим данным, Малюта первоначально играл второстепенную роль и выдвинулся главным образом в связи с репрессиями 1565–1570 годов, Толстой, в соответствии с народным представлением, рисует Малюту в 1565 году уже «другом, и поплечником, и палачом государевым» [48, т. 3, с. 255].

Именем Малюты, прозванного в народе Скурлатычем, крестьянки пугали своих детей, и писатель на страницах «Князя Серебряного» сохраняет это прозвище:

Скоро минет беда наносная,
Скоро царь велит отсечь голову
Злому псу Малюте Скурлатову [48, т. 3, с. 325].

Прозаик дает Малюте устойчиво-негативную характеристику, преследует цель создать обобщенный образ человека, на совести которого десятки людских жизней. В романе Малюта Скуратов создан Толстым так, что органически входит в систему реальных исторических образов, характерных именно для этой эпохи. Толстой стремится глубоко раскрыть этот образ. Так, страстное желание Малюты видеть сына боярином заставляло его постоянно вселять в подозрительную душу царя мысль об измене бояр, убивать и истязать их, а потом оклеветать даже молодого царевича. Задолго до «Бесов» Достоевского в романе Толстого Малюта Скуратов предстанет не просто злодеем, а личностью, постигшей механизм демонской власти над людьми. В противостоянии отца и сына, который не может смириться с душегубством, палачеством отца, устами Малюты Толстой обозначит возможность превращения обычного человека в злодея и изверга. «Авось, когда сам окровавишься, бросишь быть белоручкой,

перестанешь отцом гнушаться!» — гневно бросает Малюта, предрекая, как ему кажется, вполне закономерный жизненный путь сына [48, т. 3, с. 231]. Примечательно, на наш взгляд, что писатель, обозначив тему, которая впоследствии мощно будет разрабатываться в русском реалистическом романе Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, по сути, уловил опасную политическую тенденцию XX века.

Глубокое осмысление образа Малюты Толстым дается в драматическом диалоге между Грозным и Малютой. Ему в романе предшествует описание ночных видений замученных и казненных по царскому приказу людей. Стыд за ночной страх и еще раз принятое решение карать по-прежнему рождают в душе Грозного какой-то лихорадочный бред; все пережитое, испытанное «представилось ему обморочением дьявола» [48, т. 3, с. 240]. Так, Толстой психологически объясняет поступок Иоанна Грозного, решившегося на сыноубийство. Появляется Малюта, который уверяет, что заставит Колычевых под пытками все рассказать, но только, — добавляет он, — «не сумею заставить их назвать твоего наибольшего супротивника!» [48, т. 3, с. 240].

Автор романа дает глубоко психологический образ Малюты. Коварный Малюта решает назвать царевича изменником устами Колычевых, уже обвиняемых в заговоре. Он напоминает о раскрытом заговоре бояр и тут же предостерегает царя от нового, потому что бояре, дескать, не раздумали и не отступились от своих планов. Нервы Грозного напряжены до предела, страшно и Малюте вымолвить имя царевича. Но заметил он, что царь начал догадываться, побледнел, и тогда Малюта наносит последний удар. «Государь! — сказал он вдруг резко, — не ищи измены далеко. Супротивник твой сидит супротив тебя, он пьет с тобой с одного ковша, ест с одного блюда, платье носит с одного плеча!» [48, т. 3, с. 241–242]. Эта речь Малюты явно раскрывает его негативный нравственный облик и одновременно помогает Толстому создать выразительный образ Иоанна Грозного, удивленного, охваченного страхом, мгновенно прозревающего,

обессиленного и непримиримого. Нравственно-этическая проблематика толстовского повествования приводила к глубокому психологизму.

Проблема исторических судеб русского народа, национального характера, которая в 50–60-е годы XX века наряду с социальными вопросами приобрела первостепенное значение, волновала и А. К. Толстого [199–201]. Знаменательно, что в романе «Князь Серебряный» герои воплощают отличительные национальные черты: доброту, честность, прямоту и, самое главное, беспредельную любовь к родине — не только представители боярства: Никита Серебряный, Дружина Морозов, Елена Морозова — но и люди низкого сословия: удалые разбойники. Толстой органически усвоил сочувственное народное отношение к «удалым разбойникам» (что было в традициях русской и — шире — европейской литературы), и это помогло ему нарисовать благородные и яркие характеры разбойничьего атамана Ванюхи Перстня (он же Иван Кольцо), дедушки Коршуна, крестьянского парня Митьки, приставшего впоследствии к ватаге разбойников. Уход крестьян в разбойники во времена Грозного был своеобразным социальным протестом гольтыбы против тирании. Чаще всего крестьяне бежали на берега Волги и Дона (так формировалось казачество), другая часть — в разбойники.

Тема столкновения Ермака и его товарищей с царской властью звучит в романе приглушенно. Поэтому прямой параллели с какой-либо из названных исторических песен в «Князе Серебряном» нет. Все внимание А. К. Толстой сосредотачивает на главном подвиге Ермака — так называемом «покорении Сибири», совершенном «во славу государя Ивана Васильевича» и родной земли. Сам поход Ермака в романе не показан; о результатах его мы узнаем от разбойничьего атамана Ванюхи Перстня (Ивана Кольцо), прибывшего во главе Ермакова посольства. Рассказ о пленении сибирского воеводы Маметкула, об овладении городом Сибирью звучит как реальное подтверждение сильного и смелого характера Ермака, каким он предстает в народном предании. Предание рассказывает Ванюха Перстень в кругу своих товарищей: славный молодец один на Волге остановил купеческое судно с

товарами дорогими, купцов заставил прыгать в воду, а судно вытащил на мель, намотав бечеву на руку [48, т. 3, с. 249–250]. Для него Ермак Тимофеевич является подлинным богатырем: он не только обладает огромной силой, выступает против богатых, но и любит волю, а сильнее всего — родную землю.

В соответствии с героической натурой, богатырским обликом Ермака, создает Толстой и образ разбойничьего атамана Ванюхи Перстня (в этом писатель принципиально отличается от своих предшественников в литературе). Но большинство критиков-современников не видели в образах удалых разбойников и их атамана в романе Толстого ничего новаторского, а сами образы, по их мнению, носили печать «оперности». Действительно, обращение к теме «разбойников» имеет давнюю литературную традицию, начатую М. Н. Загоскиным и А. Погорельским, продолженную А. С. Пушкиным. В общем плане Перстень и его товарищи так же благородны, как справедливые разбойники Шиллера, Пушкина или вольнолюбивые разбойники Лермонтова. Однако есть в них существенное различие: разбойники (по замыслу А. К. Толстого) вместе с представителями боярства наименее затронуты и деформированы деспотизмом. Ванюха Перстень и его товарищи выступают в романе верными защитниками своей земли от посягательств татар.

Патриотизм в действенном его проявлении присущ в равной степени и князю Серебряному, и разбойничьему атаману Перстню (Ивану Кольцо). Итак, и исторические лица романа выведены Толстым глубоко психологично, убедительно, с полным пониманием характеров исторических деятелей прошлых эпох. Писатель достоверен в показе исторических героев эпохи, а элементы вымысла вводятся естественно, не противоречат исторической правде и помогают более глубокому и художественному раскрытию образов.

Помимо исторических образов в романе выведен вымышленный — центральный герой — Никита Романович Серебряный. В. Муравьев

отмечает, что «в царствование Ивана Грозного на Руси были князья Серебряные, но никто не носил имени героя романа», по мнению исследователя, Никита Романович Серебряный — «персонаж, созданный писательской фантазией, обобщивший в себе черты характера и биографии многих людей, это типический, художественный образ» [234, с. 119].

Т. Ф. Иванова полагает, что герой вымышленного повествования получает имя реального исторического лица. Так, спасителем царевича в истории выступает его дядя, Никита Романович, царский шурин — фигура историческая (Никита Романович Захарьин) [154, с. 97].

Толстой писал, имея в виду Н. Р. Захарьина, что облик Никиты Романовича, «есть, по народным преданиям, олицетворение добра в темную эпоху Иоанна...» [48, т. 3, с. 470]. Реально существовавший Никита Романович Захарьин переосмыслен Толстым и становится идеальным героем романа «Князь Серебряный». Он олицетворяет те силы (боярскую аристократию), противостоящие деспотизму, с которыми Толстой связывал надежды на будущее России. Главный герой выступает в роли хранителя нравственного опыта народа. «Таков ли ты был, князь Никита Романович, каким воображаю тебя, — про то знают лишь стены кремлевские да древние дубы подмосковные! — восклицает повествователь вслед за приведенной народной песней. — Но таким ты предстал мне в час тихого мечтания, в вечерний час... Таким предстал ты мне, Никита Романович, и ясно увидел я тебя, летящего на коне в погоню за Малютой, и перенесся в твое страшное время, где не было ничего невозможного!» [48, т. 3, с. 255].

Отношение Толстого к своему герою ярко отражено и в эпизоде погони Серебряного за Малютой: «Скачет Малюта во дремучем лесу с своими опричниками. Он торопит их к Поганой Луже, поправляет башлык на царевиче, чтоб не узнали опричники, кого везут на смерть. Кабы узнали они, отступились бы от Малюты, схоронились бы больший за меньшего. Но думают опричники, что скачет простой человек меж Хомяка и Малюты, и только дивятся, что везут его казнить так далеко.

Торопит Малюта опричников, сердает на своих коней, бьет их плетью по крутым бедрам.

— Ах вы, волчья сыть, травяные мешки! Не одумался б царь, не послал за нами погони!

Скачет злодей Малюта во дремучем лесу, смотрят на него пташки, вытянув шейки, летят над ним черные вороны — уже близко Поганая Лужа!..

— Эй, — говорит Малюта Хомяку, — никак, стучат за нами чужие подковы?

— Нет, — отвечает Хомяк, — то от наших коней топот в лесу раздается.

И пуще торопит Малюта опричников, и чаще бьет коней по крутым бедрам» [48, т. 3, с. 256].

В этом эпизоде совмещаются былинные и сказочные интонации, которые помогают возродить образ русского богатыря, народного защитника, исполненного чести, достоинства, народной нравственности, таким богатырем и виделся Толстому его главный герой. В 1856 г. в письме к жене Толстой признавался, что его роман придется переделать и, главное, надо дать характер Серебряному: «...я думал сделать его глупым и храбрым, дать хорошую глупость, но он слишком был бы похож на Митьку. Нельзя ли было бы его сделать очень наивным... то есть сделать человека очень благородного, не понимающего зла, но который не видит дальше своего носа и который видит только одну вещь зараз, и никогда не видит отношения между двумя вещами. Если бы сделать это художественно, можно было бы заинтересовать читателя подобным характером» [48, т. 4, с. 93–94]. Эти идеи Толстого нашли художественное воплощение в облике князя Серебряного, под пером которого он приобрел идеальные нравственные черты, близкие этике самого Толстого, основанной на евангельском завете: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Иоанн 15:13). Никита Серебряный получился настоящим русским героем: не задумываясь, он становится на сторону правды и справедливости; он верит только в добро,

в исполнение долга, чести и «за люди своя», за отчий край и государя готов отдать жизнь. Он избавляет незнакомых ему Перстня и Коршуна от расправы опричников, спасает от верной смерти царевича, вступается за честь дома Морозова и, в конце концов, гибнет, защищая родину от набегов татар.

Идеальный герой Толстого сродни героям народных сказок, русских былин, народных исторических песен. Эпичность его характера заключается в том, что он отражает представление о нравственности, согласующееся с нравственно-психологическим образом героев устной эпической поэзии: былины и сказки одновременно.

Особое место в романе занимает любовная коллизия, которая позволяет увидеть князя Серебряного еще с одной стороны: он умеет трепетно и глубоко любить, но ему не суждено связать свою жизнь с любимой. Образ боярыни Морозовой, Елены Дмитриевны, один из самых ярких и интересных в романе. Этот образ оценивался некоторыми критиками как малоудачный, отмеченный налетом романтизма. При этом имелись в виду такие эпизоды: первая встреча с Серебряным; свидание в саду у ограды; встреча-прощание князя с Еленой, постригшейся в монахини; не без основания указывалось и на то, что героиня романа наделена чувствами и переживаниями русской женщины XIX века.

Спасаясь от преследований опричника Афанасия Вяземского, Елена становится женой боярина Морозова, который ей в отцы годится. Уважение к мужу, чувство благодарности за его доброту не могут, однако, победить в ее душе любовь к князю Серебряному, которого она обещала ждать. Поэтому не радуется даже светлый праздник (весело идет народ из церкви, несут цветы, зеленые ветки). Эта картина подчеркивает смутное беспокойство героини: не хочется ей ни наряжаться, ни в горелки бегать, ни в камешки играть с санными девушками: «Мне с самого утра грустно. Как начали к заутрене звонить да увидала я из светлицы, как народ божий весело спешит в церковь, так мне стало тяжело... и теперь сердце мое надрывается... а тут еще день выпал такой светлый, такой солнечный» [48, т. 3, с. 40]. Толстой на примере

этого образа показывает извечную тяжесть женской судьбы, всегда в прошлом зависимой, не имеющей права на искреннее проявление своих чувств, вышедшей замуж не по любви.

Писателя привлекает не социальная сторона неравного брака, а общечеловеческая, нравственная, что и раскрыто в образе боярыни Елены Дмитриевны, который дан глубоко психологично. Особенно показателен в этом плане эпизод, где дворовые девушки страшатся гнева боярина Морозова — он не должен видеть заплаканное лицо жены, и, чтобы развеселить Елену Дмитриевну, поют ей [48, т. 3, с. 39]. Встреча Серебряного и Елены Дмитриевны после их разлуки полна глубокого драматизма. Серебряный шокирован изменой Елены, она вышла замуж за другого, хотя поклялась ждать его. Но объяснение Елены открыло ему правду, которая не сделала их взаимоотношения менее драматичными, а наоборот, усугубило их. Серебряный и Елена продолжают любить друг друга, но при этом их терзает вина пред Морозовым: для князя он является другом, а для Елены мужем, и это осознание делает существование обоих невыносимым. Особо сильно переживает свою вину Елена: «Поцеловала Елена Дмитриевна молодого боярина! Обманула жена лукавая мужа старого! Забыла клятву, что дала перед господом! Как покажется она теперь Дружине Андреевичу? Догадается он обо всем по глазам ее. И не таков он муж, чтоб простил ее! Не дорога жизнь боярину, дорога ему честь его! Убьет он, старый, убьет и жену, и Никиту Романовича!» [48, т. 3, с. 43].

Неоднократно писатель показывает, как глубоки и жестоки терзания Елены: «Эта борьба, эти мучения, страх, внушаемый ей мужем, добрым и ласковым, но неумолимым во всем, что касалось его чести, все это разрушительно потрясло ее телесные силы» [48, т. 3, с. 131]. Не менее глубоки переживания Серебряного. Так, в сцене целования жены Морозова гостями, о которой мы уже говорили, Толстой показывает, какие чувства бурлят в душе Серебряного: «Он прочел в лице Елены страх и беспокойство. Никита Романович, всегда решительный, когда совесть его ни в чем не

укоряла, теперь не знал, что делать. Он боялся подойти к Елене, умножить ее смущение, боялся, оставаясь позади других, возбудить подозрение мужа» [48, т. 3, с. 130]. Князь хочет сохранить доброе имя своей возлюбленной, хочет поддержать ее, защитить, но он не в состоянии этого сделать.

Любовь князя Серебряного и Елены Дмитриевны высвечивает глубокую драму героини, он привносит в характер боярыни Морозовой силу и глубину любовного чувства, возвышающего образ русской женщины: «Расступись же подо мной, мать-сыра земля! — простонала она, — не жилища я на белом свете! Наложу на себя руки, изведу себя отравой! Не переживу тебя, Никита Романович! Я люблю тебя боле жизни, боле свету божьего, я никого, кроме тебя, не любила и любить не буду!» [48, т. 3, с. 201–202]. Трагической антитезой счастливому времени любви звучат ее слова. Последняя встреча Серебряного и Елены полна глубокого трагизма. Князь с тоской и болью смотрит на любимую в последний раз, сокрушаясь, что им не суждено быть вместе. Здесь Толстой особо подчеркивает, насколько глубоки переживания Елены, для которой жизнь и счастье потеряны навсегда: «Неси свой крест, Никита Романович, как я мой крест несу. Твоя доля легче моей. Ты можешь отстаивать родину, а мне остается только молиться за тебя и оплакивать грех мой» [49, т. 3, с. 319].

При создании образа боярыни Морозовой, прозаик утверждает ее право на любовь свободную, вольную. При обрисовке внутренних переживаний героини, он активно использует фольклорную поэтику в олицетворении человеческих чувств, одушевлении сердца как средоточия эмоций. Тоска, печаль, тревога, радость, овладевающие Еленой Дмитриевной, в разных жизненных ситуациях представляются как живые существа, реальные силы, воздействующие на человека. Проникновенный лирический облик героини определяется характером русских народных песен и причитаний, которые и помогают создать образ женщины трогательно-нежной, чистой и светлой.

Таким образом, Никита Романович Серебряный в романе приобретает идеальные нравственные черты: истинно русский герой, он верит в правду,

справедливость, добро, в исполнение долга, чести. Он воплощает лучшие национальные черты: доброту, честность, беспредельную любовь к родине. Значимым в романе является женский образ — боярыни Морозовой, на примере которой писатель показывает извечную тяжесть женской судьбы, всегда в прошлом зависимой, не имеющей права на искреннее проявление своих чувств, вышедшей замуж не по любви. Глубокая драма героини оттеняется силой и глубиной любовного чувства, возвышающего образ русской женщины.

Общеизвестно, что принципиально значимой вехой в развитии исторического романа в отечественной словесности становится «Война и мир» (1869) Л. Н. Толстого, которой посвящено огромное количество работ [100; 110; 120; 220; 264 и др.], в связи с чем мы лишь отметим, что Л. Н. Толстой в полной мере отобразил общественные катаклизмы периода 1861–1905 гг. В поисках причин современного положения дел он обращается к прошлому. Предметом изображения становится эпоха наполеоновских войн. Писатель возрождает жанр исторического романа, изобразив переломный момент отечественной истории через конфликт между историческими личностями и вымышленными «средними» героями. Этим он демонстрирует, что реальным двигателем истории являются простые люди, а большие исторические фигуры — лишь марионетки.

Новый этап в становлении русского исторического романа наблюдается на рубеже XIX – XX вв. Это произошло благодаря социальным трансформациям и последовавшей за ними смене эпох в искусстве. На литературной арене появляются символисты, подвергшие переосмыслению все жанры словесности, в том числе и исторический роман. Примечательно в этом отношении творчество Д. С. Мережковского, который, обладая серьезным знанием истории, точно изображал прошедшую эпоху, как зарубежную, так и отечественную в романах «Смерть богов. Юлиан отступник» (1895), «Христос и Антихрист» (1902), «Антихрист. Петр и Алексей» (1904), «Александр I» (1911) [224; 225]. Писатель позволяет себе

художественный вымысел, не отступая от фактов истории. Его романам присущи борьба с моральными устоями, натурализм, иллюстрация насилия, отрицание самодержавия. В жанре исторического повествования работал и В. Я. Брюсов, обращавшийся к изображению древнего Рима («Алтарь победы», «Юпитер поверженный») и средневековой Германии («Огненный ангел»). В этих романах автор демонстрирует исключительное знание истории и особенностей развития цивилизаций. Однако, символистское понимание истории весьма специфично — символистскому историческому роману свойственен мифологизм.

1.3. Историческое повествование в русской прозе XX – начале XXI в.

Историческая проза, в силу известных историко-политических и социокультурных причин, претерпевает изменения в 1920-е гг., достигая особого подъема именно в первые постреволюционные десятилетия. В 1920-х гг. появляются её ключевые разновидности в крупной форме: исторические и историко-биографические романы («Смерть Вазир-Мухтара» и «Кюхля» Ю. Тынянова, «Одеты камнем» О. Форш, «Разин Степан» А. Чапыгина, начатый в 1929 г. «Петр Первый» А. Толстого [157–159; 162; 226]).

В истории становления и развития отечественного исторического романа «Разин Степан» А. П. Чапыгина занимает совершенно особое место: по сути, прозаик явился основоположником советского исторического романа, уловив социокультурную потребность в новом подходе к историческому прошлому [163].

Отметим, то первые попытки художественно осмыслить историю России А. П. Чапыгин сделал еще в 1888 г., набросав эскиз драмы «Разбойники», в которой один из героев Андрей, хлопая по плечу Ермила, взывает: «Пойдем-ка, братан, на Волгу, да будем громить купецкие товары! Идем в удалые лихие люди на Волгу!» [105, с. 96]. Вскоре, в 1892 г., писатель пытается создать драму «На Волге», в которой главным действующим лицом

станет «Волжский богатырь». Однако, как он впоследствии вспоминал, пьеса моя вышла никуда не годной, ни завязки, ни развязки, какие-то ненужные реплики, но я не унывал» [105, с. 105]. «Волжский» сюжет был весьма привлекателен для Чапыгина, поскольку в среде мастеровых, где будущий писатель вращался, имя Разина «было окутано самыми поэтическими представлениями» [105 с. 96].

В 1924 г. он вновь обращается к историческому прошлому и пишет драму «Борзописный сказ о детях Господина Великого Новгорода», причем, равно как и многие произведения зарождающейся советской литературы, драма Чапыгина становится жанровым экспериментом, благодаря сказовому повествованию, характерному для форм не драматических, но эпических. После этого писатель углубился в изучение народного освободительного движения XVII в., итогом чего и стал роман «Разин Степан», который примечателен с точки зрения взаимосвязи в нем художественной формы и исторической концепции, специфики соотношения собственно авторской, чапыгинской трактовки разинского движения с видением профессиональных историков (В. О. Ключевского, П. Н. Милюкова, С. М. Соловьева, А. Н. Попова, Н. И. Костомарова и др.), посвятивших исследования разинскому движению и рассматривавших его как фактор русской истории. Как справедливо отмечает Д. Д. Николаев, в исторической прозе достоверность должна сочетаться с художественным вымыслом, причем «при подобной методике анализа художественное произведение сопоставляется в первую очередь с произведениями историков, документами, мемуарами» [240, с. 483].

Так, С. М. Соловьев описывал восстание под предводительством Степана Разина как казацкую авантюру, «начало центробежное, анархическое, хаотически-некультурное победа которого повела бы страну вспять» [105, с. 104]. Историк полагал, что «описываемые события происходили в Астраханском государстве, в степной окраине, где постоянно пахло казацким духом, на этой подвижной почве, где было так мало

установленного, где еще продолжалось время, пережитое Европой в начале средних веков, — время хаотического брожения народных сил, время образования дружин» [47, с. 353]. Свой рассказ о Разине С. Соловьев начинает с описания его наружности, посольства к калмыкам, а также с паломничества Разина на богомолье в Соловецкий монастырь. Цель движения историк излагает официальным языком царских грамот: «Казаки хотят воровать на Волгу, взять Царицын и засесть там» [47, с. 355]. Вождя крестьянской вольницы он титулует иронически («наш знакомый паломник Степан Разин») и задается вопросом о причинах «чудесного превращения странника в разбойничьего атамана». Ученый приводит свидетельства иностранцев о том, что Юрий Долгорукий расстрелял брата Разина (забегая вперед, отметим, что Чапыгин этот эпизод использовал по-своему), и Степан поклялся отомстить ему. Скептически относясь к подобному объяснению, С. Соловьев выдвигает собственную версию разинской метаморфозы: «Разин был истый казак, один из тех стародавних русских людей, тех богатырей, которых народное представление соединяет с казаками, которым обилие сил не давало сидеть дома и влекло в вольные казаки, на широкое раздолье в степь, или в другое раздолье — море, или, по крайней мере, на Волгу-матушку. Мы уже видели, что это был за человек Разин, — весною сходит он в посольстве к калмыкам, а осенью готов идти на богомолье на противоположный край света, к Соловецким чудотворцам: “много было бити граблено, надо душу спасти”. <...> Воротился Разин с богомолья на Дон: на Дону тесно, точно в клетке, а искателей зипунов, голытьбы накопилось множество. Все они, и русские казаки, и хохлачи, говорили, что им идти на Волгу воровать, а на Дону им жить не у чего, а тут же на море путь заперт и зипуна достать негде. Разин принял начальство над голутвенными и ринулся было в море Доном, но сами донцы загородили ему дорогу, потому что были в мире с азовцами» [47, с. 345]. Следовательно, по Соловьеву, важнейший источник разинского движения — жажда казацкой вольницы «подуванить». Разин — типичный ее представитель — «вор», как С. Соловьев его называет.

Примечательно, что историк делает акцент на «зверстве» разинщины. Этой же линии придерживается, кстати, и Костомаров. Но, в отличие от Соловьева, Костомаров считает ключевым побудительным мотивом действий Разина месть за брата Ивана. Самого же Разина историк характеризует следующим образом: «Это был человек чрезвычайно крепкого сложения, предприимчивой натуры, гигантской воли, порывчатой деятельности. Своенравный, столько же непостоянный в своих движениях, сколько упрямый в предпринятом раз намерении, то мрачный, то суровый, то разгульный до бешенства, то преданный пьянству и кутежу, то готовый к нечеловеческим усилиям переносить всякие лишения, некогда ходивший на богомолье в отдаленный Соловецкий монастырь, в последствии хуливший имя Христа и святых его. В его речах было что-то обаятельное, дикое мужество отражалось в грубых чертах лица его, правильного и слегка рябоватого; в его взгляде было что-то повелительное; толпа чувствовала в нем присутствие какой-то сверхъестественной силы, против которой невозможно было устоять. В его душе была действительно какая-то страшная таинственная сила. Жестокий и кровожадный, он, казалось, не имел сердца ни для других, ни даже для самого себя: чужие страдания забавляли его, свои собственные он презирал. Он ненавистник всего, что стояло выше его. Закон, общество, церковь — все, что связывает личные побуждения человека, все попирала его неустрашимая воля. Для него не существовало сострадания. Честь и великодушие были ему незнакомы. Таков был этот борец вольницы, в полной мере изверг рода человеческого, вызывающего подобные личности неудачным складом своего общества» [41, с. 239–240].

Еще более, нежели Соловьев, Костомаров акцентирует внимание на жестокости и зверстве разинщины, создавая ряд трагических фигур-жертв (астраханского митрополита, персиянки, детей воеводы Прозоровского и т. д.). Врагов Разина, напротив, историк изображает весьма привлекательными, прежде всего это касается донского атамана Корнея Яковлева, предавшего Степана. Он сокрушается, что «время не сохранило подробностей поведения

этого замечательного лица, и невозможно вполне понять и изобразить этот недюжинный характер» [41, с. 239].

Отметим, что, в отличие от Соловьева, Костомаров широко использует фольклор, где отразились события разинского движения. Так, свой очерк о Разине Костомаров заканчивает фольклорным рассказом столетнего старика о Степане, предрекающего, что он придет снова: «Стенька, — говорит старик, — это мука мирская, это кара божия. Он придет, непременно придет. Ему нельзя не прийти. Перед судным днем придет. Ох, тяжкие настанут времена. Не дай, господи, всякому доброму крещеному человеку дожить до той поры, как опять придет Стенька» [41, с. 380]. Очевидно, что очерк о Разине проникнут у Костомарова главной мыслью — необходимостью предостеречь от возможности повторения разинщины. В этом смысле позиции Соловьева и Костомарова вполне созвучны: разинщина в их понимании носит отрицательный характер.

Примечательно, что Чапыгин, хорошо знавший труды отечественных историков и трактовку разинщины в них, отбрасывает утверждение Соловьева и Костомарова о неуравновешенности, непостоянстве и казацком авантюризме Степана Разина. От шаблонного начала повествования о разинском движении (посольство к калмыкам, хождение на богомолье в Соловки, дуван и беспробудное пьянство) прозаик отказывается. Изначально Разин выступает как оппонент боярской Москвы, непримиримый и яростный, он протестует против народного угнетения. Чапыгин рисует своего героя личностью яркой, с неугасимой ненавистью к рабству, беззаветно преданной идее народного освобождения, атеистом и бунтарем. «Русь надо колыхать» — вот основной постулат Разина в интерпретации Чапыгина. И здесь сошлемся на авторитетное мнение Д. Д. Николаева, который отметил, что «содержание эпохи у А. П. Чапыгина определяется не столкновением государств, не политикой властителей, не государственными преобразованиями, а народными возмущениями, вооруженными выступлениями против правящих классов» [240, с. 577], что, кстати,

закономерно вписывалось в постреволюционный идеологический и литературный контекст.

Повествование в романе А. П. Чапыгина открывается с рассказа о пребывании Разина в Москве, причем уже в начале сюжетного развертывания противопоставлены два мира: боярская верхушка и ненавидящие ее народные массы, концентрированным выразителем ненависти которых становится Степан Разин. Примечательно, что, в отличие Соловьева и Костомарова, Чапыгин подчеркивает «плебейский гуманизм» Разина: уже в первой сцене первой главы (сцена спасения закопанной Ириньицы) герой-бунтарь пафосно изображается заступником подневольных. Здесь проведем параллель с «Петром Первым» А. Толстого, где этот же сюжет трактуется иначе: вид закопанной женщины приводит Петра в ярость, но он не спасает жертву зверства, но велит пристрелить ее. Понятно, что в чапыгинском варианте сцена эта носит утрированно театральный характер: женщина, только что кричавшая, что «могильные черви точат» ее грудь, смогла быстрым шагом повести незнакомца через лабиринт закоулков. «Женщина вела такими местами, где людей или не было, или редко кто встречался им. Потом она повела старым пожарищем. Через доски с гвоздями, через обгорелые балки и матицы шагали, спускались вниз по земле и вновь поднимались на бревенчатый завал» [49, с. 22]. Более того, на следующий день утром она вернулась «румяная, пышная и потная, на ней был надет отороченный лисьим мехом шелковый, зеленый кортель-распашница, под кортелем голубой сарафан, рубаха шелковая розовая, рукава с накапками-вышивкой из жемчуга» [49, с. 24].

Опровергая утверждения Соловьева и Костомарова о зверстве Разина, Чапыгин вводит эпизод спасения Разиным боярыни Морозовой («Соляной бунт»), который становится ключевым для первого тома романа. Через своего мужа, знаменитого родственника царя, боярыня Морозова спасает Степана Разина, когда тот попадает в руки пытошных дел мастера боярина Киврина. Отсюда тянется нить к изображению борьбы двух партий:

Морозова, Квашнина — с одной стороны, Долгорукого и Киврина — с другой.

Введение в роман сцен, где Разин выступает в роли спасителя, вполне оправдано реакцией на традиционное изображение Разина «апокалипсическим зверем». Однако это привело прозаика к «рыцарской» традиции, нашедшей яркое воплощение в исторических романах Г. Сенкевича, в его «Крестоносцах» и «Камо грядеши» — исторических романах, в свое время весьма популярных и в России, и на Западе [105, с. 110]. «Рыцарские» сцены у Чапыгина стоят на грани мелодрамы, и мелодраматизм разрушается исключительно благодаря изображению «ярости народной». Так, в эпизоде спасения боярыни Морозовой примечательна картина разгрома палат боярыни. Показана непримиримость, с которой народ готов громить своих угнетателей. Важна в этом отношении сцена, в которой Разин, переодевшись татарин, продает соль: «У нас на Казань нет бояр, нет Морозов, нет Плещеев, на Казань соль три пригоршни — грош. А был на Казань князь, татарский князь соль сторожил — народ не давал — рубили ему башка, соль дешев стал» [49, с. 41].

Писатель подчеркнуто последовательно изображает, как Разин умеет понять нужды народа, найти подход к «толпе», и вождем он становится не только в силу энергичного, решительного и волевого характера, но и благодаря пониманию интересов, толкающих массы против угнетателей.

В «Разине», равно как и в других произведениях Чапыгина, обязательно присутствует «старец», выразитель народной — «старой» — мудрости, направленной против «современного Вавилона». Таков в первом томе романа старик-горбун, дедка Григорий, своего рода представитель по определению А. Вальбе, «плебейского аскетизма». Юродство позволяет дедке называть вещи своими именами: «Иной раз, — рассказывает о нем Ириньца, — на улице или в церкви дедко такое заговорит, что страшно: того гляди истцы привяжутся и поволокут...

— Меня волокли да спускали, чтут за скудного умом...» [49, с. 31], — подтверждает сам дедка Григорий.

Характер Разина в романе Чапыгина раскрывается через его внутренние переживания, через отношения героя с социальной средой, причем введен герой в роман без имени и без каких-либо характерных примет, он назван просто «казак». В этом, на наш взгляд, следование писателя пушкинскому опыту исторического повествования, унаследованного, кстати, у В. Скотта: и в «Квентине Дорварде» английского романиста, и в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина историческое лицо (король Людовик, Емельян Пугачев) вводится впервые в качестве анонима. На это указал еще Н. Я. Берковский: «историческое лицо сначала появляется у Вальтера Скотта как обыкновенный человек, зауряд-человек. Ни к истории, ни к государству, ни к высокой политике никакого отношения не имеющий. Вот его манера вводить исторические лица. <...> историческое лицо дается в качестве анонима. <...> у нас этот метод Вальтера Скотта — давать историческое лицо впервые анонимно — получил широкое распространение у Пушкина» [87, с. 199–202]. Действительно, и у Чапыгина появляющийся как «аноним», простой «казак», лишь чуть позже Разин обтирает рукавом зипуна «худощавое, слегка рябое лицо». Постепенно облик героя проясняется, но при этом характер его, неукротимая ненависть к боярской Москве очевидны с самого начала повествования.

Любопытна параллель между романами Чапыгина и повестью Мордовцева о Разине «За чьи грехи» [257–259; 324]. Вот, как Мордовцев передает первое впечатление от Разина в момент посещения им знаменитого протопопа Аввакума: «Перед нами стоял могучий, широкоплечий мужчина в казацком одеянии, подстриженный в кружало, как стриглись донские и воровские казаки. Широкий лоб обличал в прищельце могучую энергию. Но особенно поражали его глаза: в них было что-то властное, непреклонное; за этими глазами люди идут в огонь и в воду; этим глазам повинуются толпы, было что-то непостижимое в них, что-то такое, что смутило даже Аввакума,

которого не смущали ни плахи, ни костры, ни убийственные очи Никона, ни царственный взгляд Алексея Михайловича!» [43, с. 29–30]. Путь к Аввакуму мордовцевский Разин держит через Соловки, причем лидеру церковного раскола Степан обещает «стать среди Москвы и крикнуть имя Христа» [43, с. 32]. Очевидна здесь параллель между Аввакумом и Разиным, которые оба, кроме «старой веры» не признают ничего, прежде всего, нового «устава».

Чапыгин религиозные мотивы отбрасывает. Даже его «дедко» горбун Григорий — еретик, почитатель «шестикрылой книги» жидовина Сахари. Именно в ней Григорий вычитал, что земля наша, «кою чтут патриархи и иные отцы православия, яко долонь человеков, гладкой — кругла», что «небо шар земли на шею обьяло, справа, слева, внизу и вверху, что якобы земля наша вертится» [49, с. 32]. Ириньца не дает говорить «еретичному», однако Разин всецело одобряет «дедку»: «То, что вредят говорить, надо говорить, и, может, большая правда в тех жидовинных книгах есть!.. Знать все хочу... хочу все иконы чудотворные оглядеть и повернуть иной стороной, к тому я иду, и попов неправедных, как и на бояр, в злобе держу» [49, с. 32]. В романе А. П. Чапыгина не «имя Христово» составляет идею Разина, но борьба с «дурманом» православной церкви, что вполне соответствует утверждающейся идеологии нового советского государства. Оттого и в песенках и «дедки», и в речах самого Разина преобладает один и тот же мотив — неотомщенная борьба против бояр, жажда «воронью оставить их кость».

Главная черта Разина в романе Чапыгина — целеустремленность народного борца. Когда Ириньца называет его «моим боженькой», Разин отвечает: «Не бог я и богом быть не хочу... Ходил по монастырям, на народ глядел... веру пытал... Верю ли я, не знаю того... Ведаю одно — народ молит бога с молитвами, слезами да свечами, а кругом виселицы, дыба и кнут... Богач жиреет, а народ из последних сил тянет свой оброк... от воеводы по лесам бежит. Палачам за поноровку, чтоб мене били, последние гроши дает, а у кого нет, чем купить палача, ино бьют до костей... Пытал я

бога: искать, да, должно, не остер в книгочеях. Вот брат мой старший, Иван Разин, чел книги хорошо и все клянет... Не бога искать время, искать надо, как изломить к народу злобу боярскую» [49, с. 67]. Еще более решителен он в разговоре с дедко-горбуном: «Бога ищешь? Кинь его к лиходельной матери! Ха, ха, ха!» [49, с. 68].

В двух первых частях романа («Москва», «Соляной бунт») Разин обрисован как личность, охваченная одним стремлением, одной идеей, которая подчиняет его сознание и помыслы, причем, в отличие от идущей за ним явно стихийной толпы («Соляной бунт»), он собран, организован, твердо знает, чего хочет и к чему стремится.

Прозаик в «Разине Степане» переосмысливает ряд ставших уже традиционными черт исторического романа. Прежде всего, это касается портретной манеры. Так, Мордовцева мало интересовали идеи, выразителем которых Разин является, его внимание было полностью сосредоточено на внешности «могучего, широкоплечего мужчины в казацком одеянии, подстриженного, как стриглись тогда донские и воровские казаки». Для А. П. Чапыгина же принципиально изображение масштабного угнетения человека, издевательства бояр, засилья кабаков, душившего свободомыслие сыска истцов. Сюда, в пестрый мир стрельцов, палачей, бояр, пытошных дел мастеров, казнокрадов боярской Москвы писатель переносит действие, объясняя почву, на которой мог вырасти Разин как предводитель «лихого» войска. Именно ненависть к боярской Москве выдвигает Разина на роль атамана соляного бунта. У лобного места, на пирушке в казацком кругу, в кабаке, на рынках, среди возбужденной толпы или в интимной беседе со старцем Разин весь в раздумьях о предстоящем пути, и это обрекает его на своеобразный аскетизм в личной жизни: «Не лежит душа к Любви... другое вижу... вижу далеко» [49, с. 66].

«Скупость» портретной обрисовки Разина подменяется детализацией исторического фона и богатством диалогов. Диалогам при этом сопутствует колоритный и экзотичный бытовой фон. В первом томе это, главным

образом, картины боярской Москвы: пытошное место, боярская палата, царские покои, московская улица, охваченная обычным для того времени зрелищем работы палача и страшных конвульсий жертвы изысканно-садистских истязаний. «Бесконечным числом ударов в чугунную доску Москва вторила у боярских и купеческих домов часовому бою Спасских ворот. Часы пробили, но в сумраке часов видно не было. Светились иногда фонари; стучали копытами лошади: то проезжал боярин. В конце лета сумрак густел, часто перепадали дожди. Оттого по кривым и черным улицам полз туман. Местами улицы выстланы тесаными бревнами, отпотевшими и скользкими, словно в черном мыле» [49, с. 8]. Именно такой выразительной картиной открывается повествование; на наш взгляд, она нужна писателю, чтобы контрастно противопоставить черные фигуры стрельцов, охраняющих Кремль, и «казака» (Разина), натыкающегося на них. После пейзажной зарисовки следует достаточно обширный диалог, в котором вскрывается контраст между казацкими и «московскими» воззрениями. Примечательно, кстати, что этот же прием — панорамное изображение, укладывающееся в несколько строк, и широко развернутый диалог — был представлен в «Нелюдимых».

Отметим, что при всем эпическом размахе в «Разине Степане» просматриваются некоторые черты городской новеллы. Они проявляются в приемах портретных зарисовок, в композиции городских панорам, в характере детализации ремесел и т. д. Общий ракурс Москвы вводит читателя в стрелецкий караул, в разговор стрельцов с казаками о боярах, вольности и т. д., причем диалог этот насыщен фольклорными элементами. Подчеркнем, что диалог в романе имеет существенное архитектурное значение. Так, в третьей главе, описывающей Ириницыну горницу и беседу Разина с юродивым, диалог (у старца прежде всего) нередко переходит в речь монологическую, широко трактующую «вечные» вопросы и предстающую своеобразной вольнодумной философией XVII столетия. В диалогах Разина с Григорием, в их песнях вполне очевидны два типа критического отношения к

боярской Москве: «оружие критики» юродивого переходит в «критику оружием» у Разина, и беседа заканчивается пьяным плясом, песней, которую старец напевает «ржавым голосом»: «Жили-были два братана, Полтора худых кафтана, Голова на плахе!...». Песня эта рисует жуткие картины боярских зверств. Разин, возбужденный песнью, вновь пускается в пляс, выхватывает саблю из ножен: «тяжелые сапоги с подковами лихо застучали по горнице. Он свистел, припевая: Гей, Настасья, Эй, Настасья, Отворяй-ка ворота! Распахни, и со крыльца. Принимай-ка молодца! У тебя ль, моя Наталья, У тебя ли пир горой, Воевода под горой, До полуночи поры, Гей, точите топоры!.. Воеводу примем в гости, Воронью оставим кости... Ай, Настасья! Гей, Настасья»!.. Вторя свисту казака, сабля посвистывала, описывая круги. Старик испугался блеска сабли и разбойных посвистов, залез под стол. Казак, сделав круг по горнице, приплясывая, вернулся к столу. Неожиданно тяжелая рука с саблей опустилась на стол. Дубовый стол, разрубленный вдоль, зашатался и крякнул, доска распалась от удара — сабля глубоко врубилась в прочный дубовый столешник» [49, с. 35]. Сцена со всей очевидностью воплощает страстную решительность главного героя к борьбе с боярами, которую он замышляет.

Примечательно, что взаимоотношения Москвы и казачества представляют собой основное содержание раздела «Войсковая старшина и гулебщики», которые отражены в причудах старика Тимофея Разина (и его преемника Степана), великодержавии боярина Киврина, в поведении батьки атамана Корнея Яковлева. При этом семья Разиных и Корней Яковлев — своего рода две линии отношения казачества к царско-боярской Москве. Тимофей Разин заявляет: «Ты, родня атаман, ведай: Тимофей Разин не любит из веков Москвы и детям не велит любить... Москва давно хочет склевать казацкую вольность... Москва посадила воевод по всей земле Русской, одно лишь на вольном Дону мало сидят воеводы... на вольном Дону казак от поборов боярских не бежит в леса, в идет в леса доброй волей, в “гулебщики” — зверя бить, рыбу ловить да гостем гостить за ясырем по морям...,

дуванить на Дону свою добычу по совести» [49, с. 76]. А. П. Чапыгин же со всей очевидностью принимает позицию Костомарова и не пытается сделать ключевой линией романа борьбу «домовитых» и «голутвенных» казаков. В отличие от Тимофея Разина, батька Яковлев тяготеет к Москве и предостерегает казаков от «голутвенных» и беглых: «Еще скажу я вам, матерые казаки, в верхних городках много село беглых с Москвы; люд все боле пахотный, и люд тот землю прибирает. Годится ли такое?» [49, с. 78]. Здесь писатель со всей очевидностью сузил изобразительные возможности до приема сплошных диалогов и кратких зарисовок: весь раздел дан сквозь призму «атаманова» круга и через восприятие боярина Киврина прибытия «шарпальников» с дувана (вернувшихся из похода казаков). Образ Киврина позволяет прозаику высветить «взаимоотношения» Москвы и Дона, причем Киврин появится и в разделе «Москва боярская», где он вырастет в гиперболизированную по фанатизму и жестокости фигуру охранителя самодержавия, царской власти.

«Степенно и медленно, не склоняя головы, из другой половины к пирующим вышел седой боярин с желтым лицом, тощий и сухой, в парчовом, золотом и узорчатом кафтане, отороченном по подолу соболем. Ступая мягко сафьянными сапогами, подошел к столу, сказал тихо:

— Атаманам и всему великому войску всей реки великий государь всея Руси, Алексей Михайлович, шлет свое благословение государское...

<...> В старике боярине все было мертво, только волчьи глаза глядели из складок морщинистого лица зорко не по годам» [49, с. 88].

Примечательны эпитеты, которыми обрисован боярин: «волчьи глаза», «желтое лицо» — портретные характеристики оттеняют бездушие Киврина по отношению к простым людям, его уверенность и жестокость, «волчью хватку» в отношении «шарпальников». Злобно наблюдая за их буйным весельем, боярин, привыкший повелевать, жаждет покончить с «сатанинским сборищем». Кстати, равно как письмо Киврина (раздел «Войсковая старшина и гулебщики»), так и письмо ссыльного в «Белом ските» дают самобытную

картину тогдашней казачьей столицы с ее нравами и обычаями. В финале этого раздела Разин с его будущими приспешниками (Васькой Усом и Сережкой Кривым) обсуждает предстоящий путь вольницы, тогда как Корней Яковлев замышляет отправку в столицу казачьей миссии во главе с Разиным, дабы благополучно реализовать сговор с Кивриным о выдаче Разина боярской Москве.

Композиционно обуславливая переход от раздела «Москва боярская» ко второму тому, эти главы не изображают широкого крестьянского движения, его истоков. Сюжетный мотив сговора Киврина с Яковлевым не находит документальных подтверждений в исторических документах или исторических источниках не случайно: вымысел оттеняет рыцарское великодушие Разина. Фактически же весь первый том становится завязкой не романного действия, но масштабного разинского движения, изображенного далее.

В разделе «На Волгу» атаман Корней Яковлев сообщает жене Разина о «подвигах» мужа и его «воровской компании: «Не ведаешь от мужа? — Скажу: в верхние городки много холопей, с Москвы беглых сошло... Голутьба к Стеньке липнет, он ее мушкету обучил и в море взял, а потом Доном на Волгу свернул. <...> Я дал волю: лети, сокол, с куркулями. Заказано от Москвы пущать Стеньку на Волгу, а что мне Москва? Нам, матерым казакам, без голутьбы на Дону шире» [49, с. 14]. Очевидно, что слова атамана подчеркивают «голутвенный» характер разинского движения, характеризуя неприятие его богатыми казаками.

После характеристики разинского движения его антагонистом прозаик вводит читателя в сферу действия разинской армии, причем, в отличие от первого тома, здесь дан яркий портрет главного героя: «Разин сидел в черном бархатном кафтане, золотом отливал желтый зипун под кафтаном. Сидел атаман на обрубке дерева, грел над углями большие руки» [49, с. 33]. Или: «Золотился желтый атласный зипун, черный кафтан висел на одном плече. Разин вошел в кабак. Солдаты и бабы от стойки хлынули в сторону» [49, с.

48]. Торжественный наряд Степана акцентируется не случайно: он подчеркивает величественность, царственность его облика (свидетельство чему — контрастные цвета его одежд), что показано и в сцене обсуждения тактики предстоящего боя, где на общем «бледном» фоне атаман выглядит ярко, броско и эффектно: «На бледном небе вышел из-за меловой горы бледный месяц — от белого сияния все стало призрачным: люди в рыжих шапках, мутно-малиновых кафтанах <...> в мутных очертаниях. Лишь один в черном распахнутом кафтане, в рыжей запорожской шапке, в желтеющем, как медь, зипуне был явно отчетливый; не дожидаясь ответа круга, он широко шагнул к берегу, <...> подбоченился, встал у крутого берега <...>. И слышали не только люди — сонный лес, далекие берега, струги и челны — голос человека в черном кафтане:

— Без стука, огней и песни иттить Волгой!» [49, с. 119]. На наш взгляд, сцена эта вполне соотносима с эпизодом из «Войны и мира», а Чапыгин, следуя толстовской традиции, изображает Разина подобно Кутузову: не форсирующим события, не навязывающим своей воли, но действующим мудро и взвешенно. Если в начале романа герой эмоционален, страстен, то здесь он спокоен, бесстрастен, выдержан. Лишь в переломные моменты раздается его решительный «страшный голос», которым он властно отдает четкие и короткие приказы. Однако со временем Разиным овладевает отчаяние от осознания обреченности начатого дела: «Я — нищий с золотом. Сколь богатырей мне в посулы дал родной Дон, и всех их извел я, как лиходея неразумный, а дела впереди много... ох, много дела» [49, с. 357].

В романе эффектно изображены сражения, расправы и казни, комически обрисованы пьянствующие воеводы, попадающие в сети Разина, а также весьма колоритны картины городов и живописна «персидская» экзотика. Здесь оговоримся, что при репрезентации разинского движения историки и романисты уделяли пристально внимание пленной персиянке княжне Знеиб, которая была брошена героем в море в порыве ярости. Костомаров объясняет поступок Разина двояко: с одной стороны, атаман для

сохранения влияния должен был продемонстрировать своим подручным малозначительность для него женской любви; с другой, по языческому поверью, после окончания водного путешествия необходимо было бросить в воду что-то ценное, о чем свидетельствуют многочисленные народные песни. В романе Чапыгина смерть персидской княжны объясняет вполне рационально: дабы не посеять в казачьей войске раздор, Степан «для пользы дела» бросает ее в море. Герой изображен не только мудрым и рассудительным, но и свободным от религиозных предрассудков, о чем свидетельствует и сцена с поимкой «ученого жида», в финале которой атаман заявляет: «за род никого не забижаю, за веру тоже» [49, с. 282], и рассуждения его об анафеме: «Так вот, иные из мужиков, что пришли к нам, отшатнулись, прослышав анафему, бегут... Кто же не знает проклятия, тот идет к нам» [49, с. 236]. Безусловно, образ героя идеализирован и романтизирован, что проявляется и в описании его после предательского ранения есаулом («неподвижный, на коврах, закрытый кафтанами, лежал ее удалой питомец с рассеченной головой и онемевшей для сабли рукой, без голоса, без силы буйной» [49, с. 329]), и в отсутствии в романе исторических эпизодов — победа Барятинского, обратившего разинские отряды в бегство, и переезд Разина на Дон, укрепление его в Кагальнике, столкновение с отрядами Корнея Яковлева, выдавшего Степана и Фрола царю. Трагическое величие Разина продемонстрировано даже тогда, когда изувеченный, поверженный герой лежит в беспамятстве и по нему скорбит даже природа, и тогда, когда стойко и гордо переносит пытки и закованный въезжает в Москву: «Голова атамана опущена, полуседые кудри скрыли лоб и лицо. С левой стороны головы шла сплошная, густая седина волос. <...> В гости к царю везут казаков <...>. Вишь, вся Москва встречу вышла. Почет велик» [49, с. 346]. Фактически «падение» Разина освещено лишь в беглом рассказе Корнея Яковлева царю после казни Степана, что не снижает героического ореола образа вожака крестьянского восстания, причем прозаик в духе постреволюционной идеологии воссоздает не становление характера

народного героя, но лишь те черты личности Разина, которые вписываются в складывающийся о нем советский исторический миф: жестокость и богобоязненность исторической фигуры и его приспешников опущены, а на первый план выступают его богатырская сила, благородство, бунтарский народный дух, а также не свойственные реальному историческому лицу атеизм и ненависть к царю: «Хочу все иконы чудотворные оглядеть и повернуть иной стороной — к тому я иду, и попов неправедных, как и бояр, в злобе держу» [49, с. 27].

Таким образом, очевидно, что, с одной стороны, прозаик следует исторической канве в изображении крестьянского восстания, реалистично реконструируя бытовые подробности, речевую стихию эпохи XVII столетия, но с другой — историзм «Разина Степана» подчинен задаче мифотворческой, герой наделен рядом черт, не свойственных реальной исторической личности, образ его идеализируется и романтизируется в соответствии с постреволюционными идеологическими установками.

Нарушая хронологию нашего экскурса в историю становления и развития традиции исторического повествования в русской словесности, полагаем необходимым подчеркнуть, что образ Степана Разина оказывается в центре внимания и В. М. Шукшина, который на протяжении всего творческого пути обращался к судьбам русского крестьянства, частью которого и ярким проявлением русского бунтарства как раз и был предводитель Крестьянской войны 1670–1671 гг. Сам Шукшин признавался: «Разин... Почему я так привязался к этой фигуре? В Разине я вижу средоточие национальных особенностей русского народа, вместилища в одну фигуру, в одну душу. Разин — это тоже крестьянство, но только триста лет назад. <...> он своей силой и своей неумностью, своей жалостью даже вошел в крестьянскую боль. Были до него удачливые атаманы <...> Но почему же один он так прочно пойман народной памятью? На Руси тогда начиналось закрепощение крестьянства. Оно разбегалось, оно искало заступников, оно оборонялось всячески от боярства, от закабаления, и когда

появился такой вожак и мститель, — конечно, он собрал громаду людей. И оттого, что сложил он голову за это дело, он вошел прочно в историю, и особенно в крестьянскую память. Отсюда <...> он у меня и появился как яркий, неповторимо яркий, сильный, вольный, могучий заступник крестьянства» [52, с. 173]. В романе «Я пришел дать вам волю» прозаик сосредотачивает внимание на том, как вызревает и крепнет в его герое решение о войне с боярством [51]. Сам шукшинский Разин не понимает, хотя и неясно ощущает, какая страшная сила возрастает на русской земле: «Пока есть там эта сила, тут покоя не будет, это Степан понимал сердцем. Он говорил — “бояре”, и его понимали, и хватит. Хватит и этого. Они, собаки, во многом и многом виноваты: стыд потеряли, свирепеют от жадности... Но не они та сила» [52, с. 152]. Неосознанная сила есть не что иное, как «государство». В отличие от чапыгинского Разина, воюющего не столько с боярами и воеводами, сколько с их «государством», шукшинский Разин помогает будущему Петру I разрушить Русь патриархальную: «Но бородатую, разопревшую в бане лесовую Русь покачнул все-таки Алексей Михайлович, а свалил ее, кажется, Стенька Разин и потом, совсем — Петр Великий» [52, с. 158]. В романе Чапыгина опущена столь знаковая подробность, как присутствие в стане Разина лжецаревича и лжепатриарха, в отличие от романа В. М. Шукшина.

Более того, в романе «Я пришел дать вам волю» образ Разина выступает на первый план. При этом он строится на сложном пересечении исторических материалов и народно-этнических представлений о нем. В результате в романе В. Шукшина Разин отнюдь не «традиционный» великан, но человек умный, наделенный огромной духовной силой, подчиняющей окружающих.

Здесь отметим, что фольклорные традиции (в частности, предания) во многом питали роман Шукшина, что проявляется, например, в описании гибели персидской княжны. Мы уже отмечали, что Чапыгин трактует историю гибели персиянки как жертву не столько в память Петра Мокеева,

сколько в угоду порядку среди приспешников атамана (здесь необходимо упомянуть и пушкинскую трактовку, согласно которой персиянка была принесена в жертву Волге, согласно народному поверью). Шукшин приближен к народному преданию, но и трансформирует его. В его романе есаулы возненавидели красавицу княжну, из-за которой вынужден был скрываться от гнева атамана Фрол Минаев. Разин отчетливо ощущает их недовольство: «Видел, что шушукуются, и уже знал, знал, какие они там разговоры ведут» [52, с. 69], что вполне соответствует «А вокруг уж слышен ропот: “Нас на бабу променял!”», что вполне соответствует фольклорному: «А вокруг уж слышен ропот: “Нас на бабу променял!”». Между Разиным и есаулами происходит столкновение, после которого атаман «на ходу легко взял княжну, поднял и кинул в воду. Она даже не успела вскрикнуть» [52, с. 69], что противоположно известному: «Мощным взмахом подымает он красавицу княжну...». Далее прозаик дает сугубо авторское толкование внутреннего решения Степана Разина: «На атамана боялись смотреть... Как-то не так надо было, не на глазах же у всех... Было ли это обдуманно заранее у Степана — вот так, на глазах у всех, кинуть княжну в воду? Нет, не было, он ночью решил, что княжну отдаст в Астрахани. Но после стычки с есаулами, где он вовсе не пугал, а мог по-настоящему хватить кого-нибудь, окажись перед ним не такие же ловкие, как он сам, после этой стычки разум его замутился, это был миг, он проходил мимо княжны, его точно обожгло всего — он наклонился, взял ее и бросил. Теперь он возьмется дать ее, тосковать, злиться станет» [52, с. 70]. Очевидно, что Разин не просто уступает недовольству есаулов, и не в жертву приносит княжну: коллизия разрешена в соответствие с импульсивной натурой Степана, поступки которого не поддаются логике, предугадать их невозможно. Для самого атамана они весьма неожиданны и влекут за собой для героя душевную муку, раскаяние, боль, злость на себя самого. По Шукшину, Разин непременно будет жалеть невинно убиенную пленницу, страдать от совершенного злодеяния, что уже было неоднократно (достаточно вспомнить казака Куприяна, которого

атаман застрелил беспричинно). Заметим, кстати, что это отнюдь не противоречит фольклорным представлениям о справедливом казаке, который казнил бояр, истово любил, жалел всех обиженных и угнетенных. Отношение к атаману особенное: «Побаивались его <...>, но и уважали тем особенным уважением, каким русские уважают сурового, но справедливого отца или старшего брата: есть кому одернуть, но и пожалеть, и заступиться тоже есть кому. Люди чуяли постоянную заботу о себе Разина. Путь она и не видна сразу, пусть Разин — сам человек, разносимый страстями, пусть сам он не всегда умеет владеть характером, безумствует, съедаемый тоской и болью души, но в глубине этой души есть жалость к людям, и живет-то она, эта душа, и болит-то в судорожных движениях любви и справедливости, и нету в ней одной только голой гадкой страсти — насытиться человеческим унижением, — нет, эту душу любили. Разина любили; с ним было надежно. Ведь не умереть же страшно, страшно оглянуться — а никого нет, кто встревожился бы за тебя, пожалел бы... Много умных и сильных, мало добрых, у кого болит сердце не за себя одного. Разина очень любили» [52, с. 46]. Образ Разин у Шукшина выписан психологически убедительно и достоверно, хотя и не лишен противоречивости.

Сопоставляя роман Шукшина с текстом Чапыгина, становится очевидно, что Шукшин не стилизует язык «под XVII столетие», историко-этнографический фон в повествовании практически отсутствует. Однако в изображении «мужиков вообще» просматривается масштабное изображение истории, на фоне которой реконструируется могучий и грозный атаман, суровый и жестокий мститель за народные страдания, смелый, удачливый, дерзкий, великодушный, подлинный «атаман-батюшка» для казацкой вольницы. Отталкиваясь от фольклорной традиции, Шукшин принципиально иначе осмысливает образ народного атамана: у него он, прежде всего, человек, чье главное свойство весьма неожиданно для народного «мстителя» — «жалостливость», из которой проистекают и его сердечная отзывчивость, и лютая ненависть к народным угнетателям, и пылкая жертвенность, и

своенравность, и жестокость. При этом заметим, «жалостливость» атамана — отнюдь не сентиментальность или мягкосердечие, она совершенно особого рода: это необыкновенная тонкость душевной организации, ранимость высокой и гордой души, способной подняться до всечеловеческого понимания и сочувствия, которая нередко оборачивается испепеляющей ненавистью и необузданной жестокостью: «С ним бывало: жгучее чувство ненависти враз одолевало, на глазах закипали слезы; он выкрикивал бессвязные проклятия, рвал одежду. Не владея собой в такие минуты, сам боялся себя. Обычно сразу куда-то уходил. <...> Оставшиеся долго и тягостно молчали. — А ведь это болесть у него, — вздохнул пожилой казак. — Вишь, всего выворачивает. Маленько ишо — и припадок шибанет. <...> Никакая не болесть, — заспорили со стариками. — С горя так не бывает... Горе проходит. — С чего же он так? — Жалостливый. <...> С жалости как раз хворают. У тебя одно сердце, а у другого... У другого болит» [52, с. 98]. Или: «Степан лежал в траве лицом вниз. Долго лежал так. Сел... Рядом — Иван и Федор... <...> — Руки-ноги отвалились, как жернов поднял... — тихо сказал Степан. — Аж внутри трясется все. <...> Не знаю, как тебе... Людей каких на Руси мучают <...>. — Не могу! Прямо как железку каленую вот сюда суют. — Показал под сердце. — Да кто мучает-то!.. Тварь, об которую саблю жалко поганить. Невинowych людей!.. Ну за что они их?» [52, с. 100]. Однако, «жалостливость» Разина не слепа, равно как и ненависть, в которую она подчас переходит; он как признанный вожак отчетливо осознает, что не имеет права быть лишь самим собой, знает, что в народном сознании он нечто большее, и образом этим он дорожит более всего: «Еще хлопцы станицы Зимовейской ждали от малого Стеньки Рази, что он сообразит и наведет их на какое-нибудь лихое озорство; от умного казака Стеньки Разина ждали, что он и другие послы уломают капризного тайшу Мончака, и калмыки помогут донцам тряхнуть Малый Ногай; ждали, что он, удачливый, прорвется с ватагой в Азовское море, и они добудут «зипуны» у турок. И когда ожидаемого не свершилось, Степан страдал, мучился, готов был лучше

принять лютую смерть, чем еще когда-нибудь заставить напрасно ждать» [52, с. 105]. Очевидно, что страдания и интересы своих приспешников он ставит много выше собственных побуждений, что и придает его образу драматизм: ему нелегко бросить в Волгу ни в чем не повинную персидскую княжну; он мучительно переживает жестокую кровавую расправу над ударившимися в бега астраханскими стрельцами; подлинной трагедией становится для героя бегство из-под Симбирска, когда он оставляет под сабли и пушки Барятинского мужицкие отряды. Однако драматизм разинского положения не исчерпывается лишь нравственными противоречиями, которые усложняются тем обстоятельством, что за каждым интересом стоит своя «правда», причем примирить эти «правды» не всегда возможно, но атаман, движимый обостренным чувством совести и справедливости, пытается это сделать. Очевидно, что характер героя противоречив: «жалостливый» и болезненно ранимый, но одновременно — не признающий запретов и ограничений, пугающий жестокостью правых и виноватых: «Страшный взгляд, страшный... И страшен он всякому врагу, и всякому человеку, кто нечаянно наткнется на него в неурочный час <...> простотой страшен своей, стыlostью. <...> Такие есть глаза у людей: в какую-то решающую минуту они сулят смерть, ничего больше. И ясно также <...> глаза эти не сморгнут, не потеплеют от страха и ужаса, они будут так же смотреть и так же и примут смерть — прямо и просто» [52, с. 131]. Противоречивая натура атамана раздираема разумом и страстями, великими замыслами и беспомощностью, упрямством и отчаянием.

Жестокость Разина также неумна. Достаточно вспомнить эпизод, когда Матвей Иванов умоляет пощадить его сына царицынского воеводы: «Вот она, жуткая, желанная пора расплаты. Вот он, суд беспощадный. Вот он — воевода всесильный, поверженный, не страшный больше... Да прольется кровь! Да захлебнется он ею, собака, и пусть треснут его глаза — от ужаса, что такая пришла смерть: на виду у всех.

И Разин был бы не Разин, если бы сейчас хоть на миг задумался: как решить судьбу ненавистного воеводы, за то ненавистного, что жрал в этой жизни сладко, спал мягко, повелевал и не заботился» [52, с. 276]. Несмотря на разинскую жестокость, прозаик даже ей дает убедительное объяснение: кликуша выкрикивает страшные пророчества про «беду лютую», казнен Куприян, принесший дурные вести.

Примечательно, что, по Шукшину, движение Разина не «понизовая вольница» — это подлинно «крестьянское движение, крестьянским соком питавшееся, крестьянскими головами и крестьянской кровью оплаченное» [52, с. 282]. Не случайно в связи с этим некоторое время рядом с Разиным находится «не по эпохе мудрый» крестьянин Матвей, который видит все ошибки атамана и безуспешно пытается помочь ему. «Прелестные письма», рассылаемые атаманом по Поволжью, также рассчитаны на русского крестьянина, взаимоотношения с казачеством у которого не были простыми; донское казачество было зависимо от «воинского припаса», поставляемого из Москвы, что позволяло сдерживать казачью вольницу и прощать «шарпание» казаков — привилегированное положение казачества, таким образом, становится одной из причин развала разинского войска. При этом, в отличие от чапыгинского героя, Разин у Шукшина лишен романтического ореола. Кроме того, сознание Разина ограничена традиционными представлениями: он идет войной на бояр, но делает это привычным путем — наращивает войско, но связывает людей страхом и пролитой кровью и первоначально не думает об ответственности. Прозрение приходит к атаману одновременно с поражением: посаженный им в Астрахани есаул Шелудяк, повел дела сродни воеводе; пулей атамана убит Куприян и т. д. «Душа болела. Очень болела душа. Он, правда, хотел смерти... Он видел, он догадывался: дело, которое он взгромоздил на крови, часто невинной, дело — только отвернешься — рушится. Рассыпается прахом. Ничего прочного за спиной...» [52, с. 314], — впервые Разин задумывается об ответственности, взятой на себя и

последствиях его «войны». Атаман боится за свое доброе имя, за доброе название своего дела.

После поражения под Симбирском предводитель восстания совершает ключевую ошибку: вместо того чтобы пополнять войско за счет крестьян, он бросается на Дон, и в этом проявляется исторически обусловленное недоверие казака к «мужику» — движение разрастается, охватывая новые районы, но сам Разин уже теряет веру в успех своего дела. Безверие его усиливается, когда гибнет его мудрый советник, бывший для атамана укором за Русь крестьянскую, поверившую атаману и брошенную им. Разин ездит по «верхним» станицам, пытается поднять казаков, держит речь о воле и о чести: «А никогда не говорил атаман так много, цветасто — аж самого коробило. Но он больше не знал, как всколыхнуть мертвую воду; гладь ее, незыблемость ее — ужасала» [52, с. 352]. Разин замечает, что правду о поражении ему никто не решается сказать, его приказы не выполняются, и атаман теряет веру в людей и в себя и сам начинает искать смерти. С болью пытается атаман объяснить своему бывшему есаулу Фролу Минаеву, самому умному в его окружении, а потому и первым предавшего Разина, который теперь сопровождает его, пленного, на расправу в Москву: «Хотел дать людям волю, Фрол. Я не скрытничаю, всем говорил. И тебе говорил, ты только не захотел понять. Мог-то ты мог — не захотел. <...> А чего вышло? А дал волю, — убежденно сказал Степан. <...> Дал волю, берите! — Ты сам в цепях! Волю он дал... — Дал. Опять не поймешь?» [52, с. 371]. По Шукшину, «воля», которую «дал» Разин не столько сама свобода, сколько мечта о свободе, которую воплотить вполне возможно, причем самым «мужикам», бесправным и забитым. «Народ ликовал на всем пути разинцев. Даже кто притерпелся и отупел в рабстве и не зовет свою жизнь позором, кому и стон-то в горло забили, все, с малолетства клейменные, вечно бесправные, и они истинно радуются, когда видят того, кто ногами попрал страх и рабство. Они-то и радуются! Любит народ вождей смелых, добрых. Слава Разина бежала впереди него. В нем любили ту захороненную надежду,

свою на счастье, на светлое воскресение; надежду эту не могут, оказывается, вовсе убить ни самые изощренные, ни самые что ни на есть тупые владыки этого мира. Народ сам избирает себе кумира, чтобы любить, а не бояться» [52, с. 72]. По мысли прозаика, жестокость и несправедливость атамана забудутся, но добрая память о нем останется: «Воля — доброе дело! Но ее же не дают, как алтын побирушке. За ее надо горло боярам рвать! Они не перестанут вас мучить. Вы вот попрыгаете теперь козлами да разойдетесь по домам... Идите в войско мое!.. Пока изменников и кровопийц-бояр не выведем, не будет вам вольного житья!..» [52, с. 119], — в осознании этой истины суть разинского восстания.

Примечательно, что последние страницы романа написаны в строгом соответствии с историческими документами: после пытки и казни атаман принимает смерть достойно, молча кланяется народу на три стороны, «сказал народу “прости” — и лег на плаху...» [52, с. 381]. Заметим, что в соответствии с каноническим историческим повествованием, здесь сочетаются исторические факты (сцены на Волге и на Дону, война с царскими боярами, воеводами, стрельцами и т.д.) и вымысел (к примеру, сцена игра в царя Разина и деда Стыря), при этом события излагаются избирательно (пропущены штурмы многих городов-крепостей, передвижения войска и др.), что, по нашему мнению, объясняется двумя причинами. Во-первых, писатель выводит на первый план образ самого Разина, по принципу «крупного плана» личности главного героя — именно через подобный прием изображается специфика крестьянской войны и исторического развития России, в целом. Во-вторых, В. Шукшин изначально писал киносценарий «Я пришел дать вам волю», рассчитанный на две серии, которые, безусловно, не могли вместить все подробности крестьянского восстания или же детальную биографию главного героя. А. Чапыгин отталкивается от утверждения историков о зверствах Степана и изображает его, учитывая постреволюционную идеологию советского социума, как атеиста и бунтаря, ненавидящего рабство и царя, протестующего против боярской Москвы (в связи с этим прозаик

опускает эпизоды реальной биографии атамана — его паломничество в Соловецкий монастырь, его богобоязненность, участие в посольстве с калмыками и т.д.). Чапыгин не воссоздает точную хронологию событий и становление характера атамана, но высвечивает лишь те черты Разина, которые вписываются в советский исторический миф, романтизируя и идеализируя образ народного героя. В. Шукшин изображает сущность исторических событий через образ Степана, выстраивая роман по принципу «крупного плана» личности главного героя. Историческая атмосфера, подробности военных сражений, описания политической расстановки сил, среда — все это подчинено прорисовке личности Разина, которого прозаик не идеализирует, реалистически изображая и его жестокость, и душевные муки и акцентируя внимание на изначальную обреченность народного движения в связи с несоответствием целей и средств, непониманием сподвижников своего атамана.

Возвращаясь к экскурсу развития традиции исторического повествования в отечественной словесности первой трети XX в., отметим, что в 1930-х гг., характеризующихся существенными изменениями в русской прозе вообще (сужение жанрового диапазона), на первый план в качестве исторического повествования выступают многотомные романы-эпопеи: «Тихий Дон» М. Шолохова, «Петр Первый», «Хождение по мукам» А. Толстого, «Цусима» М. Новикова-Прибоя, «Чингис-хан», «Батый» В. Яна и др. Справедливости ради, заметим, что развитие исторического жанра в 1930-х гг. сопровождалось бурными дискуссиями, оживленной журнальной полемикой, в которой принимали участие непосредственно создатели исторических романов: А. Толстой, А. Чапыгин, А. Антоновская, Л. Фейхтвангер и др. [326–329]. Одной из ключевых особенностей исторической прозы 1930-х гг. становится подчеркнутый интерес к переломным моментам жизни социума и этноса в целом. Современность в лучших традициях В. Скотта рассматривалась и осмысливалась сквозь призму истории, при этом, в силу известных идеологических причин, именно

исторические параллели и аналогии были призваны укреплять веру читателя в правильности избранного страной исторического пути (С. Сергеев-Ценский «Севастопольская страда», А. Новиков-Прибой «Цусима», В. Шишков «Угрюм-река») [93–97].

В военные годы и первое послевоенное десятилетие историческая проза продолжает развиваться. Особого внимания в этом ряду заслуживают романы С. П. Бородина «Дмитрий Донской» (1941), посвященный Древней Руси, «Звезды над Самаркандом» (1956), в котором разрабатывается история Центральной Азии XIV–XV вв., «Хромой Тимур» (1954), посвященный нашествию татаро-монголов. Ключевыми темами большинства исторических произведений становятся: освободительная борьба русского народа, выдвигавшегося главной силой исторического прогресса («Степан Разин» (1951) С. Злобина), формирование русской государственности («Ратоборцы» (1941) А. Югова, «Кремлевский холм» (1955) Д. Еремина, «Первенцы свободы» (1953) О. Форш,) «Россия молодая» (1952) Ю. Германа), судьбы выдающихся деятелей русской культуры («Некрасов» (1943) Е. Катерли, «Ты взойдешь, моя заря» (1953) А. Новикова).

Плодотворными для развития исторической прозы оказались 1960–1980-е гг., когда наблюдалась новая волна интереса к прошлому, приведшая к созданию большого числа исторических романов, многообразных по тематике и художественной форме. Среди них «Последний год» и «Впереди идущие» А. Новикова, «Неистовый» Л. Славина, «Лицей» Л. Дугина, цикл «Лики на заре» В. Пановой, «Черные люди» Вс. Н. Иванова, «Русь изначальная» и «Русь великая» В. Иванова, «Анна Ярославна — королева Франции» А. Ладинского, «Железный век» И. Калашникова, «По обрывистому пути» С. Злобина, «Я пришел дать вам волю» В. Шукшина, «Нетерпение» Ю. Трифонова, «Завещаю вам, братья» Ю. Давыдова, «Тайна клеенчатой тетради» В. Савченко, «История унтера Иванова» В. Глинки, повесть «Господин Великий Новгород», роман «Марфа-Посадница» и цикл «Государи Московские» Д. Балашова, «Слово и дело» В. Пикуля,

«Молниеносный Баязет» С. Бородина, «Цунами» и «Симода» Н. Задорнова, «Где поселился кузнец» А. Борщаговского, «Похождение Шилова, или Старинный водевиль», «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом» Б. Окуджавы, «Колесо Фортуны» Н. Дубова, «Память» В. Чивилихина, «Богатырское поле», «Огненное побережье», «Большое гнездо», «Обагрённая Русь», Э. Зорина, «Были и небыли» Б. Васильева, «Не принимай крещения дважды» и «Тайный Офеня» А. Ларина, «Никон» и «Тишайший» В. Бахревского [342].

Особенностью осмысления исторических тем и сюжетов в этот период становится интерес прозаиков к вечным нравственным вопросам, проблемам жизни и смерти, совести и долга, любви и верности, обретающие масштабность при проекции на исторические события, от которых зависят судьбы целых народов. В связи с этим можно с уверенностью говорить о нравственно-философском постижении минувшего как характерной тенденции русского исторического романа в 1960–80-х гг. [152; 153]. Кроме того, Н. М. Щедрина в русской исторической романистике намечает две тенденции: усиление лирического начала и тяготение к документальности [348; 349]. В русле первого направления написаны следующие романы: «Я пришел дать вам волю» В. М. Шукшина (1974), «Бедный Авросимов» (1971), «Путешествие дилетантов» (1978), и «Свидание с Бонапартом» (1983) Б. Ш. Окуджавы. Здесь историзм отходит на второй план, а на главное место выходит «духовная биография героя» [348, с. 15]. Произведения Н. Я. Эндельмана «Лунин» (1970), «Апостол Сергей» (1975), С. А. Дангулова «Кузнецкий мост» (1977), Ю. С. Семенова «Горение» (1983–1986) отличались преувеличенным вниманием к документальной точности, имели характер беллетризованного повествования, теряя художественность [348, с. 15].

Нельзя не отметить в этом контексте и роман-эпопею А. И. Солженицына «Красное колесо» о Первой мировой войне, Февральской и Октябрьской революциях. Это произведение «вобрало в себя исторические,

философские, нравственные и этические проблемы рубежей двух эпох, когда на смену XIX приходил и когда на смену XX грядет XXI» [348, с. 20]. Указанные черты толкования истории особенно ярко уживаются, кстати, в творчестве В. А. Пьецуха. Прозаик особое внимание уделяет интертекстуальности, скрытому цитированию, находится в непрерывном диалоге с предшествующим наследием. В произведениях малой формы В. А. Пьецух переосмысляет классические сюжеты, занимается стилизацией, возрождая ушедшую манеру обстоятельного рассказа о давно минувшем. Это придает обыденным сюжетам пафос исторического повествования (новеллы «Потоп», «Новая московская философия», «Центрально-Ермолаевская война»).

Иное понимание истории прослеживается и в творчестве В. В. Ерофеева. Объединяя разные эпохи, наполняя текст отсылками к классическому наследию, пародируя современный дискурс, прозаик создает так называемый «межвременной сказ»: «Письмо к матери», «Попугайчик». В прозе В. А. Пьецуха и В. В. Ерофеева история лишена ореола объективности. Она «релятивна и патологична, она рождается из культурных мифов и травестирующих эти мифы анекдотов, она бессмысленна и бесконечна, она саморазрушительна и вечна» [236].

1990-е гг. отмечены новым всплеском интереса к исторической романистике. На общем фоне выделяются историческая повесть о Смутном времени «Царица Смуты» (1998) Л. И. Бородина, роман о Никоне, Аввакуме и царе Алексее Михайловиче «Раскол» (1998) В. И. Личутина и роман Д. М. Балашова «Святая Русь» (1997), завершающий цикл «Государи Московские». Обладающий большой эрудицией Д. М. Балашов апеллирует к массивам исторических фактов, мастерски воссоздает образ эпохи, становится апологетом русского национального возрождения, воспекает мессианство и подвижничество народа. Его концепция истории вдохновлена теорией пассионарности Л. Н. Гумилева.

Прозаик усложняет хронотоп романа, совмещая исторический и современный пласты с целью постигнуть идею времени.

Ситуация рубежности XX–XXI в. ознаменовалась пиком в развитии постмодернизма и весьма специфичной репрезентацией исторического повествования, для которого стали характерны историческая метапроза, временное искажение, интертекстуальность [354–356]. Художники-постмодернисты нередко сознательно искажают или додумывают исторические образы до неузнаваемости («Генерал в своем лабиринте» Г. Г. Маркеса, «Попугай Флобера» Дж. Барнса), а также делают повествование фрагментарным и нелинейным («Няня» Роберта Кувера). В этом случае говорить о развитии исторического романа как о жанре, предполагающем хронологическую точность, достаточно сложно.

Особое представление истории — характерная черта прозы постмодернизма. Согласно М. Н. Липовецкому, весь пласт исторических произведений этого направления можно определить как «историографическую метапрозу» [196, с. 115]. Склонность к рефлексии и отказ от концепции исторической правды становится неотъемлемой частью поэтики постмодернизма. Идея о множественности истины и ее относительности влияет на структуру текста. Еще одна особенность историзма в литературе 90-х — «метапрозаическое переосмысление эпистемологических и онтологических границ между историей и литературой» [196, с. 200]. История, согласно этому определению, является собой сложный синтез мифов, шифров, трактовок, языков, дискурсов и т. д. Прошлое — метатекст, который находится в постоянном процессе самопереписывания и вольного трактования. Отсюда главенствующая роль таких приемов, как интертекстуальность и ирония. В 1990-х гг. вовлечение в нарратив исторического повествования мифологии становится весьма расхожим приемом отечественных романистов (В. Шаров, В. Яницкий, А. Королев, Н. Исаев, В. Пьецух).

Разновидности, в том числе и современной исторической прозы, исследует С. И. Чупринин и выделяет, во-первых, собственно исторический роман (Л. Н. Толстой, Ю. Н. Тынянов), традиции которого угасают из-за балансирования подавляющего большинства писателей «на зыбкой грани между скандальной и гламурной литературами» [339]; во-вторых, альтернативно-исторический роман как «тип прозы, исследующей не состоявшиеся в реальности варианты истории нашего мира» [340]. Среди текстов, развивающих альтернативные сюжеты истории, стоит выделить «Остров Крым» В. Аксенова, в основе которого лежит допущение, что большевикам в 1920 г. не удалось разгромить врангелевскую армию, в силу чего в регионе воцарилась буржуазная демократия. Роман В. А. Пьецуха «Роммат» обращен к XIX в.: что было бы, если бы в 1825 г. победили декабристы? Однако данная разновидность романа ближе к фантастическому жанру, нежели к историческому [236]. Наконец, по мнению С. И. Чупринина, еще одной разновидностью исторического романа в последние десятилетия становится криптоисторический роман, в котором писатели пытаются ответить на вопросы истории, исходя из недоверия к общепринятым трактовкам тех или иных исторических событий, а также из убежденности в том, что в основе каждого события лежит тайна, которую можно раскрыть, опираясь не столько на обнаруженные факты, сколько на собственную интуицию и логику (романы «Разборки олимпийского уровня» Валентина Леженды и «Д'Артаньян — гвардеец кардинала» Александра Бушкова) [340].

По мнению М. Н. Липовецкого, вовлечение в нарратив исторического повествования мифологии становится популярным приемом отечественных романистов: новеллистика Виктора Ерофеева, роман «До и во время» (1993) Владимира Шарова, «Эпизоды одной давней войны» (1989) Владимира Яницкого, повесть «Голова Гоголя» (2009) Анатолия Королева, роман «Гений на островах» (1987) Николая Исаева [195; 196].

На рубеже XX–XXI в. интерес к отечественной истории существенно обострился, что связано не только с переходным характером эпохи,

попыткой понимания того, «куда мы движемся», но и с возникшей в связи с этим социальной полемикой, актуализацией общественного запроса на построение «единой концепции истории» — непротиворечивого, объективного, аналитического описания российского исторического процесса, преодоление субъективизма, «госзаказа», излишнего идеологизирования, каким были отмечены годы перестройки. Как справедливо отмечает Я. В. Солдаткина, именно тогда предпринимаются «попытки пересмотра» советского прошлого, наблюдается «отказ от векторной концепции времени, характерной для отечественной историографии, влияние постмодернистской философии, ощущение “краха империи”» [301, с. 29], а также возникают псевдонаучные изыскания в области «новой хронологии». Все это, безусловно, повлекло за собой появление широкого пласта различных модификаций исторической прозы на рубеже XX–XXI в. Это касается, во-первых, произведений беллетристических (примером может служить детективные циклы Бориса Акунина, где история является лишь фоном для остросюжетного повествования), во-вторых, альтернативно-исторических романов как «типа прозы, исследующей не состоявшиеся в реальности варианты истории нашего мира» [339, с. 43]. Безусловно, эта разновидность романа ближе к фантастическому жанру, нежели к историческому [236, с. 135]. Примечательны в этом отношении альтернативно-исторические типы повествования «Все, способные держать оружие» А. Лазарчука, «Каменный мост» А. Терехова, «Укус ангела» П. Крусанова, романы о мифической стране «Ордусь», написанные авторским коллективом под псевдонимом Хольма Ван Зайчика и педалирующие не познавательные, но развлекательные стороны исторической прозы. В этом же ряду стоит криптоисторический нарратив («Усмешки Клио» В. Точинова, «Двойник Цезаря» В. Познин, «Завещание ночи» К. Бенедиктова, «Орфография» Дм. Быкова, «Дезертир» А. Валентинова, «Последний кольценосец», «Евангелие от Афрания» К. Еськова). С одной стороны, подобные тексты профанируют

исторический жанр, а с другой — явственно высвечивают необходимость его обновления, что со всей очевидностью демонстрируется в отечественной прозе 2000–2010-х гг. в историософских повествованиях Л. Юзефовича («Журавли и карлики»), Захара Прилепина («Обитель»), Е. Водолазкина («Лавр»), М. Голубкова («Миусская площадь»), авантюрно-приключенческих «Сердце Пармы», «Золоте бунта, или Вниз по реке теснин», «Тоболе» А. Иванова, ретро-детективах Бориса Акунина и др. [101; 103; 268; 290; 291]. В последних двух типах наблюдается синтез исторического и авантюрного начала, что может рассматриваться в общем контексте популяризации литературы современной, ее адаптации под запросы читателя массового [304; 305]. Таким образом, историческую прозу рубежа XX–XXI вв., по сравнению с предшествующими периодами (творчество А. Пушкина, Л. Толстого, Д. Мережковского и др.), выдвигающими оригинальные концепции исторического развития, философски осмысливающими историческую судьбу России, отличают, во-первых, жанровые трансформации (сращение собственно исторического романа с романом авантюрным, житийным), во-вторых, общая тенденция к «омассовлению» исторического дискурса (псевдодокументализм, пренебрежение реалистическими мотивировками событий, использование исторических сюжетов в целях занимательности и др.).

В заключение главы сделаем некоторые предварительные выводы относительно специфики исторической прозы и этапов ее становления и эволюции в литературе XIX–XXI вв.

Хотя уже в словесности начала XIX в. присутствовали отдельные элементы жанровой модели исторического романа, окончательное его формирование в России происходит лишь ко второй половине XIX столетия. Причем в развитии отечественной исторической прозы правомерно, на наш взгляд, выделить несколько этапов. **Первый этап** — 30-е гг. XIX в., где ключевой «вехой» выступают произведения А. С. Пушкина, в которых проявляются характерные особенности исторического повествования и

присутствует очевидная ориентация на традицию осмысления истории В. Скотта. **Вторым этапом** становится вторая половина XIX столетия, ознаменованная появлением «Князя Серебряного» А. Толстого и эпопеей «Война и мир» Л. Н. Толстого как двух линий в дальнейшем развитии исторического повествования: если «Князь Серебряный» выстраивается в соответствии с историософской концепцией Н. Карамзина, то в «Войне и мире» прозаик «перерастает» классический исторический роман: создает масштабное эпическое полотно, привносит в художественные образы «диалектику души» и выводит историческое повествование на качественно новый уровень. **Третий** — историко-мифологические повествования Серебряного века (Д. Мережковский, В. Брюсов и др.), расширяющие жанровые границы исторического романа до романа-мифа. Фактически каждое десятилетие XX в. ознаменовано различными подходами к истории и соответственно — разными способами ее репрезентации. **Четвертый этап** — 1920-30-е гг., причем, если в 1920-е гг. появляются исторические и историко-биографические нарративы («Смерть Вазир-Мухтара» и «Кюхля» Ю. Тынянова, «Одеты камнем» О. Форш, «Разин Степан» А. Чапыгина, «Петр Первый» А. Толстого), то в 1930-х гг. на первый план выступают многотомные романы-эпопеи, что позволяет говорить об эпопейном типе исторического повествования («Тихий Дон» М. Шолохова, «Петр Первый», «Хождение по мукам» А. Толстого, «Цусима» М. Новикова-Прибоя, «Чингис-хан», «Батый» В. Яна и др.). **Пятый** — вторая половина XX в. В военные годы и первое послевоенное десятилетие ключевыми темами большинства исторических произведений становятся освободительная борьба русского народа как главной силы исторического прогресса («Степан Разин» С. Злобина), формирование русской государственности («Ратоборцы» А. Югова, «Кремлевский холм» Д. Еремина, «Первенцы свободы» О. Форш, «Россия молодая» Ю. Германа), судьбы выдающихся деятелей русской культуры («Ты взойдешь, моя заря» А. Новикова). Особенностью осмысления исторических тем и сюжетов в 1960–1980-х гг. становится

интерес прозаиков к вечным нравственным вопросам, проблемам жизни и смерти, совести и долга, любви и верности, обретающие масштабность при проекции на исторические события, от которых зависят судьбы целых народов. В связи с этим можно с уверенностью говорить о нравственно-философском постижении минувшего как характерной тенденции русского исторического повествования в 1960–80-х гг. («Я пришел дать вам волю» В. М. Шукшина, «Бедный Авросимов», «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом» Б. Ш. Окуджавы). Наконец, **последний** — исторические повествования рубежа XX–XXI вв., представляющие собой синтетические формы: от апеллирующего к массовому читателю псевдоисторического романа, до синтетических нарративов, соединяющих различные элементы литературного и кинотекста и не поддающихся однозначной жанровой номинации. Несмотря на изученность отечественными исследователями генезиса, процесса формирования исторического повествования в России, дальнейшего осмысления требует традиция его воплощения на материале конкретных практик «жанровых» писателей, значительно модифицирующих классический исторический нарратив, чему посвящены следующие главы нашего исследования.

3. Исторический роман как экспериментальное поле в творчестве А. Иванова

Общеизвестно, что в начале XXI в. происходит актуализация исторической прозы, и это весьма закономерно: слом исторических эпох, социокультурные перемены, многочисленные попытки пересмотреть, переосмыслить, а нередко и «переписать» исторический процесс, приводят к появлению обширного пласта исторических (а нередко и квазиисторических) повествований. Отметим, что жанр исторического романа в его «классической» форме претерпевает значительную трансформацию, синтезируясь с иными жанровыми формами (антиутопия, приключенческий роман, детектив и др.), «впитывая» фантастические элементы, а также приемы массовой словесности. Это позволяет писателям проанализировать настоящее через призму прошлого. Однако постмодернизм и массовая культура влияют на исторический нарратив [284–287; 316–321]. В этом контексте наиболее показательной представляется проза А. Иванова: от «Сердца Пармы», в которой прозаик не только задает вектор обновления художественного регионализма, демонстрируя органичное сочетание реальной истории с историей альтернативной, — до «Золота бунта...», «Летоисчисления от Иоанна» и «Тобола».

Разумеется, творчество А. Иванова неоднократно становилось объектом пристального внимания литературоведов и литературных критиков. При этом основными тенденциями его изучения остаются осмысление функций пейзажных описаний и жанровые особенности [278], языческие мотивы [60], специфика исторического повествования [185] и его синтез с романом альтернативной истории [171; 202–213]. Так, В. В. Абашев, анализируя пространственный континуум ивановской прозы, отмечает, что в художественном методе писателя большое место занимает пространство. Территория в романах писателя является не только местом действия, но и участником нарратива, влияющим на судьбы героев. Литературовед справедливо указывает на особую роль пейзажа в текстах А. Иванова:

масштабные описания ландшафтов Урала и Сибири, для которых используется нарочито сложная лексика (диалектизмы, заимствования, просторечия, устаревшие слова), создают магический образ живой природы [57]. Подобное отношение к территории позволило исследователям, кстати, провести параллель с творчеством поэтов Серебряного века (Б. Пастернак, О. Мандельштам), в лирике которых пейзаж так же занимает особое место [59; 62].

Подчеркнем, что, оставаясь «жанровым» писателем, А. Иванов в каждом тексте обновляет жанровую модель, расширяя хорошо известную схему. Примечательно в связи с этим его интервью З. Прилепину, где А. Иванов отметил, что русский и советский исторический роман не заинтересовал его: «Я и здесь почти невежда. Я не читал ни одной книги Чапыгина, Балашова и Злобина. У Яна читал только “Чингисхана”. У Пикуля — “Нечистую силу” (подвернулась под руку) и “Реквием каравану...”» [70], — подчеркивая тем самым отсутствие «ориентации» на предшественников, принципиально новый способ работы с историческим материалом. При этом, равно как и его предшественники, писатель обращается к узловым моментам российской истории (пугачевский бунт, опричнина, «приращение» земель к русскому государству и др.), избирая эпохи правления наиболее ярких и противоречивых отечественных правителей (Иван Грозный, Петр Великий) и осмысливая их в экспериментальных жанровых модификациях исторического повествования.

2.1. «Сердце Пармы» и традиции альтернативно-исторического повествования

Примечательным в контексте традиции романа альтернативной истории представляется роман А. Иванова «Сердце Пармы», особенно учитывая замечание С. И. Чупринина о том, что элементы альтернативной истории, «техника» сослагательного наклонения в осмыслении прошлого

свойственна не только литературе фантастической [145, с. 43]. При этом нельзя не принимать во внимание и интервью самого А. Иванова, который подчеркивал, что роман «Сердце Пармы» вырос из краеведческих увлечений, и, опираясь на исторические факты, придумывал их художественное обрамление: «Вся история Перми полным-полна лакун, и многие из этих лакун я и заполнял вымыслом» [69, с. 11]. Писатель стремился избегать прямых аллюзий с современностью, но в его произведении освящен ряд проблем, которые актуальны и сегодня: взаимоотношения центра и провинции, равнодушие центральной власти к местному, уникальному, неповторимому колориту, межнациональные отношения, роль церкви в жизни государства и общества. А. Иванов отмечает, что первоначально он «предполагал показать всю историю Перми Великой, дотянуть роман до 1505 года, когда Иван III положил конец Пермскому княжеству, но Михаил “перетянул одеяло” ... Личностно он оказался больше, интереснее своего княжества...» [69, с. 14]. При этом прозаик в романе использовал топонимические легенды, легенды из фольклора, большую роль сыграл пермский звериный стиль [62; 106; 114; 212; 237; 282; 289].

Оговоримся, что роман А. Иванова анализировался отечественной литературной критикой и литературоведением. При этом основными тенденциями его изучения становятся осмысление функций пейзажных описаний [278] и языческих мотивов [59], его жанровые особенности — от элементов романа странствий, романа-легенды, романа воспитания [333] до сугубо исторического повествования [185], в котором прозаик «подчинил» жанр исторического романа новым задачам: его книги создают метафору современности и осуществляют «очную ставку» эпох, которая позволяет увидеть их сходство и несходство, что делает историю «вечным возвращением» [81] — и синтез исторического романа и романа альтернативной истории [79–84]. Примечательна позиция А. Евдокимова и А. Гарроса, полагающих, что, несмотря на множество противоречивых и неточных отзывов о книге Иванова, она является классическим романом о

поглощение Перми Московским княжеством в XV в.: «В <...> тексте сходятся русский князь Перми Великой Михаил и его преданнейший враг вогульский кан Асыка, любовная страсть и ратная доблесть, суровый натурализм и прозрачная нежность, буйная волшба Пармы (это такая особая пермяцкая тайга) и яростная пассионарность раздвигающейся православной Руси, отчаянная людская воля и насмешливая воля судьбы» [121]. Главным посланием А. Иванова критики называют имперское послание: «“Сердце пармы” — про безальтернативность имперского синтеза» [121]. Объединение государства, раздробленного на княжества, создание единой русской нации — дело кровавое и жестокое, но единственно верное. «Согласно “Сердцу пармы”, обильно пролитая в землю кровь однажды начинает переговариваться, вести неслышный, но властный радиообмен с той — родственной — кровью, что течет в твоих жилах. Голос крови — буквально — единственное оправдание ее пролитию. Этот голос и есть чувство родины. Родина утекает меж пальцев, если голос глохнет» [121].

Г. Ребель, осмысливая художественное своеобразие прозы А. Иванова в целом, отмечает, что в «Сердце Пармы» он следует почвенническим традициям, но, в отличие от классического понимания почвенничества, которое подано в творчестве Ф. М. Достоевского, предлагает новый вариант, где в качестве почвы выступает не мононациональное, а географическое, сопряженное с историческим начало [151; 278]. А. М. Лобин, указывая на очевидную трансформацию современной исторической прозы, выделяет в романе «Сердце Пармы» два признака исторического жанра: отдаленность эпохи и историчность. Этому соответствуют описанные события и герои произведения, а также описания бытовых и культурных реалий. При этом «в художественном мире А. Иванова христианство и язычество сопоставлены как равные силы, и этот философско-религиозный пласт идей в романе представляется более важным, чем описание этнических конфликтов» [212, с. 122]. Наряду с религиозно-национально-государственными проблемами роман содержит экзистенциальную идею Судьбы, Рока, Предопределения,

проблемы выбора и поиска пути. Метаисторическая составляющая проблематики оказалась более значимой, что побудило автора использовать фантастику как средство создания художественной условности. А. Лобин делает справедливый вывод о «псевдонаучном» историзме романа Иванова: «Историю у А. Иванова направляет не политика и не экономика, а общая судьба народов, вследствие чего научный историзм романа представляется сомнительным — тот мистический и фантастический элемент, о котором единодушно упоминают все исследователи, играет в романе определяющую, отнюдь не декоративную роль» [212, с. 123]. Однако при этом «Сердце Пармы» становится «очередным шагом в эволюции русской исторической прозы, где актуальные тенденции развития современной литературы побудили автора сознательно или невольно возродить черты поэтики, свойственной первым русским историческим романам» [212, с. 123].

Справедливой нам представляется позиция Т. М. Колядич, которая, осмысливая пути развития исторического романа на рубеже XX–XXI вв., выделяет несколько подходов в современном романе для объяснения прошлого — от собственного толкования исторических событий с опорой на несколько документальных источников до мифологизации современности: «Имитация “древнего государства” встречается в утопическом формате («День опричника», «Сахарный Кремль» В. Сорокина, «Кысь» Т. Толстой), юмористической фантастике (произведения А. Белянина) и альтернативной истории (проект Хольма Ван Зайчика)» [171, с. 104]. Действительно, современные прозаики обращаются к фантастике, гротеску, пародии, а историческая составляющая становится в текстовом пространстве основой, подтекстом. Собственно исторический роман возникает, когда изображенные события прошлого подвергаются осмыслению и анализу, а романист представляет собой стороннего наблюдателя. Причина же того, что прошлое превращается в материал авторских рассуждений и версий, заключается в том, что недавно прошедшее слишком быстро стало историей и требует

пояснений, а потому возникает исторический формат, где история позволяет лишь указать место и время действия.

Современная проза стремится к расширению границ традиционных жанровых образований, в частности, весьма примечательно здесь «Сердце Пармы» А. Иванова. Наличие исторической ситуации, реальных персонажей, конкретных этнографических и временных деталей слагает представление писателя о конкретном времени, но для него важны не реальные события, а их воздействие на судьбы героев. В романе акцентируется внимание на столкновении двух политик покорения Перми: московской и новгородской. Фон повествования — противостояние язычества и христианства. Несмотря на то, что действие происходит в реальности, мир романа отчасти схож с фэнтези. Т. М. Колядич правомерно отмечает некоторую, хотя и оправданную, литературность повествования: писатель строит текст по определенной модели, где мифы (космогонические) и легенды являются важной составляющей. «Фоном действия становится Парма, особое пространство, которое возрождается и умирает» [171, с. 125]. В романе разные миры развиваются по собственным законам, подробно прописан этнографический элемент. К общим особенностям повествования А. Иванова, несомненно, относится «преднамеренная» авторская стилизация, которая проявляется через речевую характеристику героев (просторечные и устаревшие обороты, клише, метафоры, народная этимология).

Заметим, что прозаик в «Сердце Пармы» ставит проблему реконструкции исторического прошлого, а также проблему воссоздания образа эпохи и ее особенностей, причем видение прошлого складывается у писателя из отражения реального события и связанной с ним исторической рефлексии. Вслед за Т. М. Колядич, мы можем говорить о том, что цельный образ прошлого создается прозаиком на основе знаний о соответствующей эпохе, воспринимаемой с точки зрения дня сегодняшнего. Поэтому рефлексия и выражается в форме исторического сознания. Модель классического исторического романа трансформируется и используется для

имитации исторической достоверности. Для современных прозаиков, реконструирующих исторический нарратив, важно восприятие прошлого из настоящего. Основой сюжетостроения становятся личные свидетельства, следовательно, как подчеркивает Т. М. Колядич, здесь можно говорить об исторической прозе, но не об историческом романе.

В основу сюжета романа А. Иванова «Сердце Пармы» легли события второй половины XV в., период правления Великого князя Ивана III. Внутренняя политика Ивана Васильевича была направлена на объединение русских земель вокруг Москвы. А. Иванов посвятил роман покорению Великой Перми Русью как в общем историческом контексте, так и на примере индивидуальных личностных переживаний. Роман состоит из четырех частей, которые разбиты на главы.

В первой части репрезентуются главные действующие лица произведения. Князь Ермолай Вычегодский: «С детства его звали Татаринцом за маленький рост и скуластое, смуглое лицо. Он привык быть всем чужим, а потому не считал зазорным идти к своей цели любым путем. Поначалу он слепо следовал судьбе. В пятнадцать лет он стал князем в отчей подмосковной Верее, когда моровая язва выкосила его семью. После этого он и сошелся с князем Васильем Василичем <...> И Ермолай выжал из этой дружбы все, что смог <...>» [35, с. 44]. Его сыновья Михаил и Василий: «Десять лет Михаил не видел брата, оставшегося в Усть-Выме щуплым мальчишкой. И вот теперь этот дюжий детина — тот самый Васька...» [35, с. 135]. Вогульский хакан Асыка, хумляльт, колдун: «Князь Асыка — хумляльт. Человек, идущий навстречу. Человек призванный, человек одержимый. Князь Асыка, убивший отца, живущий без старости, изгнавший жену-ламию, — хумляльт. Он не вершит судьбы народов и земли, ибо судьбы эти вершатся сами собой по законам, которым подчиняются даже боги. Но если судьбу народа уподобить обвалу, камнепаду, то князь будет в нем самым большим камнем, что катится впереди всех, расшибает преграды и торит путь, по которому вслед за ним несутся прочие валуны. Не зря пам увидел

князя глухим, как скала. У хумляльта нет ни одной души» [35, с. 15]. Появляются Храмодел Васька Калина, Сотник Полюд и др.: «Огромного роста, круглоголовый и вечно нечесаный, с растопыренными усами и бородой, с неистребимым добродушием в маленьких, близко посаженных глазах...» [35, с. 49].

Князь Ермолай с детьми был отправлен на княжение в Пермь. Будучи наместником Василия Темного, он должен подчиняться Москве. Но Ермолай Вычегодский вот уже четвертый год составляет Уставную грамоту для собственного вольного и могучего княжества, независимого от Руси. «Если бы великий князь Московский Василь Василич II Темный знал, чем занимается его наместник, князь Ермолай Вереинский, а ныне Ермолай Вычегодский, не сносить бы князю Ермолаю головы. Но Москва далеко, а мечта уже близка, потому князь Ермолай ничего не боялся» [35, с. 42]. По поручению князя Ермолая ушкуйники, среди которых был Калина, украли у хакана Асыки Золотую Бабу. «Уже без всякого трепета он [Ухват] сунул руки в дупло и выволок Золотую Бабу. <...> Сотник Полюд привез из Чердыни ясак. <...> Полюд встал, поднял бочонок, локтем выбил дно и с усилием вытащил золотого идола. <...> Тускло замерцало золото Вагирйомы. Грубо и дико улыбалась Золотая Баба — здесь, в горнице под образами неуместная и страшная, как отрубленная голова» [35, с. 49–50].

Вогул напал на Усть-Вым, чтобы вернуть святыню своего народа. Ермолай погиб в сражении, крепость сгорела. Сотник Полюд спас князя и Тичерть. «И в предзакатный час, когда из лесов должны были возвращаться артели, на Благовещенском соборе загудел набатный колокол. <...> Вогулы подошли к городку ночью, укрыли в тайге ударный отряд, а днем напали врасплох. Когда забил набат, с другого берега Вычегды к Усть-Выму уже мчались основные силы. <...> А головной отряд вогулов рубился уже внутри городских стен, захватив ворота. <...> Дикий клич донесся из-за крепостной стены — это добрались вогулы с другого берега Вычегды. <...> По настилу проезда, свистя полозьями, покатались новые и новые нарты. На передних,

широко расставив ноги, стоял человек, но голове которого вместо шлема топорщил рога олений череп. <...> На крыльцо, шатаясь, вывалился князь Ермолай — безоружный, в разорванном кафтане, с непокрытой головой, с окровавленной щекой. Глаза его были безумные, белые. <...> Два вогульских копья одновременно ударили в грудь князя Ермолая <...> На крыльце терема, над орущей толпой вогулов в одеждах из звериных шкур стоит высокий бледный человек с рогатым оленьим черепом на голове и поднимает над собой Золотую Бабу. <...> Оторвав от Танега Тичерть, Полюд перебросил девочку через плечо, подхватил под мышку княжича и поволок обоих через дым пожара к воротам. <...> И оттуда они молча глядели, как на стрелке двух рек огромным костром горит до неба русский городок» [35, с. 70–79].

Пермские каны признали Михаила своим князем, обещали платить ему ясак и оказывать воинскую помощь. Был заключен союз с татарами, столицей Перми Великой стала Чердынь. У Михаила появились новые друзья и соратники: пермяк Бурмот, татарин Исур, Васька Калина. Он женился на Тичерти, и у них родился сын Матвей. А враг его отца, хакан Асыка, стал теперь уже его смертельным врагом. В Чердынь приезжает новый епископ Иона Пустоглазый: «Михаил взглянул в глаза Ионы и снова поразился — глаза были водянисто-голубые, почти прозрачные, за что еще в Усть-Выме Иону прозвала Пустоглазым» [35, с. 102]. Он крестил пермяков, боролся с язычеством, уничтожал идолов, построил храм. «— Како Володимер Креститель высек Перуна, тако же и я высеку идолов! — провозгласил Иона. <...> Костер широко и жарко разгорался, и в пламени страшно кривлялись, корчили бесовские рожи черные идолы. <...> — А теперь в воду!.. с образом и распятием в руках кричал Иона огромной толпе, заполнившей весь пойменный луг» [35, с. 110–112].

Полюд совершил подвиг: он зажег сигнальный огонь на утесе, предупреждающий о нападении вогулов, и погиб. Этот поступок стал легендой, а сам воевода — былинным героем. Василий с войском пошел на

Югру, во время похода отправился в тайгу на поиски Золотой Бабы, что привело его к гибели. Михаил захватил Пелым, город Асыки, взял хакана в плен и собирался везти его в Москву, но вогулы осадили Вятку, и князю пришлось отпустить пленного. «Не опуская хоругви, Михаил проехал под балкой ворот, вступая в кровавые чертоги погибающего Пелыма. <...> И вдруг конная тень промелькнула между Михаилом и Асыкой. Асыка вылетел из седла, швырнув в небо копье, и, ломая рога на шлеме-черепе, рухнул в снег. Это Исур опоясал вогульского князя арканом» [35, с. 168, 172].

В третьей части повествуется о походе московского войска под командованием Федора Пестрого Стародубского на Пермь. Епископ Иона поджег Чердынь и присоединился к Пестрому: «Иона, дрожа перекрестился. Огонь все выше и выше, как болотная трава. <...> Все правильно, прости господи. Разберут пожарище — найдут кости поджигателя. <...> А епископ Иона здесь ни при чем. Он еще за два дня до поджога на Вычегду уехал. “Без малого греха большой грех не одолеешь”, — думал Иона, сползая в колодец тайника» [35, с. 218–219]. Князь Михаил разгромлен, взят в плен и привезен в Москву. Иван III помиловал князя и отпустил в Пермь. Михаил оставил мысли о княжении, смирился с властью Пестрого, поселился у крестьянина Нифонта и находил счастье и смысл в том, чтобы растить с ним хлеб: «Из Чердыни, из городища приходили пермяки и смотрели, как князь пашет поле. <...> Труд был не просто тяжек, он был мучителен, даже неподъемен, но в его изнуряющей ломоте заключался такой простой и великий смысл, что Михаил порою переставал понимать, чем и зачем он жил раньше. Он думал, что все его мысли были о Пермской земле, и все дела тоже были посвящены ей, но теперь с ясностью простого смерда он видел, что думал-то не о земле, а о своем месте на ней, и сражался не за землю, а за себя» [35, с. 422, 423]. Сын Матвей возненавидел его за такую мягкость и безволие, решил править сам. Но со временем княжич понял, что был несправедлив к отцу, осознал, сколько потерь он пережил, и попросил его вернуться к княжению. Михаил заново отстроил Чердынь и объяснил пермякам новые порядки Великого

князя. Асыка вновь напал на Пермь и осадил Чердынь. На помощь к князю Михаилу подошло московское войско, вогулов разбили. Хакан Асыка осуществил свое предназначение — убил Михаила [341; 350].

Очевидно, что в рамках исторического повествования в «Сердце Пармы» прозаиком эксплуатируются элементы романа альтернативной истории. В частности, в романе содержится поворот, когда история реальная становится ирреальной. Такой точкой отсчета альтернативной истории является глава «Набег» (6963 год), в которой вогулы уничтожают столицу Старой Перми, Усть-Вым, и убивают наместника Василия Темного, князя Ермолая, и чердынского князя Танега. В результате этого младший сын Ермолая, Василий, становится князем Перми Старой Вычегодской, а старший, Михаил, — князем Перми Великой Камской, верховным князем всей Пермской земли: «Сотник Рогожа привез с Печоры княжича Ваську, и теперь Васька стал князем Перми Старой Вычегодской. Сотник Полюд увозил княжича Мишу на Колву, и теперь Миша стал князем Перми Великой Камской» [35, с. 80]. Здесь следует отметить заслугу сотника Полюда, который спас и вынес из горящей крепости будущего князя Михаила. Согласно же историческим источникам, в 1451 (6959) г. московский князь Василий Темный сделал своим наместников в Перми Вычегодской князя Ермолая и его сына Василия, а Михаила — вассальным правителем Перми Великой: «Лета 6959 прислал князь великий Василей Васильевич на Пермскую землю наместника от роду вереиских князей Ермолая да за ним Ермолаем да за сыном ево Василием правити пермской землей Вычегоцкою, а старшево сына тово Ермолая, Михаила Ермолича, отпустил на Великая Пермь на Чердыню. А ведати им волости вычегоцкие по грамоте наказной по уставной» [119]. В Вычегодско-Вымской летописи сообщается о том, что в 1455 (6963) г. вогулы совершили набег на Пермь Великую, в результате которого погиб епископ Питирим («Лета 6963 приездил владыко Питерим в Великую Пермь на Чердыню крестити ко святей вере чердынцев. Того лета шли на Пермь безвернии вогулечи, Великую Пермь воевали, Питерима

идуше с Перми поимали и убили в месте зовемый Кафедраил на реке Помосе» [119]), но это нападение не повлекло за собой серьезных исторических изменений, которые, напротив, описываются в романе.

Из истории известно, что в XV в. Русь была раздроблена на княжества, среди которых находилось и Московское. При правлении Ивана III одновременно протекали такие процессы, как: «собираение земли и сосредоточение власти, постепенное территориальное расширение вотчины московских князей за счет других княжеств и постепенное материальное усиление великого князя московского на счет удельных» [40]. Территории делились на два типа: вольные города (Новгород, Вятка, Псков) и княжества. «Последние принадлежали двум княжеским линиям — старого Святослава черниговского и Всеволода III суздальского — и образовали 4 группы удельных княжеств с особым великим князем во главе каждой: то были княжества Рязанское, Ростовское, Ярославское и Тверское» [40]. Московские князья делили власть с ближайшими родичами, удельными московскими князьями: «У Ивана III было 4 удельных брата и двоюродный удельный дядя Михаил верейский <...>» [40].

После 1455 г. романские события расходятся с реальной историей. Под началом князя Михаила объединились две удельные территории Московского княжества, которые с развитием сюжета перевоплощаются в цельное, духовно и культурно независимое от Руси Пермское княжество. Персонаж Михаила обретает большую значимость, нежели его прототип, он строит мир, где на равных правах сосуществовали бы две религии: язычество и православие, два народа: пермяки и москвиты. Реальная историческая личность становится непосредственно главным героем исторического романа. В первых двух частях романа герой выражает не только точку зрения «частного человека» на историю, он не просто посторонний наблюдатель — он сам история. Но в третьей части, претерпев поражение от Москвы, князь Михаил оказывается «выброшенным историей» с ее передовых позиций.

Князя, в отличие от его соплеменников, с детства притягивала таинственная пермская земля: «За стенами острогов русские прятались от чего-то другого, незримого — от чего стены, наверное, и не могли защитить. А Миша этого “чего-то” не боялся и потому оставался один, вне ошестинившейся копьями толпы» [35, с. 67]. Михаил не чувствовал враждебности и опасности язычества: «При виде Золотой Бабы побледнел отважный Полюд, ощерился отец, злобно закрестился всегда умильный игумен Иона. А он, Миша, не почуял никакой угрозы — только испуг от их общей неосторожности. Он увидел, что в идоле нет зла, а есть очень большая и чужая сила, другими безоговорочно сочтенная злом. <...> А потому никогда и никому нельзя позволять решать за себя, что есть добро, и что есть зло, и что надобно делать» [35, с. 69].

Михаил начинал свое княжение от имени Великого князя, по воле Москвы. В свои четырнадцать лет он заслужил славу мудрого, справедливого правителя: «Весной князя съехались в Чердынь. «Ты по душе нам, русский князь, — сказали пермяки. — Твой разум далеко превосходит твои года. Нам не хотелось бы терять тебя оттого, что русский кан заменит тебя другим князем, который сможет посылать ему большой ясак» [35, с. 83]. Князь защитил пермяков от власти Новгорода, обрел союзников и верных друзей в лице афкульских и ибырских татар.

Символичными стали любовь и союз Михаила и Тичерти, зародившиеся под пермской священной Березой на празднике Возвращения птиц: «Строй девушек рассыпался. Каждая уже шла с венком в руках к жениху, к любимому, к избраннику. <...> Михаил увидел, что и к нему тоже идет девушка с венком. <...> Он увидел перед собой черные, непроницаемые, безмятежные глаза, глядевшие куда-то сквозь него, сквозь людей, сквозь весь мир, и сразу узнал Тичерть, дочь погибшего в Усть-Выме чердынского князя Танега <...> Черствая, окостеневшая душа князя вдруг разом словно выдохнула из себя сковывающее ее зло и жадно стала набухать всем, что было вокруг нее в этот миг, — а прежде всего этой девушкой

Тичерть, Тиче, его невестой, нареченной ему кровью отца на усть-вымском снегу» [35, с. 97–98]. Жена Михаила не приняла крещения, не отказалась от своих богов, а князь и не думал ее заставлять. Он принимал язычество, как неотъемлемую часть Перми: «Михаилу потом еще долго не давала покоя мысль о предстоящем крещении пермяков. Он вглядывался в себя: не потерял ли в нем христианин? Нет, вера в нем не пошатнулась. Но здесь, в дремучей Перми Великой, где городища стерегут тайгу, Христова вера была пока еще не нужная, излишняя. Люди, верящие в зверей и демонов, не примут богочеловека. Богов принимают лишь тех, что вырастают из своей земли. А здесь вырастают идолы, а не иконы» [35, с. 106].

Если в традиционном историческом романе профессиональный быт героев оказывается «выключенным», то здесь наблюдается обратное. Михаил находится в статусе князя, что не позволяет ему оставить свои обязанности, история и быт героя связаны. Он князь и в дороге, и на переговорах, и среди друзей, и с любимой женщиной, и на войне. При этом князь меняется на протяжении всего повествования — меняется его внутренний мир, его «пустая» душа пробуждается, когда он впервые видит Золотую Бабу, и взаимодействует с окружающим миром, обретает смысл. После потери родной Чердыни, Михаил принимает свою судьбу: «<...>Его судьба — это судьба земли, ее духов, теней, ее воли и ее обреченности» [35, с. 321]. Из этого следует вывод: «Сердце Пармы» А. Иванова содержит черты романа воспитания (становления). У героя есть конечная точка развития, когда его самого и его миссию можно считать завершенными. Заметим, что признаки романа воспитания можно найти и в сюжетном ответвлении, к которому относится путешествие Калины и княжича Матвея.

В рамках жанра исторического повествования разграничиваются сферы официально исторической и частной человеческой жизни. Ирреальная ветвь истории, представленная в «Сердце Пармы» А. Иванова, находит свой хронотоп, где исторический герой показан «как цельный, полный, конкретный человек, с бытом и реальной душой» [81, с. 271]. Любое

историческое событие внутри этой ветви непосредственно связано с частной жизнью главного героя, оно влияет на его мировосприятие и развитие его личности. Однако время «судьбы и богов» поглотило «бытовое» время: Михаил сам является частью истории, поэтому полностью подчинен ее ходу. Здесь возникает лейтмотив судьбы, что позволяет говорить об эпичности повествования. Общеизвестно, что М. М. Бахтин выделил три конструктивные особенности эпоса [81], которые вполне проецируются на «Сердце Пармы». Пермский мир — это мир эпопеи, «национальное героическое прошлое, мир “начал” и “вершин” (архэ и акме) национальной истории...» [81, с. 617]. Как и в эпопее, предметом романа А. Иванова становится абсолютное прошлое, а его единственный источник — неприкасаемое предание. Все это определяет характер эпической дистанции. Созданная А. Ивановым альтернативная история — это особое пространство и время, где «даже боги не отделены от людей особой правдой: у них тот же язык, то же мировоззрение, та же судьба, та же сплошная овнешненность» [81, с. 638].

По мнению некоторых исследователей (А. Лобин, Т. М. Колядич), в «Сердце Пармы» присутствуют элементы жанра фэнтези: действие происходит в эпоху Средневековья, герои сталкиваются с тайнами пермской земли, с мистической силой язычества, воплощенной в образе Золотой Бабы, с шаманами, защищающими свою веру, с легендами об огненном ящере Гондыре и о богатырях-защитниках. Наиболее показательной здесь является история Полюда. Он был богатырем и верным соратником князя при жизни, после героической смерти его образ становится легендой, которая на протяжении всего повествования продолжает вдохновлять и оберегать Михаила. «И тогда Калина понял, что это Ветлан несет в Чердынь тамгу Сорни-Най, а все демоны Каменных гор идут вслед за ним. <...> Калина полулежал на главке, глядя куда-то в темноту, за Колву, за тучу, за небо. И в той бурной тьме он вдруг различил крохотный красный огонек. <...> — Сполох!.. — закричал Калина, указывая на искорку рукой. — Полюд зажег

сполох!.. Вогулы идут!..» [35, с. 126, 131]. Этот сигнальный огонь стал символом надежды, а скала, на которой он погиб, была названа в его честь. Золотая Баба становится одним из сквозных образов романа. Это идол языческой богини Сорни-Най, губящий души русских людей, для них Золотая Баба — воплощение зла, враждебных сил. Хакан Асыка, с точки зрения исторического романа, персонаж демонический, но вполне типичный для жанра фэнтези и эпоса, — у него есть миссия, которая предрешена ему судьбой, он не может умереть, не исполнив ее: «Я не умру, пока не доделаю своего дела. <...> — Какое же у тебя еще дело? — мрачно удивился Калина. — Убить кана Михаила и сжечь Чердынь. <...> Мои потомки будут гордиться, что их предок убил русского кана, который вел за собой на Каменные горы Русь. Дорогу для нее топчут ваши пахотники, воины, шаманы, но ведешь их ты» [35, с. 494]. Мистикой и страшной тайной окутан поход князя Василия за Золотой Бабой, его скитания по непроходимым пермским болотам: «Князь Васька все тащился и тащился, раздвигая коленями и животом черную страшную воду. И вот тогда-то он и увидел чудовище. Оно без плеска спрыгнуло в воду с дерева и поднялось во весь свой рост — в полтора раза выше человека, широкоплечее, сутулое, с длинными, до колен, могучими руками, все сплошь покрытое серым волосом, с плоской головой, вбитой в плечи, почти безносое, только с дырами ноздрей, с тонкими черными губами, с глазами загнанного зверя, печальными и равнодушными. Подгребая ладонями, чудище пошло навстречу Ваське. <...> это был <...> хранитель Сорни-Най...» [35, с. 149–150]. Из этого путешествия молодой, полный сил человек вернулся дряхлым, умирающим стариком: «<...> к Чердыне снизу приплыла большая лодка в сопровождении двух пермяцких пыжей. В лодке находились четверо йемдынцев и князь Зырян. Они принесли в острог, в терем к Михаилу, совсем седого, умирающего старика. И Михаил узнал в нем восемнадцатилетнего Ваську» [35, с. 140].

События третьей части романа оказываются переломными. В мир альтернативной истории (в Пермь) врывается реальная история (московское войско под командованием князя Федора Пестрого), которая показана более глобальной, а главное неотвратимой (а потому единственно верной): «Скоро из Устюга донеслась весть. Идут через него на Пермь Великую полки московитов. Ведет их сам князь Федор Пестрый Стародубский, который не щадя живота, отважно рубил врагов и под Казанью, и на Шелони» [35, с. 214]. Это своего рода показатель последствий изменения истории. Соответственно происходит переосмысление исторической значимости главного героя, князя Михаила. Вот как это было отражено в Вычегодско-Вымской летописи: «Лета 6980 (1472) преставился владыко пермский Иона, а на епискупию по нем поставлен бысть владыка Филофей. Того-ж лета князь великий Иван повеле воеводе устюжскому Федору Пестрому с устюжаны, белозерцы, вологжаны, вычегжаны воевати Пермь Великие по тому перемене за казанцов норовили, гостем казанским почести воздавали, людем торговым князя великова грубили. Князь Федор горотки пермские Искор и Похчу и Чердыню и Уром взял, грубников поимал, князя Михаила Ермолича и сотеников ево Мичкина и Бурмота и Исура и Коча и Зырна к князю великому на Москву прислал. Князь великий отпустил Михаила на Пермь-ж княжити».

В четвертой части главный герой меняется: становится классическим «средним героем». Пленного князя привозят в Москву, где его сначала ошеломляет вид города, а потом и речь Ивана III. «Москва развернулась перед Михаилом сразу вся — обоз перевалил через холм. Это было бескрайнее, теряющееся у горизонта деревянное море <...>. И Москва потрясла пермского князя. Она показалась ему больше всей Перми Великой, больше звездного неба, больше всего на свете <...>. Здесь была сотня Чердыней, здесь скопилась такая необратимая сила, что дико было бы встать на ее пути <...>. Что Москве вся Пермь Великая, если в ней одной людей, церковей и мечей вдесятеро больше? И Михаилу вдруг обостренно жаль стало свою маленькую и бедную столицу — и в то же время горло перехватывало

от горькой гордости, когда он думал, что все это неоглядное, шумное и равнодушное скопище людей маленькая Чердынь прикрыла собою от грозного зла из-за Каменных гор» [35, с. 365, 366]. Михаил становится посредником между «большой» историей и маленьким пермским миром. Теперь его задача — лишь защищать границы Московского княжества. «Господь наш избрал нашу землю и наш народ <...> Во всем мире мы теперь главная твердыня праведной веры. И поэтому Русь должна быть великой державой. <...> А нам для величия нужно единство. <...> Я хочу всю Русь перетрясти, со всех князей шапки посшибать, вечевым колоколам языки вырвать, все народы перемешать, чтобы по всем нашим землям от Смоленска до Чердыни не было чердынцев, тверяков, московитов, не было чудинов, литвинов, русинов, а все были русские! Чтобы, коли Москве стали враги грозить, у чердынцев бы сердце захолонуло, а коли на Чердынь бы напали — московит сна лишился» [35, с. 376]. Но дальнейшее развитие событий показывает, что основная миссия Михаила заключается в объединении пермяков и русских под знаменами Москвы, он должен начать их слияние в единую нацию. Удобной для этого ситуацией становится нападение вогулов на Чердынь, в котором они видят свою главную проблему. «— Нет, не бессмысленной. Если ты меня убьешь, манси уйдут сами. Но если я убью тебя, то я уведу их отсюда. Обещаю. Выходи. Этим ты спасешь свой город. Мне Чердынь не нужна. <...> — Чего бы ни случилось с тобой или со мной, вогулы не уйдут, — сказал Михаил. — Тебе Чердынь не нужна, а им нужна» [35, с. 554–555]. Общий враг и личный пример князя сплотили два народа. Михаил исполнил свой долг, устояв перед вогулами, его судьба свершилась (и процесс становления личности закончился). Поэтому роман заканчивается смертью главного героя.

Таким образом, роман А. Иванова «Сердце Пармы» в целом представляет историческое повествование, в котором переданы реальные исторические события (расширение границ Московского княжества за счет

присоединения Перми / Пармы), органично сочетающиеся с элементами романа воспитания, фэнтези и альтернативной историей.

Точкой отсчета альтернативной истории становятся здесь события 6963 (1455) г., когда вогулы нападают на Старую Пермь, уничтожают ее столицу, Усть-Вым, и убивают наместника Василия Темного, князя Ермолая, и чердынского князя Танега. Это приводит к тому, что старший сын Ермолая, Михаил, становится верховным князем всей Пермской земли (Перми Старой Вычегодской и Перми Великой Камской). В реальную историю Перми вплетается, кроме того, «ирреальная» ветвь истории, которая в романе развивается после 1455 г. Она представлена тем, что две удельные территории Московского княжества под началом Михаила становятся духовно и культурно независимым от Руси Пермским княжеством. В «Сердце Пармы» А. Иванова ирреальная ветвь истории воплощена собственным хронотопом. Здесь исторический герой показан как цельная личность, в реальном бытовом окружении, наделенная вполне реальными чувствами, внутренним миром, а любое историческое событие непосредственно связано с его частной жизнью и влияет на его мировосприятие и развитие. В третьей части романа прозаик демонстрирует последствия изменения истории: альтернативный мир разрушается, сталкиваясь с реальной историей. В итоге дальнейшее повествование ведется в рамках традиционного исторического романа.

2.2 Традиции изображения Пугачевского бунта в «Золоте бунта...»

XX век в силу актуального исторического контекста и новых литературных традиций и пристрастий обращался не столько к явлению Крестьянской войны 1773–1775 гг., сколько к образу Емельяна Пугачева, давая о нем оригинальное представление, свойственное времени: «Предчувствия» (1916) Н. Н. Асеева, «Люди! Над нашим окном...» (1921, стихотворение), «Дети Выдры» (поэма, 1913) В. Хлебникова, «Пугачев»

(1922) С. А. Есенина, «Емельян Пугачев» (1931) В. В. Каменского, «Пушкин и Пугачев» (1937) М. И. Цветаевой, «Емельян Пугачев» (1938–1945) В. Я. Шишкова, «Салават Юлаев» (1962) С. П. Злобина. Лишь В. Я. Шишков делает всесторонний художественный анализ причин возникновения и последствий крестьянской войны и представляет уникальность личности «мужицкого» царя, который и философ, и мудрец, и воин, и поэт, и мыслитель, и вождь, и правитель [167–169].

Прежде чем вести разговор о «Золоте бунта...» А. Иванова, отметим ключевые вехи в литературной «истории Пугачева», выявив традиции исторического повествования в его осмыслении.

Литературная традиция рассмотрения и художественного изображения восстания Пугачева началась с А. С. Пушкина [98; 312–317]. Его работа выразилась в историческом сочинении «История Пугачева» и в романе «Капитанская дочка». Взгляд писателя на эту тему нельзя назвать однозначным. В «Истории Пугачева» представлены описания жесткости бунтовщиков, их неумолимого бесчинства. Из крепости в крепость они распространяли ужас и смерть, не щадя никого кроме тех, кто готов был присягнуть самозванцу: «Бердская слобода была вертепом убийств и распутства. Лагерь полон был офицерских жен и дочерей, отданных на поругание разбойникам. Казни происходили каждый день. Овраги около Берды были завалены трупами расстрелянных, удушенных, четвертованных страдальцев» [45, с. 59]. Еще не встретившиеся с мятежниками, военные и гражданские чиновники заранее боялись нашествия бунтовщика. Не желая вступать в бой, они едва ли могли защищаться. Итог: взятие крепостей мятежниками одной за другой, а как следствие, распространение идей Пугачева. Казалось бы, все в «Истории Пугачева» говорит против восставших, не давая их действиям ни весомого повода, ни серьезных оснований, ни оправданий. Однако если внимательно прочесть первую главу работы А. С. Пушкина, можно и иначе взглянуть на события 1773–1775 гг.

Появление Емельяна Пугачева отнюдь не случайно, но подготовлено самим временем: не будь Пугачева, его место занял бы кто-то другой, ибо уже в начале XVIII в. яицкие казаки ощущали ущемление своих свобод. Гнет, висевший над ними десятками лет, был противен их образу жизни. Свободолюбивые, но добровольно пришедшие к царю Михаилу Федоровичу за покровительством, они ожидали от царской власти иного действия по отношению к себе. Во времена Петра I начали предприниматься первые шаги в усмирении вольных казаков и подчинении их закону: «Петр Великий принял первые меры для введения яицких казаков в общую систему государственного управления. <...> Казаки возмутились, сожгли свой городок с намерением бежать в киргизские степи, но были жестоко усмирены полковником Захаровым» [45, с. 38].

С наступлением власти новых царей положение казаков не улучшалось, возникали все более жесткие условия, притесняющие их свободу. За защиту яицкого края от неприятеля, за подданство государству российскому они получили «различные притеснения ими претерпеваемые от членов канцелярии, учрежденной в войске правительством: на удержание определенного жалованья, самовольные налоги и нарушение старинных прав и обычаев рыбной ловли. Чиновники, посылаемые к ним для рассмотрения их жалоб, не могли или не хотели их удовлетворить» [45, с. 39]. Ответом на возникавшие возмущения казаков были казни, устраиваемые генерал-майорами. Потому то, что случилось в 70-е годы XVIII в., появилось не спонтанно, но развивалось на протяжении десятилетий. Один за другим вспыхивали мятежи, и многих казаков казнили как бунтовщиков. Именно потому, что жалобы не доходили до правительства, народные волнения продолжали разрастаться. То, что зрело внутри, должно было рано или поздно вырваться. «Недоставало предводителя. Предводитель сыскался» [45, с. 41].

Исследователи XX в. видели в крестьянских восстаниях зарождение революционного движения. Поэтому тема крестьянских войн XVII–XVIII вв.

воплощена в советской литературе наиболее остро. Примечательны высказывания Ю. М. Лотмана о размышлениях А. С. Пушкина на тему крестьянского бунта 1773–1775 гг.: «Он видит, что у каждой стороны есть своя, исторически и социально обоснованная “правда”, которая исключает для нее возможность понять резоны противоположного лагеря» [214]. В этих двух «правдах» А. С. Пушкин видел непримиримую тщетность: «К моменту создания “Капитанской дочки” позиция Пушкина заменилась представлением о роковом и неизбежном ожесточении обеих враждующих сторон» [214].

В «Истории Пугачева», действительно, представлены ужасные бесчинства мятежников. Но они проливали кровь «неверных» в их понимании офицеров («Шайки разбойников устремлялись во все стороны, пьянствуя по селениям, грабя казну и достояние дворян, но не касаясь крестьянской собственности» [45, с. 59]) и считали свои действия правильными. Кроме того, и для офицерства казни были нормальны. На то, что жестокость свойственна обеим сторонам, и обращает свое внимание А. С. Пушкин: «Он начал тщательно фиксировать кровавые расправы, учиненные сторонниками правительства. <...> Рядом с рассказом о расстреле пугачевцами Харловой и ее семилетнего брата, которые перед смертью “сползлись и обнялись — так и умерли”, Пушкин внес в путевые записки картину зверской расправы правительственных войск с ранеными пугачевцами» [45]. А. С. Пушкин во всем этом видел неизбежность наступления гражданской войны. А. С. Пушкин начал литературную традицию, которая продолжила развитие и в произведениях других писателей. В 1888–1889 гг. Г. П. Данилевский пишет свой последний роман «Черный год» (или «Пугачевщина»), который продолжает литературные интересы автора, обращавшего пристальное внимание на тему крестьянского бунта в России. Однако в библиографическом словаре «Русские писатели» отмечается, что Данилевскому не была ясна причина Крестьянской войны, ибо он видел в русском народе черты, не свойственные мятежникам: «Но в

народном движении Данилевский увидел лишь случайность. Он не понял истинных социальных причин восстания и пытался разрешить психологическую задачу: “Почему <...> наш бедный, темный народ, сбитый с толку самозванцем, в коем он видел царя... пролил столько крови, будучи от природы добрым?”. Отношение автора к пугачевскому восстанию подчеркнуто в заглавии книги» [91].

В 1892 г. на свет появляется повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови», главный герой которой становится невольным участником крестьянского бунта: «Целыми толпами приводили в Усторожье замешанных в дубинщине крестьян, и воевода творил нещадный суд. А игумен разгорелся яростью и присылал все новых виновников, которых разыскивал по бывшим монастырским деревням. Игумен хватал без разбору каждого, на кого только доносили. К таким случайным бунтарям принадлежал и дьячок Арефа, вины которого воеводский сыск не мог найти, несмотря ни на какое пристрастие» [42, с. 14]. В повести автор стоит на стороне зачинщиков бунта, потому как ему неприятны люди, не просто стоящие у власти, а бесстыдно ею злоупотребляющие. В этом позиция Д. Н. Мамина-Сибиряка активна и прослеживается через все произведение, на что обращает внимание в своей статье В. А. Дашевский: «Слышится в авторском голосе удовлетворение первыми успехами пугачевского восстания. <...> Одобрительно оценивает Мамин и действия мятежников на баламутском заводе как проявление возмездия за причиненные унижения и страдания, описанные им в повести» [131, С. 86]. Такое отношение писателя объясняется его симпатией к простым рабочим людям, бедным крестьянам, таким как дьячок Арефа и слепец Брехун. По мнению В. А. Дашевского, через главного героя повести автор утверждает идею сотворения Урала, который строился руками умельцев, простых, но охотливых к труду. Отсюда вырастает некая обида за этих людей, волю и права которых секвестрируют. Так, бунт в Прокопьевском монастыре был оправдан действиями игумена Моисея: «Из разборки ясно выступало одно, что кругом был виноват перестроживший игумен Моисей,

утомявший своих монастырских крестьян непосильными работами и наказывавший их нещадно за малейшую провинность. Целых два года тянулась разборка <...>. Конечно, и крестьяншки были тоже виноваты, зачем поднялись “с уязвительным оружием” на игумена и чуть не порушили самый монастырь. И как ведь поднялись: тысячи три народу сбилось. Озверели вконец» [42, с. 13]. Таким образом, повесть объясняет естественные причины крестьянских мятежей: притеснение свобод и нечеловеческое отношение со стороны власти.

За год до образования советского государства С. А. Есенин пишет поэму «Пугачев», в которой рисует начало, развитие и финал Пугачевского восстания и повторяет идею благородных причин мятежа: притеснение крестьян, отсутствие воли в управлении собственной жизнью, трудом, превышение полномочий дворян, которые будто игнорирует императрица Екатерина [32]. Поэма начинается с диалога Пугачева и сторожа, которые рассуждают о жизни и судьбе Яицкого края, некогда цветущего, но увядшего теперь: «С первых дней, как умер третий Петр, / Над капустой над овсом, над рожью / Мы задаром проливаем пот. / Нашу рыбу, соль и рынок, / Чем сей край богат и рьян, / Отдала Екатерина / Под надзор своих дворян» [32, с. 10]. Пугачеву приходит мысль об освобождении народа. В его действиях нет ничего корыстного и самонадеянного – он искренне стремится дать волю угнетенным казакам. Но тщетность стремлений Емельяна описана в образах его сподвижников, воров и убийц, реализующих свои собственные цели, а потому при первой же возможности предающие своего предводителя. «Пугачев в поэме Есенина — разбойник-освободитель крестьянской Руси. Это герой, олицетворяющий собой широту русского бунтарского духа, находящийся в гармонии с природным миром» [331]. С. А. Есенин в «Пугачеве» создает образ человека-Вселенной: ему подвластен весь мир, он может им повелевать, и мир подчиняется его воле. Есенинский Пугачев берет на себя ответственность за горе и счастье всех русских людей. Он встает впереди и бесстрашно ведет их к счастью. Он достал свое сердце из груди, и

оно, пульсируя и кровоточа, освещает путь людям. Есенинский Пугачев обладает силой и идеей Иисуса Христа: спасти людей, пожертвовав для них своей жизнью. Такая жертва всегда приводит к бессмертию.

В XX в. в связи с событиями Октябрьской революции 1917 г. и Гражданской войны образ Пугачева и народного восстания становится вновь актуальным. События Крестьянской войны 1773–1775 гг. по-новому осмысливаются советскими учеными и писателями: им придают черты, свойственные духу времени и той идеологии, на которой строилось государство. Мысль о народном движении как освободительном становится более четкой и реализуется в исторических, литературоведческих работах, а также художественных произведениях. Мятежники перестают быть разбойниками, несущими разруху и смерть, и становятся революционерами, готовыми изменить жизнь людей, дав им истинную свободу. Емельян Пугачев предстает как отражение истинного русского духа, наделенного чертами смелости и отваги, исполненного чести и благородства.

Опыт, который дала литература XIX в. творчеством А. С. Пушкина, воспринимается теперь как начало описания революционного движения. Писатель, осмысливая недавнее для него прошлое, будто пророчит события грядущего будущего. Это мы видим и в анализе Ю. М. Лотмана, который, говоря о понятиях Пушкиным двух никогда не примирившихся «правдах», подталкивает нас к размышлениям о сущности крестьянской войны, ее истоков и последствий [214]. Последствия эти видятся не только в сумбурности мироощущения людей постпугачевского времени, но и в неразрешенности конфликта. Все чаще вспыхивающие мятежи, начавшиеся еще в XVII в. и возникающие от игнорируемых властью недовольств народа, не находили ожидаемого для бунтующих отклика. Поэтому крестьянские восстания разгорались все сильнее и в итоге привели к Октябрьской революции. Народные восстания, революция, гражданская война в XX в. представлены как целостное явление, зародившиеся в силу естественных причин и обстоятельств. Подтверждение этому можно найти в рассуждениях

Ю. М. Лотмана: «Пушкин столкнулся с поразившим его явлением: крайняя жестокость обеих враждующих сторон проистекала часто не от кровожадности тех или иных лиц, а от столкновения непримиримых социальных концепций» [214].

В советское время оценка действий Емельяна Пугачева была исключительно положительной, поскольку в этом виделось движение классовой борьбы. Р. Мессер отмечает, что в 1920-е гг. эта тенденция намечается в произведениях К. Тренева («Пугачевщина»), в трилогии А. Чапыгина («Степан Разин»). «Позднее, в 30-х годах, она сказалась в разработке пугачевской темы в романе В. Шишкова «Емельян Пугачев», в трилогии О. Форш «Радищев», в повести С. Злобина «Салават Юлаев»» [228 с. 25]. Постепенно события Крестьянской войны обрастали в литературе подробностями и мотивами, служащими ее более глубокому изображению.

В 1925 г. появляется пьеса К. Тренева «Пугачевщина», которая «по-новому осветила историческое значение пугачевского движения» [228, с. 69]. В ней автор большое внимание уделяет характерам Пугачева и его сподвижников, рисуя их сметливость, ум и идейность как черты русского духа. Герои К. Тренева лишены статичности, они находятся в постоянном движении и всегда готовы ринуться в бой за отстаивание своих идей. В «Пугачевщине» так же прослеживается мотив многонационального движения, о чем свидетельствует поддержка рабочих уральских заводов киргизскими раскольниками. Масштаб проблем, охватываемый в произведении, соответствуют литературе того времени и дает толчок для создания новых и более крупных литературных форм.

Произведением, осмыслившим события Пугачевского бунта и действия дворян и казаков с точки зрения башкирского народа, является роман С. П. Злобина «Салават Юлаев» (1929). Заслуга С. П. Злобина в том, что он написал первое историческое произведение, «в котором развернуто показывалась совместная борьба русского и иноплеменных народов России против угнетателей» [33, с. 9]. Здесь смещается внимание с образа Пугачева

на народного башкирского героя Салавата Юлаева, который являет черты национального характера. И. Козлов называет несколько причин возникшего интереса к исторической тематике у С. П. Злобина. Это и интерес, зародившийся еще в детстве, и экспедиция писателя в Башкирию, где он собирал и изучал народные башкирские песни и предания, а также немало услышал о предводителе башкирского восстания Салавате Юлаеве. Но не менее важным является социальный заказ времени, который требовал создания произведений об историческом прошлом, поднимавших национальный дух: «Такие произведения помогали партии включать революционные и патриотические традиции прошлого в арсенал идейных средств воспитания у наших людей чувства национальной гордости, советского патриотизма» [33, с. 7]. Соцреализм актуализировал значение народных восстаний, привнося в них новые смыслы. Советская действительность адаптировала идею народного движения, изучая и изображая многонациональный характер страны, героизируя образы бунтовщиков, рисуя волнения народных масс. Все это способствовало раскрытию освободительной мысли. Так, герой романа С. П. Злобина Салават Юлаев становится примером силы национального духа, стремящегося к свободе и равенству: «Салават, их герой, певец, бунтовщик, скиталец, вел их, скача впереди других на голубом арабском коне, и этого было достаточно, чтобы скакать к славе и подвигам» [228, с. 198]. Башкиры, идущие против самозванца от имени царицы, готовы в следующий миг пойти за Салаватом с его иным замыслом: «Башкиры, я не веду вас против царя. Мы пойдем вместе с ним против царицы, против заводчиков и бояр...» [228, с. 198].

«История есть жизнь народа», — вот чем руководствуются писатели XX века и активно реализуют эту идею в своих произведениях, так как народ и его суть становятся важной составляющей идейного устройства страны [228, с. 151]. Постепенно тема крестьянского освободительного движения поднимается на новый уровень осмысления, а вместе с тем продолжает

развиваться исторический роман. Фундаментальным в этом смысле является роман В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев»(1938–1945), опирающегося на пушкинскую традицию в создании образа Пугачева и народного бунта. Изучив большое количество документов, детально проработав образы героев крестьянской войны, В. Я. Шишков старался передать свое представление о том, что история Крестьянской войны 1773–1775 гг., равно как и история Емельяна Пугачева, — это память всего народа, отражение народной жизни.

Центральной идеей романа является «мысль о беззаветном героизме великого русского народа, боровшегося за свое освобождение» [228, с. 155]. История Пугачева тесно перекликается с дворцовыми событиями, что придает роману событийную линейность и стройность, дающую возможность точно ориентироваться в пространстве и времени произведения. Жизнь главного героя воссоздается с его первых шагов. В начале романа предстает не грозный атаман, неотступно идущий к своей цели, а паренек, мечтающий и мыслящий о простом человеческом счастье. Однако по мере развития сюжета герой сталкивается с несправедливыми поворотами судьбы, которые отражаются в отношениях двух разных сословий: подчиняющихся и властвующих. В главе «Мучительница и душегубница» В. Я. Шишков рисует образ помещицы Дарьи Николаевны Салтыковой, которая на протяжении многих лет мучила своих крестьян: «Она истязала людей не ради каких-либо страшных с их стороны преступлений, а за самые пустячные проступки: то женщины якобы плохо вымоют пол, то не чисто выстирают белье или грубовато ответят помещице» [50, с. 338]. Собственноручно она убивала бессловесных подданных, не боясь за это ответить. Роман пестрит такими примерами. Те, с которыми сталкивается главный герой, меняют его мировоззрение, постепенно подталкивая к действиям.

Сам прозаик оправдывает действия повстанцев, считая истинными преступниками помещиков: «Наличие разбойничьих шаек удивляться не приходится: разбойники сами собой из недр земли не появлялись, их плодили своими действиями сами же помещики» [50, с. 337]. Отсюда и

вырастает конфликт в масштабах страны, который в конечном итоге сложно игнорировать. Насилие, унижение, лишение свободы со стороны дворян являются в романе причиной крестьянских восстаний, которые неминуемо должны были совершиться. Господствующие слои населения сами привели к такому исходу событий. В романе В. Шишкова отразилось XVIII столетие: царский двор, крестьянство, казачество, заводские и ратные люди. Все слои общества были задействованы художником в показе такой исторической ситуации, когда люди, презрев законы животного существования, взбунтовались и решили изменить свое положение. В этом бунте участвовала вся разноречивая Россия: русские, эрзяне, мокшане, татары, башкиры, чуваша, калмыки. Емельян Пугачев не предполагал, какие силы он разбудит, в каком количестве сочувствующих оживит забытый дух свободы. Бесстрашные и страшные в своем стремлении снести на пути всё, мешающее их освобождению из рабства, люди объединились. Весьма показателен в качестве иллюстрации следующий эпизод из романа В. Я. Шишкова: «Солдаты приободрились, закричали наперебой:

— А храбрость в нас — от природы, ваше высокое сиятельство. Должно полагать, матери наши этакими нас родят...

— То-то же — от природы! — громко сказал Салтыков, и уставшие глаза его оживились. — Такова, стало, природа русская, да не только русская, а и прочих народов, населяющих Россию и на войне подвигающихся, — это храбрость, упорство, сознание долга пред отечеством» [50, с. 83]. Здесь писатель рисует восхищение полководца российским войском во время Прусской войны. Несколько лет спустя эти же солдаты будут вешать дворян и уничтожать их дома.

Чуда или случайности в явлении Пугачева не было. Он лишь один из множества борцов за волю, родившихся в недрах народной жизни. Именем Петра III до Пугачева и после него пользовались многие. Едва ли ни каждая разбойничья ватага имела своего «Петра III». Один из первых «царей», упоминаемых В. Я. Шишковым, был крепостной графа Романа Воронцова —

Федот Богомоллов из села Спасское Саранского уезда. Бежав от помещика, Федот Богомоллов поступил в московский легион. Там он объявил себя императором Петром III, но был схвачен и отправлен на каторгу. Богомоллов был хитрый, изворотливый человек. Заметив любопытство, с которым относились к нему конвоиры, он еще больше возбуждал их, показывая таинственные «царские знаки». Скоро многие узнали, кто сидит в камере. Люди толпами приходили посмотреть на «царственного» заключенного. Был подготовлен даже побег, но самозванца поймали, избили, и он от побоев умер.

Пугачев — личность яркая, сложная, щедро одаренная от природы. Он знает и тайные мечты казачества, и горе всей крестьянской России. Поэтому он, один из многих самозванцев, сумел собрать огромное крестьянское войско, способное разгромить регулярные царские полки. Пугачев явился талантливым полководцем и «государем», собравшим вокруг себя разные народы и с уважением относившийся к каждому. Некоторым казакам не нравилось, что их «казачий император» на всех смотрит одинаково, ценя людей прежде всего по их заслугам. На подобное недовольство умудренный жизнью Пугачев отвечал так: «Как есть мы единая, вся державная Россия, то и предлежит быть в ней всякому существу племени единый цвет и порядок... Нам окаянствовать не к лицу, детушки, а надобно жить купно со всеми. По какому хошь пальцу вдарь обушком, всей руке больно...» [50, с. 223].

Пугачев — человек волевой, энергичный, он мог управлять толпой, удерживать ее от безрассудных действий, хотя не всегда это ему удавалось. В очередной раз оказавшись на Яике, он решил взять Яицкую крепость. Для успешного проведения операции надумал взорвать ее стены, сделав под ними подкоп. Для осуществления плана необходим был умелый человек, мастер. Таким мастером оказался Яшка Кубарь — новокрещенный «мордвин» из Пензенского края. Всем миром рекомендовали его «царю-батюшке» как большого «знатеца» подкопного дела. Автор нарисовал Кубаря хитрым и веселым человеком. Еще до совершения намеченного плана он выпрашивает

у Пугачева милости в случае неудачи. Кубарь — человек дела, он лишен ложной скромности. Если он умеет что-то хорошо делать, то делает это. В. Я. Шишков представляет его с доброй иронией: «По-особому, хитренько, посматривал он на Пугачева, как бы прицеливаясь, с какой стороны его обойти, объегорить» [50, с. 553].

Пугачев, проверив знания «мордвина»-умельца, назначил его главным мастером. К намеченному сроку подкоп был готов. Но произошло непредвиденное. В стане Пугачева оказался предатель, рассказавший о подкопе защитникам крепости. Те устроили засаду — и операция провалилась. Пугачевцы понесли огромные потери. Изувеченная и обезумевшая от страха и горя толпа решила, что в неудаче виноват Яшка Кубарь, и потребовала его казни. Неизвестный палач выстрелил в незадачливого подрывника, приведя в исполнение несправедливый приговор. Так трагически закончилась жизнь, может быть, не самого храброго и мужественного, но хорошего человека и искусного мастера. Ни чем не оправданная жестокость по отношению к невиновному человеку долго волновала Пугачева: «...не спалось Емельяну Иванычу. Мерещился ему Кубарь. За что про что погиб человек — неведомо» [50, с. 570].

В. Я. Шишков со всей отчетливостью показал многонациональный характер Пугачевского восстания, обратил внимание на русско-эрзянско-мокшанские отношения, нарисовав колоритный образ Яшки Кубаря.

В XX в. Пугачевское восстание переосмысливается и понимается как начало классовой борьбы, очередная ступень, ведущая к обретению народом свободы. Пугачевское восстание мыслится аналогом Октябрьской революции 1917 г. Образ Емельяна Пугачева приобретает народные черты, которые выражают истинно русский характер. Он народный освободитель, который с честью исполняет свой человеческий долг. Это явно прослеживается в романе В. Я. Шишкова, на что обращает внимание и Р. Мессер: «Пугачев постепенно превращается из простодушного мстителя-бунтаря в государственно мыслящего, сознающего свою историческую миссию

деятеля» [228, с. 158]. Емельян Пугачев неустанно думает о будущем и итогах бунта, мечтая о свободной жизни народа. В этом он выступает как истинный герой эпохи, готовый творить, менять и устраивать свой мир для блага всего Отечества.

Особое прочтение «истории Пугачева» репрезентовано в романе А. В. Иванова «Золото бунта, Или вниз по реке теснин» (далее «Золото бунта»), действия которого разворачиваются спустя четыре года после завершения Пугачевщины. Прошлые времена отражены в событиях жизни главного героя — Осташи Перехода и второстепенных персонажей. Образ Пугачевщины в романе представлен неоднозначно, хотя по большей части из монолога главного героя и его диалогов с другими действующими лицами наблюдается картина «русского бунта — бессмысленного и беспощадного», описанного еще в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина [45, с. 250].

В рецензиях, посвященных роману А. Иванова, исследователи редко обращают внимание на тему бунта, что, на наш взгляд, закономерно: уже в аннотации к произведению одним из главных объектов представлена история о похищении и сокрытии «золота бунта». В статье Д. Володихина главный вопрос стоит в заглавии «Кто без греха...»: под рассуждения попадает тема жизненного пути, идеи истины, автор же статьи сосредоточивается на второй части названия романа «...Вниз по реке теснин», где «теснины Чусовой, по которой со страшной скоростью спускается барка сплавщика, — трудности в жизни каждого человека, трудности, сбивающие его с истинного пути» [114]. Тот, кто не смог найти в себе силы преодолеть жизненные препятствия, погружается в состояние греха. Однажды встав на путь бесчинства, второй раз шагнув по нему и в третий — начав ему следовать, человек считает, что ему все дозволено и совершает то, что когда-то не посмел бы сделать. И хотя Д. Володихиным открыто не поднимается проблема крестьянского восстания, «тема жизненного пути, идеи истины» неразрывно связаны с событиями того времени, поскольку именно тогда остро стоял вопрос о том, что такое правда. Бунтовщики изначально были яицкие казаками, которые

начали бороться за свои права и свободы. Доведенные до безысходности, лишённые свойственного им образа жизни, они начали устраивать мятежи, а окунувшись в них с головой, они уже не могли остановиться. Это относится и к их предводителю Емельяну Пугачеву.

Пушкинский Пугачев в «Капитанской дочке» подается как человек чести, который не имеет достаточной власти над бунтовщиками, «равен» им: «Все обходились между собою как товарищи и не оказывали никакого предпочтения своему предводителю» [46, с. 176]; « — Сам ты рассуди, — отвечал я ему (Петр Гринев Емельяну Пугачеву), — можно ли было при твоих людях объявить, что дочь Миронова жива. Да они бы ее загрызли. Ничто бы ее не спасло! — И то правда, — сказал, смеясь, Пугачев — Мои пьяницы не пощадили бы бедную девушку. Хорошо сделала кумушка попадья, что обманула их» [46, с. 211]. В «Золоте бунта» он, отраженный в образах своих последователей-бунтовщиков, показан больше с отрицательной стороны. Сам Остафий, не раз вспоминая о Емельяне Пугачеве, все ужасы и зверства бунта связывает именно с ним: «Всю жизнь жердиной об колено переломил Пугач» [35, с. 86].

После «нашествий» Пугачева и его единомышленников, их набегов на деревни и села простые люди оставались ни с чем, погибали, сходили с ума. Например, дурачок Бакирка, который «тронулся в пугачевский бунт» [35, с. 24]. Он не смог оправиться после жестокого убийства его беременной жены братьями Китайчатами: «Бабу его беременную изнасиловали, потом горло перерезали как алтайской кобылице, предназначенной на заклание, да потом еще вспороли живот и достали младенца, положили в приготовленную Бакиром зыбку — для смеха, а в живот засунули кошку» [35, с. 24]. Последствия совершенных «для смеха» действий трагичны. Бакирка обезумел от увиденного и стал неспособен вести обычный образ жизни. Единственное, к чему он оказался пригоден, — бессмысленные поиски клада, некогда сокрытого в месте, о котором знают все, но который никогда не найдут.

Великое множество семей подверглось похожим зверствам. Отсюда изменение и поведения людей: теперь они не отрытые, гостеприимные сельчане, но напуганные и озлобленные. В каждом доме обязательно у порога стоит ружье, которое они охотно используют при первом удобном случае. Жизнь стала жестче, люди агрессивнее. Привел их к этому Пугачевский бунт. «После Пугача на Чусовой ружьями и топорами не грозили просто так — сразу пускали в ход», — пишет А. Иванов, описывая сцену встречи главного героя с кумышскими мужиками, которые хотели разобрать барку сплавщика [35, с. 15]. Вновь возникает отсылка к самозванцу, говорящая о его роли в событиях четырехлетней давности и дальнейшей жизни людей: «после нашествия Пугача», а не после бунта крестьян.

Сам Остафий при надобности может убедительно напугать, ударить или даже убить. На протяжении сюжетного развертывания герой часто сталкивается с препятствиями, которые подталкивают его к совершению отчаянного поступка. Так, например, после драки с Колываном единственное, что приходит к нему на ум, — это месть. Месть изощренная — надругаться над дочерью Колывана: «Видать, девку в грозу с серебра умывали — красивая... Снасильничаю — будет знать Колыван» [35, с. 61]. Однако после знакомства с вогулкой Бойтэ, размышляя, сплавщик приходит к выводу, что хоть и сам является злопамятным, срывать эту злость он более не хочет. Тем не менее каждый раз вспоминая об отце, несправедливости его товарищей, ужасах пугачевского времени, сын Перехода вновь и вновь корит судьбу за несправедливые ее повороты. Осташа, молодой человек двадцати лет, который за свою недолгую жизнь успел познать горечь боли и утраты. Роман организован как череда бесконечных испытаний, преследующих героя. Уже в детстве он понял, что значит потерять близкого человека. Своими глазами он видел проявление неукротимой, неуправляемой, бессмысленной в своей жестокости силы народа, уничтожающей все на своем пути.

В этом отношении показателен эпизод гибели подруги Осташи, Маруси Зырянкиной, которую вместе с сестрой сначала замучили, а затем убили. Зверское поведение со стороны сельчан по отношению к семье Маруси поразило его. «Настю и Марусю насиловали всей оравой так, что кони выбили задние ворота и разбежались по двору» [35, с. 88]. Затем разбойники поволокли на площадь Прохора и его жену, где их и казнили. Когда злодеи уснули, девочки убили обидчиков и, забрав их оружие, ушли. Толпа, обезумев, отправилась на поиски убийц, чтобы покарать их за содеянное. В отместку девочек убили: «Мертвых сестер Зырянкиных долго топтали с криком, хрипом и рыданиями. А затем толпа вразброд повалила обратно, плюясь и кашляя, поддерживая воющих баб в раздрызганных одеждах и качающихся, будто пьяных, мужиков. <...> Потрясенные мальчишки, и Осташа среди них, остались на дороге, с ужасом глядя на жуткую кашу из грязного снега, черного тряпья, волос и крови» [35, с. 89–90]. Вот, что сделали обезумевшие люди, вот, что видел Осташа, — силу, которую ничем не остановить. Будучи сплоченным, народ способен творить ужасное, ибо не разбирает, кто прав, кто виноват. Так, народная сила идет против самой себя. Здесь преступление массы становится законом, а попытка освобождения либо пресекается на корню, либо уничтожается.

В «Замечаниях о бунте» А. С. Пушкин писал: «Расскажи мне, говорил я Д. Пьянову, как Пугачев был у тебя посаженным отцом? — Он для тебя Пугачев, — отвечал мне сердито старик, — а для меня он был великий государь Петр Федорович. Когда упоминал о его скотской жестокости, старики оправдывали его, говоря: не его воля была; наши пьяницы его мутили» [44, с. 373]. В «Золоте бунта» прослеживается созвучное отношение к главному мятежнику. Царем Петром Федоровичем его называл отец Осташи, когда рассказывал тому, как и где прятал клад: «Казна та — царя Петра Федоровича, и только Петр Федорович возьмет ее, когда придет, а больше никто не возьмет, даже я не возьму» [35, с. 48]. Старший Переход искренне верил в историю самозванца, считая его истинным царем, что мы

узнаем из разговора Остафия с попом Флегонтом: «Он ведь поначалу верил, что Пугач — это Петр Федорович. Верил-верил, не спорь, я сам с ним о том говорил не раз, знаю. <...> Я, дурак, убеждал Перехода: не царь это, а Пугач, беглый казак. А от Перехода пря: “Чужое имя на себя брать грех, чай, под своим крещены, чужой душив себя не вставишь, значит — царь”» [35, с. 102].

Видению Петра Перехода противостоит мнение Осташи, который считал самозванца душегубом: «Пугач тоже кричал, что царем будет самым добрым, да только и ближних своих сгубил, не то что прочий народ!» [35, с. 113]. Важна ли для царя одна лишь добродетель? Ответ мы видим в рассказе Верюжина о настоящем царе Петре Федоровиче: «Он был смирный, уважительный, к народу милостивый, особенно во хмелю когда» [35, с. 353]. Однако не умел противостоять соблазнам, за что впоследствии и поплатился. Царица Екатерина Алексеевна, взревновав, заточила своего мужа в темницу на целых десять лет. Петр Федорович дабы вернуть себе трон велит новому прибывшему казаку принять имя царя и возмутить массы народа.

Жизнь Остафия-сплавщика — это отражение последствий народного мятежа. Многие обстоятельства в ней непосредственно связаны с историей крестьянского восстания. Это и постоянные разговоры о казне Пугачева, и крушение Разбойника вместе с пропажей его отца, и гибель его первой несостоявшейся любви с Марусей Зырянкиной. Будто тень прошлого неустанно преследует его. Все же были и другие, кто верил в движение Пугачева, таким является старый солдат Сысой, который после рассказа Верюжина о причине появления самозванца высказал следующую мысль: «За самозванца народ не пошел бы. Может, воры какие, разбойники и пошли бы, а не народ — шиш» [35, с. 354], «Потому народ и двинул за Пугачом, что царя истинного почуял. Петр-то Федорыч скомандовал Пугачу говорить народу, что манифест вернет» [35, с. 355]. Так, А. Иванов выдвигает гипотезу о том, что инициатором бунта был не Пугачев и даже не казаки, а сам государь. Но эта гипотеза не получает развития, потому как второстепенные

персонажи подобно Остафию Петрову продолжают видеть в Емельяне Пугачеве не только возмутителя масс, но и разрушителя судеб.

Пугачевский бунт привел к изменению характеров людей, их мировоззрения. Жизненный уклад целых селений больше не мог быть прежним, так как невольно подстраивался под характер времени. Неждана Колывановна, защищая отца перед Остафием, также винит Пугачева в черствости Колывана, характер которого стал жестким именно во времена крестьянской войны: «Раньше батюшка не таким был... <...> Это все его Пугач да твои дядья сгубили... <...> Батюшка всегда угрюмый был, матушку бил, бывало... Но я у него в баловницах ходила. Как в отроческие годы вошла, когда титьки появились, он ни разу на меня руку не поднял... Все после Пугача изменилось. Наш-то толк, беспоповский, Пугача принял» [35, с. 240].

Но жизнь изменилась не только у русских, но и у представителей других народов. В романе «Золото бунта» даны портреты русских, башкир, вогулов. Прозаик рисует пейзажи почти нетронутой живой и дышащей природы, причем спокойствие и отчужденность вогульской деревни не тронул даже смертоносный бунт. Кажется, что она существует в иной реальности, что, конечно, не так: Пугачевщина пришла и сюда. Старый шаман Шакула делится в разговоре с Остафием своими чувствами, относящимися к нынешней жизни: «— А девочку я себе взял. Будет вместо дочки, решил. Жены-то мне не досталось. Когда молодой был, всех девок наших русские забирали. Хотели, видно, чтоб совсем мы кончились. Я думал, девчонка вырастет, мне внуков народит, учить стану... Ваш Пугач бешеный всю мою старость отравил хуже той ведьмы с Синего болота... <...> Шакула замолчал, глядя в землю, потом легко вздохнул и снова взялся за вентерь. Осташа знал, что за беду принес вогулу Пугач. Вся Чусовая знала о той беде, и многие мужики ей пользовались» [35, с. 70]. Этот фрагмент подтверждает мысль о том, что крестьянская война всколыхнула народные массы, затронув жизнь каждого, хоть раз столкнувшегося с пугачевцами.

Сложно определить смысл бунта. По сути, русский бунт похож на слепое наваждение, которое не несет ничего полезного и стоящего. Хотя крестьянское возмущение XVIII в. идейно преследовало благородные цели, оно переросло в нечто неподвластное управлению. Любое беззаконие, как известно, приводит к хаосу и саморазрушению. Эта мысль прослеживается и в романе: «Народ с узды сорвался, кровь была — как вода. “Пугач закон отрешил”, — говорили по капищам учителя» [35, с. 15].

«Нет зла без добра», — писал А. С. Пушкин в «Замечаниях о бунте» [44, с. 376]. Он видел в последствиях восстания, кроме ужасных разрушений, и некую пользу: «Пугачевский бунт доказал правительству необходимость многих перемен, и в 1775 году последовало новое учреждение губерниям» [35, с. 376]. Для него в мятеже крылось нечто естественное, что должно было закономерно произойти. Возможно, именно поэтому в «Капитанской дочке» наблюдается сочувствие Пугачеву и оправдание его. Отношение же к Емельяну Ивановичу у А. Иванова однозначно. На примере жизненного пути Осташи очевидно, что действия Пугача — это действия злодея. Во внутренних монологах герой нередко корит бунтовщика и всех его последователей, он часто думает, что все могло бы обернуться иначе, если бы не вспышка народной агрессии, и это иначе, скорее всего, было бы лучше.

Мир А. Иванова, созданный в «Золоте бунта», — это переживание Пугачевщины. Время Пугачева погрузило народ в безумие. Разбойники бродят по лесам, будто призраки, тогда как простые люди, зная нрав тех, кто прячется в тени, и, пытаясь защитить себя, становятся сродни преступникам: «Ну, это кумышские, — сразу понял Осташа. — Воровской народ... Такие захотят на дуде поиграть — из живого тела ребро вынут» [35, с. 12]. Такова реальность, в которой живет герой. И ими это не воспринимается как нечто чуждое, для них подобное уже давно привычно, настолько, что стало частью их самих.

Бесспорно, восстание ожесточило людей. Но писатель дает изображение тех, кого оно не коснулось, как бы показывая читателю, что

могло быть, не случись крестьянской войны: «Зато здешний народ, до которого не дошли пугачевцы, сохранил добродушие и приветливость, что каленым железом были вытравлены у тех, по кому прокатилась телега бунта. Говорят, в Кусье до сих пор на дверях в избах и засовов не делали, а если уходили куда — только батожком дверь припирали. В Кашке давно на ночной стук в ставню сначала ружье из запечья вынимали, потом спрашивали, кто пришел» [35, с. 32]. Образ тех, кто не столкнулся с пугачевскими бунтовщиками, отличается от образа, к примеру, кумышских мужиков. Однако, и те, и другие думают и мечтают об одном, стремления их одинаковы, по словам старца Гермона: «Кажен день по ковшу вина и новую бабу и чтоб с печи не слезать, а рожа со сковороду была и в масле? Такая, что ль, правда? А ведь к такой-то все и стремятся! Без рук, без ног на брюхе ползут, кишки разматывая! И тебе самому такая же нужна, только чуть побольше: чтобы печь твоя на барке стояла, а барка как заговоренная меж бойцов летела. Тебе, вишь, ветерок надобен, чтобы смрад житейский из-под носа раздувало!» [35, с. 394]. В этом Гермон видит конец человечества, уже ступивший на свет. Этим отчасти руководствовались и пугачевцы, которые не изменили своего образа жизни после войны.

Мотив поиска пронизывает весь роман. Остафий Переход ищет ответы на свои вопросы, через которые он, по сути, пытается обрести себя. В мире, где он остался сиротой, ему будто уже нет места. Куда бы он ни пришел, он оказывается чужим. Но и люди вокруг тоже ему чужие. В этом заключается реальность постпугачевского времени, потому как не один Остафий не может найти свое «я»: другие персонажи пытаются осознать свое место в мире, запутанном и страшном. Этот мир изменился до неузнаваемости, поскольку появились новые законы, жесткие, не терпящие слабости. Эти законы лишают спокойной и свободной жизни, вследствие чего возникают вопросы: «Почему все так? Как с этим справиться?»

Так, наряду со старообрядческой и никонианской ветвями православной веры, зарождается истязательство, противоречивое, но тоже

ищущее правду. Толк этот принимается немногими, пугая людей, но все же именно он расцвел в рядах сплавщиков. Тем не менее, и он представляет свой образ мира. «Правда народом поверяется, — устало продолжил он (Конон). — А что видишь за народом? Нету правды. К правде два пути только заповедано — от царя или от церкви. На каждой дорожке гора неподъемная: церковь нашу Никон соблазнил, а вместо царя у нас Катеринка-блудница. И потому расседина меж горами, теснина — это наш раскол. А посередь него твой батя. Только что он даст-то народу? Теснинами не всякий пройдет, сам знаешь. Иначе и мы, сплавщики, ни к чему были бы. И батя твой тому урок. Он-то смог до правды дойти, да разве ж народ по его пути пройдет? Нельзя того от всех требовать, чего только ты один можешь. Кто-то — сплавщик, а кто-то — бурлачье. Но коли они не сплавщики, они что, прокляты, что ли? Те же божьи души-то» [35, с. 320].

Таким образом, мир, видимый глазами истязательства, — это мир без правды в народе, который живет, руководствуясь импульсом: если его не сдерживать властью церкви и государства, то народная масса становится беспорядочна, запутанная множеством путей без правящей руки, что мы видим в пугачевщину и после ее нашествия.

Знаковой, по нашему мнению, является глава «Серебряная правда», где главный герой беседует со старцем Гермоном, который рассказывает не только об истязательском толке, но о мире и людях в нем, неидеальных и грешных. Общество, представленное старцем, как это ни парадоксально, сродни современному обществу потребителей. От развития мануфактур к строению фабричного производства, следствие которого царствование индустрии — так вихрем общество мчится в пучину удовлетворения своих нужд: «И чем ближе к концу, тем все больше — города, заводы, сундуки и брюхи человечьи!» [33, с. 394]. А. Иванов показывает сквозь призму прошлого, к чему ведет единая цель самоудовлетворения: «Мир как река — ширится и к устью идет» [34, с. 394].

Однако если истязельцы видят спасение в «поклоне бесу», то Остафий продолжает утверждать обратное. Даже если мир рушится, необходимо все равно молиться, ибо безбожие приведет к еще большей разрухе, рождая все большее беззаконие. Младший Переход противится идее бездушия, помня заповеди отца. Если Гермон не видит счастья на земле без подарков сатаны, так как не могут люди больше без денег, славы, отмщенья (а в царство небесное таким путь закрыт), то Остафий верит в мир, где правдой и честностью, без ублажения лукавого и в верности себе, можно жить хорошо и достойно. Так отец его жил. Как бы герой не корил судьбу, невидимыми нитями связанную с историей Пугачева, он продолжает искать путь, по которому можно дойти до идеального мира. Можно сказать, исходя из байки Верюжина, что цели Пугачева были истинно благородны. Но слова Верюжина ничем не были подкреплены, кроме слухов: «За что купил, за то и продал» [34, с. 354]. Пугачевские последователи и сам Пугачев хотели лишь справедливости для народа. Но и это, исходя из множества примеров в тексте, не вполне справедливо: «Бывают люди, что влезают в свою власть плотно и без зазора, что сидят в ней, как змея в чешуе, что сливаются со своей властью нераздельно, как металлы в сплаве. И такие люди всегда мысли на сатану наводят. Неважно, что там за человек: великий царь Иван Грозный, патриарх Никон, заводчик Никита Демидов, беглый казак Емельян Пугачев или старый слепой крепостной крестьянин Конон Шелегин [132–134]. «Все они властвуют яро и без сомнения, а потому владычат не только над судьбами, но и над душами. Народ перед ними млеет, как в оторопи. И волей-неволей чудится в их всевластии дьяволова подмога. Не может господь быть с теми, для кого никакого иного закона, кроме воли своей, не значится» [34, с. 583].

Сцены насилия, подробно описанные в произведении, со всей очевидностью демонстрируют отрицательные стороны мятежа. Сам писатель, кстати, в одном из интервью говорил о восстании так: «Разумеется, это был бунт, но целью его была не свобода от крепостной зависимости, а

выведение казачества на роль элиты. По крайней мере, так воспринимал это сам Пугачев. Конечно, этот проект был архаичным для эпохи Просвещения и нежизнеспособным, но зато мобилизовал массы на мятеж» [71].

Однако в романе представлена и иная причина бунта, которая кроется отнюдь не в заговоре Петра Федоровича с Пугачевым и не в народной освободительной идее, она спрятана в сущности человека, потому как именно человек в ответе за свои поступки. Автор обращает на это внимание не раз. Проблема принятия себя и своих действий на протяжении всего романа развивается в образе главного героя и раскрывается она в главе «Пугачев».

Роман А. Иванова «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» демонстративно перекликается с «Капитанской дочкой» А. С. Пушкина на уровне выбора исторического фона [343], идеи образа главного героя, темы самозванства, мотива сна. Так, Осташа Переход — главный герой романа — видит сон, объясняющий его связь с отцом Петром Переходом и с Пугачевым (Петром III). Здесь равно как у А. С. Пушкина, наставником для молодого человека становится Пугачев — вожатый. Осташа подобно Петру Гриневу хочет отречься от самозванного отца, но у него ничего не получается. Для Петруши в его сне разворачиваются две трагедии: неприятие взглядов отца и обман родного. Отеческую роль по отношению к нему активнее всего играет самозванец Пугачев. Но Петруша пренебрегает советами обоих «отцов», выстраивая жизненный путь на собственных поражениях и победах. Он очень быстро научается мыслить и поступать решительно, независимо и самостоятельно. Честь, истина, справедливость — вот три кита, на которых основывается картина мира Петруши Гринева.

Осташу сближает с Петром Гриневым чужеродность по отношению к миру людей, живущему хитростью, обманом, предательством, воровством. Для него, как для Гринева, честь, истина, справедливость — главные жизненные ориентиры. Он чужой для сплавщиков и лесных жителей, для православных и истязателей, для преступников и законопослушных. Осташа

находится в состоянии вечного поиска правды и справедливости не только потому, что ищет своего отца, но и потому, что настойчиво ищет свое место, себя в себе.

Путеводной звездой для него служит образ отца, безупречного во всех отношениях человека. Осташа всеми силами пытается сохранить в памяти наставления отца. А страшный, с кровавыми губами и вывороченными глазами, Пугачев из сна убеждает сплавщика, что он его копия, а на отца тот совсем не похож. Отец строго следовал установкам и правилам, принятым в обществе, Осташа их презирает и нарушает. В нем столько же незаконной буйной силы, сколько ее есть в Пугачеве. Осташа спорит со своим сном, спорит с Пугачевым из сна, при этом понимая, что отчасти «вожатый» прав. Но эта правота неприятна молодому сплавщику, с ней он борется тоже, изо всех сил стремясь сбросить с себя «пугачевщину». Пугачев для него — яркий пример того, каким быть нельзя («Ты — бес, — убежденно сказал Осташа» [34, с. 443]).

Притягательность и отвратительность образа Пугачева во сне Осташа объясняется его инфернальностью. Осташа всегда на грани реального и ирреального миров. Пограничное, запредельное пространство — его территория, он умеет на ней существовать, понимает ее законы. И Пугачев в его сне является «оттуда», он «бес», вурдалак, ведьмак. От «исторического» Пугачева ничего нет в сновидении Осташа. Переход-младший пытается убедить себя, что в его поступках нет греха, что вина его бед не он сам, что провинился кто-то другой, кто-то другой совершил ошибки, кто-то другой виноват в гибели невинных людей, чьи души тянутся за ним черным шлейфом: «Я, что ли, душегуб?», — задается он вопросом, когда Пугачев-призрак напоминает ему о «подвигах» [34, с. 444]. И «вожатый» уверенно, ничуть не сомневаясь, отвечает: «Душегуб!» [34, с. 444]. Сон включается А. Ивановым в структуру романа как важная сюжетобразующая деталь. Реальный и нереальный миры, переплетаясь в очищенном сном сознании героя, помогают ему в поисках верного решения.

Очевидно, что Осташа балансирует на двух опорах (отец — Пугачев), перепрыгивая с одной на другую. В конце концов, делает над собой невероятное усилие, не только подчиняясь зову крови, но и осознанно выбирая и признавая правоту отца. Осташа, безусловно, — человек, сделавший себя сам, поэтому он абсолютно типичен для XVIII века [346; 439].

Осташа в какой-то момент осознает, что личность в себе необходимо воспитывать. Мало лишь хотеть быть кем-то, надо уметь верно оценивать себя, переламявать и принимать. По своей натуре Осташа не есть и не может быть копией своего отца. Но ориентироваться на него — означает для Осташа спастись и сохраниться человеком. Он другой. Осташа все время своего длинного и сложного пути старался уйти от того себя, каким описывает его Пугачев в сновидении.

Два Петра — Переход и Пугачев — соревнуются в том, чтобы направить жизнь Осташа, чтобы владеть его душой. Один — истинный, другой — самозванный. Пугачев не только злодей, «душегуб», он еще и спаситель души главного героя, его внутренний голос, его навигатор, его охранитель. Во сне Пугачев называет Осташу братом по взглядам, по действиям, братом «по крови» — пролитой крови других людей.

Когда Переход-младший не может найти себя в реальности, на помощь приходит ирреальность и открывает двери, которые он боялся открыть. Тогда даются ответы, которые он не хотел бы слышать, которых боялся. Так, через сновидение Осташа Переход постигает настоящее, которое требует от него не только поступков и действий, но и трудной честности с самим собой. Сон начинает довлеть над ним, управлять им, влиять на выбор жизненной дороги. «Нет, все не так, все неправильно, все — ложь!» [34, с. 90], — восклицает Осташа, будто противоборствуя чему-то, что выше него. На протяжении всего романа сплавщик противиться идее атамана. Он лютой ненавистью презирает все, что тот сотворил. Осташа заявляет злодею, встретившись с ними лицом к лицу, что тот душегуб и бессовестный убийца. Однако

мятежник предлагает взглянуть герою на свои поступки и на то, сколько тянется трупов за ним. Пусть своими руками Осташа убил лишь раз, но в смертях многих других он виноват не меньше. Это настигает его, и Пугач, как голос совести, напоминает ему, к чему тот идет. Незримым врагом Остафия становится его отражение. Осташа боится нечеловеческих поступков и всеми силами старается сопротивляться им. Когда же он тонет в пучине лжи и порока, как когда-то это делали бунтовщики, его внутренний голос в образе бунтовщика, человека, который противен сплавщику, помогает ему вернуться на путь истины. «Федька, человек... — шептал он» [34, с. 449].

Яркие ветви жизни отдельного человека, групп лиц, связанных религией и / или другим видом деятельности, соединяются в пестрый калейдоскоп — символ поиска. Каждый из героев, находится в поиске себя, своего места в мире. В этом отчасти заключается суть романа: пугачевское время — время, когда люди потеряли себя, постпугачевское — время, когда люди всеми силами стараются себя найти. Множество религиозных начертаний, отсутствие нормальной человеческой деятельности — все это свидетельство того, что народ будто бродит в тумане, из которого пытается выбраться.

Принимая и осознавая ошибки прошлого, герои романа как по отдельности, так и вместе стараются постичь идею идеального мира и приблизиться к нему. Понимая несовершенство мироустройства, каждый из них по-разному реагирует на ни кем не решенные проблемы. Отсюда, например, развитие в одно время разных религиозных течений, каждое из которых принимает попытку объяснить реалии и указать дальнейший путь. Главный герой Остафий Переход выходит из устоявшейся системы и начинает свои поиски. Он независим в своих суждениях, и в то же время герой пытается понять мнение каждого, тем самым выявив истину.

В ходе повествования младший Переход еще не раз будет задаваться вопросом, в чем состоит истина. Нередко он будет сходить с намеченного

пути, но воспоминания об отце, который научил его науке сплава, а главное — жизненной науке и науке чести, будут снова и снова возвращать его к мысли о поруганной чести: «<...> выход один: вернуть имя. А чтобы имя вернуть, надо доказать, что батю убили. Доказать можно, если Разбойник отуром пройти... Но для того нужна барка, а ее нету!.. И убийцев, получается, тоже нету, ведь никто батю не стрелял, не давил, не рубил... Чего делать, кого искать, как быть?.. И дальше Осташины мысли расплзались во все стороны» [34, с. 117]. Вопрос долга и чести играет немаловажную роль во времена путанные и сомнительные. Когда все вокруг изменило смысл, и каждый живет по новым законам, становится сложно определить, что правда, а что ложь, а еще сложнее понять, как поступать правильно. Романский мир в «Золоте бунта» пестрит вопросами о том, что делать дальше, какой сделать выбор. Для главного героя поиск ответов на эти вопросы очень важен, потому как герои, с которыми он сталкивается, нередко оказываются людьми без стыда и совести.

Тема долга и чести являлась, как известно, ключевой для многих русских писателей (М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, Г. Р. Державин, Д. И. Фонвизин, А. Н. Радищев, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой, В. О. Богомолов, В. П. Астафьев, Захар Прилепин и др.). Однако решение этой темы А. Ивановым в «Золоте бунта» в полной мере можно сопоставить лишь с «Капитанской дочкой» А. С. Пушкина. В обоих произведениях перед главным героем стоит задача выбора жизненного пути. И Петруша Гринев, и Осташа Переход руководствуются понятиями долга, усвоенными ими от своих отцов. Гринева и Перехода сближает отношение к Пугачеву как к «вожатому». Конечно, образ Пугачева в этих романах сложился по-разному, о чем уже говорилось выше. Если А. С. Пушкина Пугачев — сложный, но светлый герой, то у А. Иванова он — исключительно inferнальное существо, своеобразно выполняющее роль проводника Осташа по судьбе. Ю. М. Лотман в работе «Идейная структура “Капитанской дочки”» писал, что А. С. Пушкин определял верность выбора не как примыкание к одной или

другой стороне, для него «правильный путь состоит <...> в том, чтобы подняться над “жестоким веком”, сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей. В этом для него состоит подлинный путь к народу». Это определение в полной мере применимо и к герою романа «Золото бунта». Находясь в гуще событий гражданской войны (а Остафий — после), они (Петр Гринев и Остафий Переход) даже не пытаются занять чью-либо сторону, потому что они знают свою, высшую, правду. И правда эта — сохранение чести и служение долгу. Именно поэтому каждому из них удастся выдержать все испытания и гордо нести имена своих отцов: Петр — имя премьер-майора А. П. Гринева, а Остафий — имя лучшего сплавщика Чусовой Петра Перехода. Поэтому оба бесстрашны в достижении своих целей: человека с незапятнанной честью невозможно остановить в его благородном движении.

Петр Гринев рос недорослем и мечтал прожить жизнь в свое удовольствие, сродни многим своим литературным предшественникам. Однако крутой поворот судьбы вводит его в обстоятельства, управлять которыми должен он сам, ни на кого не надеясь [351; 352]. И он следует золотым правилам отца: береги честь смолоду, дал присягу — храни ей верность. Осташа тоже все время находился в тени своего отца, постигая секреты мастерства сплавщика. Но отец исчезает, его обвиняют в воровстве и в предательстве, и Осташа оказывается в ситуации, которую, кроме него, никто разрешить не может. И он тоже следует верным отцовским наставлениям: береги честь смолоду, дал слово — храни ему верность. При этом каждый проживает свою жизнь и выбирает свой путь, который никто больше пройти не сможет: «<...> герой А. В. Иванова находит и сохраняет главное в жизни знание, но не умеет ему научить и даже применить в собственной жизни. В этом видится открытие национального характера, сделанное А. В. Ивановым, в какой-то степени это есть доступ к русскому национальному коду, один из дешифраторов его. Знать, что душа существует — для носителя русского менталитета означает спастись» [342]. Для Остафия

действительно мечта об оправдании семейного имени — это не только возвращение поруганной чести, это еще и способ спасти душу.

Итак, представление о крестьянской войне и о Пугачеве в романе складывается в русле, условно говоря, «пушкинского» нарратива, благодаря эмоциональным усилиям главного героя — молодого сплавщика Осташи Перехода, оказывающегося внутри исторического движения, которое безжалостно к судьбам людей, не способных направлять это движение, но и не желающих плыть по течению. Стремясь переплыть бурно текущую реку истории, чтобы переждать на берегу, они только ломают себе кости, потому что нельзя перечь воле истории, не имея для этого достаточных сил. Из-за того, что Переход оказался внутри процесса, он так эмоционален в переживаниях и оценках. В «Золоте бунта» история — и главный герой, и фон, на котором действует Осташа. Образ пугачевщины амбивалентен, что выражается через мировидение и судьбу ключевого персонажа романа — Осташу Перехода.

2.3. Специфика соотношения факта и вымысла в «Тоболе»

Справедливости ради отметим, что роман А. Иванова «Тобол» (2018), состоящий из двух книг («Тобол. Много званых» и «Тобол. Мало избранных») и повествующий о Сибири начала XVIII века, ранее становился объектом исследования. Так, Т. А. Сироткина проводит дискурсивный анализ текста, оценивает лингвистические аспекты формирования образа Сибири первой половины XVIII века. Исследователь описывает, как писатель передает языковую картину мира народов, населявших регион того периода, через этнонимы, топонимы, устаревшие и заимствованные слова [288]. О. Ю. Синявская исследует манеру повествования писателя, отмечая гипертекстуальный характер нарратива, осмысливая, как прозаик вводит исторический комментарий в повествование [288]. А. И. Зырянов анализирует географию романа, подчеркивая, что именно топография

произведения важна для понимания текста [150]. Д. Л. Куликова сосредоточивает внимание на анализе фигуры Петра I. Исследователь находит в описании императора мотивы литературы ужасов. По ее мнению, именно с помощью готических приемов писателю удалось создать образ всемогущего государя, который является символом безграничной власти, олицетворением страха и злого рока в романе. Ученый указывает на амбивалентность образа и находит в его структуре, наряду с элементами «страшного» и «ужасного», приметы смеховой культуры, воплощенные в описании садистских наклонностей царя. Не принимая во внимание некий психоанализ подобной трактовки, отметим, что отчасти с исследователем можно согласиться, потому что, как следует из сюжета, для всех героев романа фигура Петра является одновременно божественной и демонической [186]. Л. А. Колобаева, характеризуя своеобразие «Тобола», во-первых, делает важное замечание о наполненности исторического романа элементами магического реализма. Во-вторых, дает точную характеристику Петру и князю Гагарину, выделяет основные тематические пласты произведения. В-третьих, называет архитектора Ремезова ключевой фигурой сюжетного развертывания: именно он становится выразителем авторской идеи о вечном стремлении к истине и красоте [170]. П. А. Гончаров в качестве ведущего мотива, объединяющего компонента всех романов писателя, выделяет соблазн во всех проявлениях и его преодоление, примером чему является и желание власти над умами паствы старообрядца Авдония, и честолюбие Петра Ремезова, и алчность губернатора Гагарина, и одержимость Новицкого любовью к Айкони. Все герои, которые не могут устоять перед соблазном, наказываются [122]. А. С. Сазонова оценивает место «Тобола» в корпусе сибирского текста и анализирует основной амбивалентный миф о Сибири, согласно которому этот регион считается и раем, и гибельной территорией. Среди основных текстообразующих мотивов исследовательница выделяет путь (ссыланные шведы и старообрядцы), освоение новых земель и инициацию (крещение остяков и вогулов) и отмечает ключевые константы-

оппозиции, на которых основан универсум «Тобола»: свое/чужое, Восток/Запад, центр/рубеж. При этом ученый подчеркивает, что в большинстве своем сибирский текст оценивается как пессимистический: это земля ссыльных и каторжных (попасть туда можно — выбраться нет). Однако в «Тоболе» А. Иванова присутствует оптимистический взгляд на этот регион: для многих героев Сибирь — это родина и земля свободы [272]. Очевидно, что важные шаги в осмыслении ивановского «Тобола» отечественными исследователями уже были предприняты, однако, ни в одной из работ не представлено целостного осмысления специфики исторического повествования в романе.

Прежде чем анализировать исторический нарратив «Тобола», напомним ключевые признаки исторического романа, выделенные С. Петровым [262; 263] и уточненные А. Лобиним, А. Сорочаном и др. [202–212; 302; 303]. Во-первых, наличие «усредненного» героя. Равно как и Уэверли из одноименного романа В. Скотта или, к примеру, Петр Гринев из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, герои «Тобола» являются типичными представителями своей группы: служилые люди, провинциальная знать, старообрядцы, священнослужители, представители национальных меньшинств. Во-вторых, соединение истории и частной жизни (М. М. Бахтин), причем исторические личности не являются главными героями, но зачастую «встроены» в романый мир, играют эпизодическую роль, читатель смотрит на них глазами главного персонажа (Наполеон и Александр в «Войне и мире» Л. Н. Толстого). А. Иванов, как и многие прозаики XX в. (достаточно вспомнить серию «Проклятые короли» М. Дрюона), отходит от этой традиции: в тексте очевиден интерес к личности Петра, а один из главных героев — губернатор Сибири Матвей Гагарин (реальное историческое лицо). В-третьих, в классическом историческом романе описывается переломный для государства или нации момент прошлого. Например, правление Ивана IV и опричнина («Князь Серебряный» А. К. Толстого). В романе А. Иванова изображается один из излюбленных

русской исторической прозой период правления Петра I. Именно в это время, по мнению ряда писателей, исторический вектор России кардинально меняется [251; 252]. Наконец, М. М. Бахтин в качестве конститутивных признаков исторического романа справедливо называет преодоление замкнутости прошлого и достижение полноты времени (само прошлое живет в настоящем, но не воспоминания о нем); совмещение различных типов времени (народно-исторического, греческого авантюрного и др.); использование и одновременная трансформация предшествующей литературной традиции (семейный, биографический, готический и другие типы романа) [83]. В «Тоболе» народно-историческое время представлено, например, описанием похода на Яркенд, бытовое время — через изображение жизненного уклада различных страт общества рубежа XVII–XVIII в., мифологическое — через включение потустороннего в роман (приметы и верования остяков и вогулов влияют на судьбы героев). Воплощено в романе и типичное авантюрное время: крещение инородцев Филофеем или поиски чудесного артефакта (кольчуги Ермака). Эти сюжеты представлены как серия заданий-испытаний, через которые проходят герои, чтобы достичь цели. Именно синтез временных пластов влечет за собой включение в историческую канву элементов семейного (дом Ремезовых, гарем Касыма), биографического (в начале мы встречаем старшего Ремеза, прототипом которого является реальный сибирский Леонардо да Винчи, уже пожилым человеком, но в процессе развития сюжета узнаем весь его жизненный путь), любовного (история Бригитты и Рената) романа.

Примечательно, что авторским жанровым определением «Тобола» у А. Иванова выступает кинематографический «пеплум», что является следствием активного сотрудничества прозаика с киноиндустрией в качестве сценариста и демонстрирует попытку маркировать не столько кинематографичность текста («Тобол» также позиционируется как историческое полотно, но ради зрелищности прозаик жертвует фактами [236]), сколько характерные для пеплума масштабность, политематизм,

большое количество сюжетных линий и массовки. «Тобол» действительно охватывает период с 1711 по 1722 гг. Героями становятся царь и придворные, губернатор Сибири и местные начальники, русские, шведы, малороссы, остяки и вогулы, бухарцы, джунгары и китайцы. Тематический план включает войну со шведами, судьбу ссыльных, освоение Сибири, обращение в православие инородцев, раскольников, отношения с Китаем и Джунгарией и многое другое. Для А. Иванова нет второстепенных или малозначительных событий. Он стремится уместить в текст не только первую четверть XVIII в., но и давно минувшее, сочетая авантюризм и историзм: исторические справки о Ермаке и сибирских героях, мифы остяков и вогулов. При этом сам вымысел обусловлен естественным ходом событий.

Действие романа разворачивается в Сибири и ее столице Тобольске, пристанище сибирских первопроходцев Ермака и одного из традиционных мест ссылки неугодных. Город становится домом для разных народов и культур. Городская ярмарка демонстрирует все многообразие пестрой многонациональной Сибири (заметим, что идея единения разных народов и поликультурализм была основополагающей и для «Сердца Пармы»).

Князь Матвей Петрович Гагарин — родовитый дворянин, отличившийся на службе императора. Он имел богатый административный опыт: вместе с братом правил в Нерчинске, управлял Москвой и помогал строить Санкт-Петербург. Возвращение в Сибирь для него — награда. Он едет в Тобольск с четким осознанием: губернаторство в отдаленном регионе — ключ к обогащению. Став губернатором Сибири, Гагарин «просто удрал, едва только неугомонный царь отвлекся и на время позабыл о нем» [38, С. 47]. Прибыв в свою вотчину, опытный князь жертвует церкви крупные суммы, снаряжает экспедицию крестить иноверцев. Таким образом, он заручается поддержкой духовенства и обретает статус просвещенного руководителя, который думает не только о мирских делах. Далее он в праведном гневe крушит коррумпированную Приказную палату и низводит обер-коменданта Карпа Изотыча Бибикова — главного мздоимца губернии.

Однако «Матвей Петрович ничуть не переживал о своем погроме Приказной палаты. Он ведь и не злился по-настоящему — так, изобразил для народа гнев владыки, который недоволен холопами» [38, с. 135]. В его планы входило разогнать приказчиков и утвердить губернскую канцелярию, как того хотел Петр, и заведовать всеми делами региона лично.

Желая установить авторитарный контроль над всеми сферами, Гагарин решает проблемы с непокорными военными тем же образом, что и с приказчиками, выстраивая властную вертикаль: служилых он заменяет регулярными войсками под предводительством доблестного Ивана Дмитриевича Бухгольца, который вербует солдат и занимается строевой подготовкой по новому уставу; ловко уходит от обвинений в воровстве и превышении полномочий. Так, шаг за шагом Гагарин обретает всю полноту власти в регионе. Он отсылает в казну сколько положено и может не делиться ни с кем тем, что осталось. По сути, Матвей Петрович — собирательный образ ловкого государственника, который ослеплен жадой богатства и безраздельной власти. Очень скоро ему становится тесно в рамках губернии, Гагарин нуждается в смелых авантюрах. Судьба преподносит ему такой шанс.

Китайские караваны — традиционно были одним из главных источников дохода Гагарина. Однако китайские послы предъявляют ультиматум: если Россия откажется вступить в войну с джунгарами на стороне Китая, то караваны в Поднебесную больше ходить не будут. Царь Петр не готов поддержать китайцев, так как все силы брошены на войну со шведами. К тому же Китай начала XVIII в. не умел вести дипломатию по-европейски. Сама процедура согласия вступить в войну унижительна для любого царя независимой державы: «Это императорская пайцза Дерущихся Тигров. Она означает приказ идти на войну ради богдыхана. Тот, кто принимает пайцзу, признает себя слугой богдыхана, исполняющим приказы повелителя» [38, с. 235]. Конечно, Петр не примет символ покорности перед китайским богдыханом и не согласится вступить в войну, которая ослабит

живой щит между Россией и Китаем — Джунгарию. Огорченный возможностью потерять значимую статью дохода, Гагарин встает перед судьбоносным выбором: лишится караванов в Китай или стать самым богатым человеком империи, предприняв символический военный поход на джунгар и обманув императора. Таков основной внутренний конфликт персонажа.

Как в финале замечает государь, «древняя спесь Рюриковича помножилась на бесстыжую неуголимую корысть, и Гагарин возомнил, что он главнее худародного царя» [37, с. 782]. Эта короткая характеристика точно характеризует героя. Гордыня и «неуголимая корысть» действительно руководят его поступками. Он принимает роковую пайцзу и вступает в тайный сговор с Китаем, ибо «суть его души — дерзость. Он подгрел под свою руку все, что есть в Сибири <...> Его враги повержены. Его торговые караваны сквозь леса и степи упрямо пробираются в сказочный Китай. Его войско готовится идти войной на грозную степь. Его монахи в дебрях крестят инородцев и сжигают идолов на капищах. Он строит собственный кремль. Он взял себе такую власть, какой не имели ни славный Ермак, ни коварный Кочубей. Такого своеволия не ведали ни хитроумные воеводы, ни могущественный Сибирский приказ. Он, Матвей Гагарин, князь от колена Рюрика, — царь Сибири» [38, с. 701].

Нетипичным, в сравнении со сложившейся в русском историческом романе традицией (А. С. Пушкин, Д. С. Мережковский, А. Н. Толстой, Д. А. Гранин), где император был фигурой монументальной, олицетворяющей силу и безграничную власть, становится изображение Петра I в романе. Его роль эпизодическая. Он появляется на короткий миг, вносит хаос в дела Гагарина и исчезает. Слабый и больной царь обозлен тем, что время уходит, планы рушатся, довериться некому, а болезнь не дает шансов что-то исправить: «А Петр думал, что умирает, а его город засасывают чухонские хляби, а его империя нужна только вора́м. Никуда его прекрасный фрегат не уплывет из этой ижорской болотины, если его не спустить на большую воду.

Петр вспоминал “Леферм” на адмиралтейской верфи. Люди вроде Сашки Меншикова или того мертвеца на виселице — они будто кильблоки под “Лефермом”. Фрегат нужно строить на кильблоках, но потом их надо убирать, вышибать из-под судна, иначе корабль не сойдет со стапеля» [38, с. 10]. Слишком много бесценного времени император тратит на борьбу с воровством, обличение обмана, выбивание злосчастных «кильблоков» из-под корабля, который все не может сойти на воду. Его мучает осознание того, что мощная процветающая империя нужна лишь ему, когда все вокруг думают об обогащении и своих сиюминутных интересах. Бессильный и разочарованный, он избивает труп некогда верного соратника: «Движения разжигали боль, и Петр яростно пнул мертвеца, а потом еще и еще. Мертвец дергался в луже, словно был живой, а на виселице только притворялся мертвым. Офицеры смотрели на государя с ужасом» [38, с. 11]. Эта страшная сцена маркирует внутренний слом государя в связи с горьким осознанием безнадежности и краха его планов.

Самодержец выполняет функцию движущей силы сюжета. Находясь в столице, он лихорадочно издает указы, которые влияют на жизнь всех героев: сослать шведов в Сибирь, крестить инородцев, найти могильное золото, вербовать солдат в поход на Яркенд, принять раскольников, запретить каменное строительство за пределами Петербурга. Гагарин вынужден принимать во внимание все прихоти царя и искать лазейки для обхода его повелений. Он обманывает царя и выдает военный поход в Яркенд за экспедицию, снаряженную на поиски золота. Царь в романе — символ неминуемой судьбы и мести.

Единственный, кого не удалось усмирить Гагарину по приезде в Сибирь, Семен Ульянович Ремезов — архитектор Тобольска. Он архитектор-самоучка, вполне сопоставимый с Леонардо да Винчи. Его образ восходит к архетипу культурного героя: ему интересно все, смысл его жизни — созидание: он рисует чертежи региона, пишет книгу об истории Сибири, мечтает узнать весь мир, ибо его «сжигало любопытство» [38, с. 241]. В его

натуре переплетаются мальчишеский задор и тяга к знанию, которые помогли сохранить юность в душе до преклонных лет: «Семен Ульянович всегда старался затащить к себе любого, кто мог поведать что-нибудь интересное о чужих землях, — купца, промышленника, казака-землеходца или подьячего при посольстве. У него в гостях бывали и лукавые бухарцы, и горделивые джунгары. Душевный разговор с глазу на глаз, да еще и под бражку, был лучшим способом узнать о дальних краях» [38, с. 240]. При этом Семен Ульянович своего рода юродивый, изгой: интересы его не разделяют, он ощущает себя другим, а труды его никому не нужны (кроме нескольких чертежей Сибири, которыми пользовался лично Петр).

Конфликт губернатора и архитектора один из ключевых в романе. Губернатор живет здесь и сейчас, стремится получить от жизни все. Ремезов существует в большом времени. Он чувствует себя частью великой истории и искренне удивляется: «Неужели там, в столицах, никого не смущает, что половина Вселенной погружена во мрак незнания? Бог есть свет, и как можно мириться с тенью?» [38, с. 368]. Ремезов рассуждает о героях Сибири и стремится рассказать о них миру, не допустить забвения их подвига. Гагарин, действуя, оглядывается на Петра и придворных. Ремезов — на Ермака, Хабарова, Атласова, Василия Мангазейского и Симеона Верхотурского. Семен Ульянович лелеет в душе идею о строительстве кремля в Тобольске. Абсурдный, устаревший и неуместный для этих широт проект кажется Гагарину пустой тратой бюджета. По Ремезову, кремль в Тобольске необходим: он утвердит статус города и навеки свяжет его с великой историей региона. Как заметил Табберт: «Оная крепость есть попытка создать памятник древности в день сегодняшний» [38, с. 793]. И хотя строительство так и останется незавершенным, сам проект, величие и масштабность замысла придают герою силы.

Взаимоотношения губернатора и архитектора меняются на протяжении всего сюжетного развертывания: от относительного принятия (Гагарин идет на уступки и обещает денег, архитектор за это закрывает глаза на его

махинации) до открытого столкновения (Ремезов угрожает доложить о преступлениях губернатора и попадает в темницу). В этих попытках найти точки соприкосновения двух противоположных мировоззрений прозаик пытается показать вечную борьбу альтруизма и эгоизма. С изображением семьи Ремезова в структуру исторического повествования встраивается время семейного романа. Семья Ремезова — образец патриархальной семьи XVIII в. с ее идиллическим и полумифическим устройством: во главе властный, но любящий отец; мать, которая мягкой силой влияет на принятие решений; дочь, три сына, их жены и дети. И все они живут вместе, трудятся ради общего семейного блага. Семью уважают в городе, но они держатся обособленно. Все члены семьи Семена Ульяныча становятся участниками больших событий и неотделимы от «большой» истории. Старший Леонтий попадает в плен к джунгарам в поисках могильного золота. Средний Семен влюбляется в раскольницу и желает спасти ее. Младший Петька уходит в бесполезный военный поход против степняков, организованный губернатором, и героически погибает. Дочь Маша ждет из джунгарского плена солдата Ваню Демарина. Так, на примере одной семьи демонстрируется влияние истории на конкретные человеческие судьбы. Иногда герои побеждают и меняют ход событий: Ремезов обманывает джунгарского военачальника и получает важный артефакт (кольчугу Ермака), Маша помогает спасти любимого из плена. Но нередко персонажи бессильны что-либо изменить: Петька погибает, Семен не может спасти раскольницу Епифанию и вернуть ей желание жить.

В «Тоболе» в лучших традициях отечественного исторического повествования принципиальное место уделено вопросу о месте России на мировой арене, в частности, сложным взаимоотношениям Российской империи и Востока. Для усиления достоверности в повествование введена детальная историческая справка о Джунгарии и Китае начала XVIII в. и их сложных взаимоотношениях через монологи энциклопедиста Ремезова. Война степняков и китайцев создавала опасную ситуацию на границах

России. Однако Петр решает задачи на западных рубежах и не может включиться в эту войну. Из-за авантюры Гагарина страна символически вступает в конфликт и совершает поход на Яркенд, в связи с чем в качестве персонажей выводятся высокопоставленные военачальники степняков и второе лицо Джунгарии нойон Цэрэн Дондон, описывается устройство пореформенного российского военного отряда, ужасы осады, батальные сцены. Узнав от торговца Касыма об истинном положении дел, Цэрэн Дондон позволяет остаткам российского войска ретироваться. Ничего, кроме напрасно пролитой крови, Россия в этом походе не получает. Эта история ставит проблему столкновения государственного долга и своекорыстных интересов и демонстрирует весьма малую цену человеческой жизни и чести государства для Гагарина, ослепленного жадой наживы. Он заботится о своих личных интересах и не ощущает вины за погибших, больных и израненных солдат, вернувшихся из похода ни с чем. Единственное, что он чувствует, — это страх, что командир отряда Иван Дмитриевич Бухгольц, вызванный на допрос в столицу из-за провального похода, скажет лишнего.

Подлинные события Северной войны 1700—1721 гг. раскрываются в «Тоболе» благодаря истории ссыльных шведов. Действующими героями становятся видные военные, рядовые, их жены и дети. Сосланные в далекий край, они опустошены и чувствуют себя забытыми. Далекая родина высылает небольшие суммы, которые собираются из пожертвований родственников. На эти деньги община выживает. Настроения побежденных разнообразны. Деятельный капитан Курт Фридрих фон Врех, глава шведской общины, не теряет оптимизма. Он верит, что война закончится, а шведы вернутся домой. Но пока что нужно продолжать жить. Под его руководством открывается школа для шведских и русских детей. В ней детей ссыльных учат, помимо прочего, русскому языку, что должно облегчить их ассимиляцию в плену. Ольдерман помогает в строительстве кремля, благодаря чему удастся получить дополнительный доход для общины и объединить опустошенных шведов. Схожим образом ведет себя Юхан Табберт, который стремится быть

полезным родине даже в ссылке: он перерисовывает из книг Ремезова чертежи этого региона в надежде, что когда их армия дойдет до Сибири, его труды пригодятся королю; изучает флору, фауну и историю Сибири.

Иное мировоззрение у Йохима Дитмера. Благодаря дерзости и уму он становится личным секретарем губернатора Гагарина и теперь откликается на имя Ефим. Если в образе Гагарина очевидны положительные черты (отношение к внукам; страх за сорвиголову-сына; сожаление о судьбе дочери, ушедшей в монастырь), то Дитмер — холодный и расчетливый. Он принял положение дел и решил не ждать возвращения на родину, а действовать. Но действовать не так, как описанные выше шведы. Он борется за место под солнцем всеми способами, стремится к личному обогащению. В его поступках нет альтруистического начала фон Вреха и желания быть полезным отчизне Табберта. Обман, торг, угрозы — вот его арсенал. Именно Дитмер становится причиной падения Гагарина. Из страха разделить судьбу Матвея Петровича он выдает его. Правая рука отправляет хозяина на виселицу.

Типичная для исторического романа тема героя, ставшего жертвой «большой» истории, раскрыта в «Тоболе» через судьбу офицера Рената. Его отношения с солдатской женой Бригиттой — главная любовная линия романа. Ренат стремится к спокойной жизни и надеется вернуться домой. Однако благополучная жизнь в Тобольске невозможна: избавиться от мужа возлюбленной, пьяницы Цимса, не удастся, а заработать денег, торгуя контрафактным алкоголем, не дает Дитмер. Невольно он становится зачинщиком драки между шведами и жителями Тобольска, и Гагарин ставит его перед выбором: сесть в тюрьму или передать пайцзу степнякам и помочь развязать войну. Так Ренат становится оружием в чужих руках и пускается в многолетнюю «одиссею». Каждый его поступок все дальше отдаляет перспективу спокойной жизни с Бригиттой на родине.

Две традиционные для романистики А. Иванова темы (покорение сибирского коренного населения и раскольников) занимают в «Тоболе»

особое место. Колонизация и принудительное крещение подавили древнюю культуру вогулов и остяков. Утрата местных поверий и обрядов воспринимается автором как драматическое событие. Крещение — необходимый обряд инициации, который, по мнению государства, должен помочь остякам и вогулам ассимилироваться и нивелировать их территориальные особенности. На деле процесс этот растянулся на десятилетия и повлиял на тысячи судеб. В романе присутствует несколько противоречивых взглядов на крещение и экспансию русских в Сибири.

Родовитый князь остяцкой деревни Певлор Пантила стал свидетелем зверств русских, которые приходили и брали все, что захотят, у трудолюбивых, честных и наивных остяков. Он бессилен противостоять такому могучему противнику, как русские, и приходит к выводу, что крещение и объединение с Россией — единственный выход из сложившейся ситуации. Он принимает Христа, становится ярим новокрещеном, который осознает, что отказ от векового уклада соплеменников сулит им выгоду. Противоположной точки зрения придерживается неукротимый шаман вогулов Нахрач. В русских он видит врагов и поругателей святынь. Их влияние тлетворно, а бог слаб, потому что не помогает даже тем, кто в него верит. Русские несут боль и разрушение. Покориться им и отказаться от своих богов значит потерять себя.

Остячка Айкони становится символом коренных народов, которые претерпели много страданий от завоевателей. Наивную лесную девочку, живущую в мире с собой и окружающей природой, русские насилуют и уводят в рабство, заставляют прислуживать, толкают на преступления, отправляют скитаться в тайге в поисках укрытия. Она проходит путь от простой остячки до злого духа Мис-нэ. Лишенная дома и надежды, она отчаянно борется за жизнь и не может принять Христа, так как весь ее мир — это духи и боги тайги. Отказ от них — это отказ от самой себя. Ее отношения с Новицким символичны: одержимый любовью к ней, он пытается ее настичь и подчинить своей воле, предлагает принять православие в надежде

избавиться от мора. Но оба знают, что не будут счастливы и не обретут покоя. В финале героиня притворяется поработенной, но опрокидывает лодку, и заколдованный Новицкий гибнет. Ее сестра-близнец Хомани попадает в гарем бухарца Касыма, претерпевает боль и унижения, а в конце так же убивает хозяина. Для неукротимых Айкони и Хомани смерть лучше, чем несвобода и отказ от самих себя.

Духовенство представлено в романе образами митрополитов. Иоанн, митрополит Тобольский и Сибирский, на протяжении действия романа проходит путь восхождения. В Сибирь он попал в результате опалы: он служил в Чернигове, однако Меньшиков нашептал царю, что Иоанн — «тайный прихвостень Мазепы» [38, с. 165]. Из-за доноса Иоанна сослали в Тобольск. На его глазах в 1708 году случилось восстание Мазепы. Кровавое подавление войск изменника произвело на митрополита неизгладимое впечатление: «А весной 1709 года Иоанн стоял в Чернигове на берегу Десны и смотрел, как река несет выплывших из Сейма мертвецов Батурина: у мужиков торчали мокрые клинья бород, бабы лежали в ореоле распустившихся волос, а дети были коротенькие» [38, с. 167].

Эти зверства зародили в душе инока сомнения, сводящиеся к принципиальному для него вопросу: хотя царь от Бога, можно ли славить его, если он так жесток к невинным? Он идет на компромисс: «Конечно, царь — помазанник, и поэтому Иоанн будет славить царя в молитвах и сочинениях, как положено ученому архиерею, однако душа на явление этих сил не отзывалась радостью, молчала, как пленная» [38, с. 167]. С того самого дня Иоанн находился в смятении. Все изменила смерть главы Приказной палаты Карпа Бибикова, виновником которой был бухарец Касым. Однако весь город знал, что чиновник находился в опале нового губернатора, и считал именно Матвея Петровича Гагарина убийцей. Иоанн, который на исходе жизни устал бояться, на этот раз не стал смиренно молчать и заклеил губернатора на глазах у всех. Иоанн переборол свой страх: «Владыка видел Гагарина прямо напротив себя и понимал, что больше не боится его. И

никого, кроме бога, не боится. То, что раньше ужасало его, нынче стало всего лишь омерзительным. Стозевые чудища превратились в клубки змей. Демоны в серном дыму оказались смрадными козлами» [38, с. 618–619].

Возвышение нравственное позволило Иоанну отстраненно посмотреть на мир и свое место в нем. Он всю жизнь боялся: гнева царя, судьбы последователей Мазепы, смерти. Прозаик демонстрирует, что преодоление страха — прямой путь к святости. Так, прозревший митрополит, осознавший, что его земной путь близится к завершению, отчетливо видит во время отправления солдат в поход на Яркенд тех, кто не вернется живыми: «В безоблачном небе, ликуя, горело солнце, но владыке вдруг показалось, что на лица солдат надвигается какая-то глубокая мрачная тень. Их лица жутко преобразились: становились бледными и ангельски прекрасными, но глаза меркли и тонули в холодной синеве. Иоанн понял, что для него, подошедшего к пределу своей жизни, смерть сняла с бытия печать тайны, и теперь он увидел тех, кто не вернется из похода. Будущие мертвецы составляли почти всю шеренгу» [37, с. 68]. К сожалению, Иоанн не успевает предпринять что-либо для спасения этих людей. Он умирает, но в его келье остается гореть свеча, которую он держал в последний миг. Свеча продолжает гореть еще многие недели как свидетельство чуда и святости человека, сумевшего возвыситься над страхом [99].

Филофей был митрополитом Тобольским и Сибирским до Иоанна. Он являет собой пример яркого подвижника веры. На посту митрополита он стремился строить храмы и открывать школы, однако не угодил воеводе и предыдущему губернатору, а паства в лоно церкви не шла: «Филофей надорвал душу в попытках что-то изменить. Неподъемная и неповоротливая Сибирь оказалась глуха к его дерзаниям» [38, с. 79]. За отчаянием пришла и болезнь. Филофей уже был готов сдаться и уйти из жизни, однако приказ императора Петра снарядить новую экспедицию и идти крестить вогулов и остяков придает ему силу и надежду. Полагая, что его истинное предназначение именно в этом духовном подвиге, он снаряжает дощаники,

собирает команду и отправляется по селениям остяков и вогулов нести Благою Весть. Он миролюбиво, но настойчиво объясняет язычникам, почему им стоит отказаться от вековых представлений об истине. Где-то ему идут навстречу и жгут идолы, как князь Пантила, а где-то ему приходится идти по следам русских, которые обманули и обокрали наивных остяков. Его прогоняют или, как в Певлоре, нападают и хотят убить. Он же не держит зла и уходит, чтобы вернуться вновь. Шаман вогулов Нахрач становится основным противником Филофея. Он влиятельный, хитрый и воинственный. Борьба с ним — главная цель Филофея в финале романа. Преследуя шамана по трясинам тайги и сражаясь с духами леса, креститель осознает, что он выбрал единственно правильный путь. В глухой Сибири, погрязшей в суеверии и язычестве, как нигде больше, необходим свет надежды и веры: «Сейчас он погружен в Сибирь, как в это болото, и шаг в сторону легко погубит его. Он не просто пробирается через трясину; он — мошка, что ползет по рылу чудовища: чудовище может смахнуть его лапой, а может и прихлопнуть. Но здесь он яснее, чем в храме, ощущает присутствие бога. Господь спасет человека даже в бездне, а подлинная Сибирь — воистину бездна» [38, с. 552–553].

Отметим, кроме того, принципиально значимую для поэтики «Тобола» тему Раскола. Церковная реформа патриарха Никона 1650-х гг. касалась формальных нововведений: адекватность перевода церковных текстов, изменение некоторых обрядов с целью унификации с греческими. Однако реакция верующих оказалась непримиримой и масштабной, а реформы Никона стали источником ряда таких трагических явлений в русской истории, как, например, преследование старообрядцев. Но главное и по-настоящему пугающее последствие — это так называемая гарь. Старообрядцы, отчаявшиеся найти способ спокойно жить по древним канонам, запираются в церкви и сжигают себя. Этот процесс они называли «взойти на Корабль». В романе «Тобол» тема раскольников раскрывается через два основных образа: предводителя группы сосланных в Сибирь

раскольников Авдония и жены Семена, одного из сыновей Семена Ульяновича Ремезова, Епифаньи.

Авдоний — пример непримиримого борца за старую веру. Истязания, ссылка и каторга не пошатнули его уверенности в собственной правоте. Обезумев от пыток и пройденных страданий, он теряет человеческий облик и начинает видеть сны, в которых путешествует по раю. Талантливый оратор Авдоний рассказывает о своих видениях другим ссыльным и обретает в них верную паству. Его рассказы о вечной счастливой жизни после смерти спасают старообрядцев и дают им надежду на освобождение. Все, что нужно, это лишь «взойти на Корабль», то есть придать себя очищающему огню, и таким образом закончить земные страдания. Самосожжений в тот период было действительно много. Истории о них, пересказанные из уст в уста, обрастают чудесными подробностями и доходят до тобольских старообрядцев. Гарь — это ритуал со своими правилами: «Потом отец Авдоний объяснил, что гарь — это не просто взять и спалить себя. Гарь должна повторять соловецкий подвиг: сперва насмертники примут монашеский постриг; потом нужна казенная воинская сила, угрожающая обители; потом учителя вступят в прения с пришедшими никонианами, чтобы нечестивцы, потерпев поражение, кинулись в бой в звероярости своей, и тогда начнется оборуженное пружание; и лишь потом, затворившись, насмертники предадутся огненному свирепству. Так воздвигается Корабль» [38, с. 135].

Местом для сожжения выбирают деревню Чилигино. Рассуждая о причинах Раскола и упорстве старообрядцев, писатель вводит монолог ссыльного шведа Юхана Табберта, который поражен самой идеей смерти из-за, казалось бы, не стоящих бесценной человеческой жизни абстракций: пары обрядов и текста молитв. Другие шведы легкомысленно сравнивают раскольников с движением Реформации в Европе. Однако, став свидетелем гари в Чилигино, Табберт понимает, что это сравнение смешно: «Европейская реформация влекла за собой огромные изменения: папа

лишался власти, монастырские земли переходили коронам, создавалась новая система церковных иерархий, отличная от католической, и так далее. Однако русская реформация не вызвала особых перемен <...> Здравомыслящий человек примет эти отличия без сопротивлений: не все ли равно? Но русские фанатики согласны погибать за форму креста или произношение пары звуков в Символе веры. Это было признаком варварства» [38, с. 171].

Возможно, действия старообрядцев можно назвать варварством. Однако образ Епифании не позволяет обобщать этот тезис. Она становится одной из верных последовательниц Авдония. Этот персонаж — собирательный образ страдающей русской женщины, страстотерпицы, оболганной, истерзанной и отвергнутой. Она была осуждена за убийство мужа, пережила тюрьму, избиения, изнасилования и ссылку. Ее душа окаменела и перестала отзываться на «внешний» мир, простые человеческие чувства. Даже Семен, пожалевший и полюбивший ее, не смог достучаться до героини. Она же, тайно влюбленная в инока Авдония, слепо идет за ним. Улучив возможность, она помогает раскольникам сбежать из тюрьмы в Тобольске. Описывая судьбу и характер Епифании, прозаик пытается понять, что руководило раскольниками. Почему они слепо верили, что такая ужасная и преждевременная смерть может спасти их? Епифанья — это человек, которого сломили страдания, жизнь ей опостылела. Даже в минуты мимолетной радости она понимает, что уже никогда не сможет обрести покой. Вековой уклад важен для нее: например, она не может есть чужой ложкой. Но это вторично. Радость и счастье невозможны и здесь. Даже любовь Авдония и близость с иноком возможны лишь после смерти, после восхождения на «Корабль».

На наш взгляд, в «Тоболе» интерпретация Раскола отличается неполитизированным, взвешенным подходом к истории старообрядчества; роман не содержит острой полемической позиции, пропагандистской линии или навязчиво-однозначных акцентов (в этом отношении, кстати,

повествование сближается с трилогией В. Личутина и спецификой изображения исторических реалий в телефильме «Раскол», 2011, режиссер Н. Н. Досталь, сценарист М. Н. Кураев). Старообрядческие деятели не подвергаются осуждению, напротив, всесторонне рассматривается их позиция. Раскольников мучают, пытаются и ссылают. Они не находят поддержки в лице официальных иерархов: Иоанн не проявляет сочувствия, когда навещает в темнице этих истерзанных ссылкой людей; Филофей же погружен в проблему крещения инородцев и не думает о собратях по вере. Раскольники страдают за свое право верить в бога так, как считают нужным. Особое место в романе занимает проблема «гари» на Руси. Отчаявшиеся люди не видят возможности жить спокойно в мире, в котором им отказывают в праве на свободу вероисповедания. Более того, государство и православная церковь воспринимаются ими как бесовское. В мире, где Антихрист победил, им нет места. Единственный способ спастись — принять мученическую смерть через огонь. В «Тоболе» представлен анализ психологии героев, которые примыкают к радикальным пастырям раскольников.

Важной для понимания авторского замысла является финальная сцена. Ремезов, изрядно постаревший, потерявший сына и забывший идею-фикс о кремле, видит детей, которые изучают картографию. Они смеются над старыми чертежами самоучки. Ремезов осознает, что его работы содержат ошибки и даже в конце своей жизни просит, как в юности: «Научи!» [37, с. 824]. Так прозаик утверждает, что история героев, вписанная в «большую» историю Тобола и Сибири не заканчивается, ибо смысл жизни в поиске и желании быть полезным миру.

Резюмируя все, сказанное выше, отметим, что в «Тоболе» описаны важные исторические события начала XVIII в., непосредственно связанные с реформаторской деятельностью Петра, расширением российских территорий и укреплением положения России на мировой арене (губернаторство Матвея Петровича Гагарина, специфика отношений с Китаем и Джунгарией). Осмысливается влияние деятельности Петра на регионы, колонизация

Сибири, старообрядчество, судьба ссыльных шведов. Роман масштабен и политематичен, в соответствие с авторским жанровым определением («роман-пеплум»). Ключевые черты традиционного исторического повествования («усредненный» герой, переломный период в центре повествования, сочетание народно-исторического, бытового и авантюрного времени, элементы других тематических разновидностей романа) сочетаются здесь с фантастикой (достаточно вспомнить чудо негасимой свечи Иоанна, колдовство Айкони, влияние на судьбы персонажей духов тайги, богов остяков и вогулов и др.), очевидными кинематографическими приемами (монтажность, «массовость», зрелищные эффекты). Романное время «Тобола» специфично: частая смена фокуса (описание важных исторических событий чередуется с пристальным вниманием к судьбе отдельно взятой семьи), документальность и подробные исторические комментарии соседствуют с чудесными событиями и персонажами мифологии народов Сибири. Выход за жанровые рамки классического исторического романа, по всей видимости, связан с невозможностью поместить в рамки единого жанра и подчинить определенным характеристикам ни масштабность личности главного героя (губернатора Гагарина) – именно на её принципиальной роли в истории, а не на реконструкции истории как таковой сосредоточено внимание прозаика, ни подлинную эпичность событий.

2.4. Эпоха опричнины в «Летоисчислении от Иоанна»

Эпоха правления Иоанна IV, как известно, остается одной из наиболее популярных тем русской исторической прозы. Монарх, который в начале правления укрепил власть и расширил территории, к концу жизни превратился в деспота, чьи кровавые репрессии привели к кризису династии Рюриковичей и Смуте. Традиция изображения Грозного в художественной литературе богата и многообразна, достаточно вспомнить «Князя Серебряного» А. К. Толстого, трилогию «Иван Грозный» В. И. Костылева,

«Псов господних» В. Пикуля, «Малюту Скуратова» Н. Э. Гейнце и др. На рубеже XX–XXI вв. традиция не прерывается. Одним из важных текстов в этом корпусе можно назвать роман А. Иванова «Летоисчисление от Иоанна» (2009). Важно отметить, что роман был написан на основе сценария А. Иванова к фильму П. Лунгина «Царь» (2009). Книга вышла вслед за премьерой кинокартины. Важной задачей представляется анализ специфики авторской интерпретации событий XVI в. [182]

Справедливости ради, укажем, что роман ранее уже подвергался литературоведческому анализу [106; 161; 202–212; 327]. П. А. Лобов отмечает, что в основе концепции власти в тексте лежит безумие царя и выделяет основное противопоставление: возомнивший себя Христом Иоанн и праведный Филипп [212]. Д. А. Калинина пишет о царской библиотеке, анализирует упоминания современников о ее составе и пытается очертить круг чтения царя, который повлиял на его взгляды. Она находит в «Летоисчислении от Иоанна» прямые цитаты из «Откровения Иоанна Богослова» («Апокалипсис») и отсылки к религиозной литературе. Ученый утверждает, что цитаты Евангелия в речи Иоанна имеют большое значение для понимания текста. Книга пророка Иеремии, отрывки и которой часто встречаются в тексте, является ключевой для понимания образа мыслей царя [161]. Д. Вальчак анализирует роль православной иконы в произведениях А. Иванова. В «Летоисчислении от Иоанна», по ее мнению, икона играет большую роль. Она становится отличительным признаком святости (икона в руках юродивой Маши). По изменениям иконы Богородицы читатель может предугадать развитие сюжета. Например, мироточение образа говорит о скорых испытаниях для ее владельца и призывает к покаянию, а обновление потемневшей иконы в руках Филиппа явно говорит об обретении святости митрополитом [106]. Однако никто из исследователей пристально не осмыслил авторскую трактовку эпохи опричнины в романе.

Напомним, что Иван Грозный правил в 1533–1584 гг. Действие же романа А. Иванова охватывает 1566–1568 гг. — именно в это время

происходит расцвет опричнины. Эта репрессивная система была создана для борьбы с предполагаемой изменой царю и изъятия личного имущества подданных в пользу казны. Важно принять во внимание, что явление опричнины в исторической науке трактуется по-разному. Сам писатель в предисловии к роману признается, что в основе его трактовки событий XVI века лежит эсхатологическая концепция опричнины историка А. Л. Юганова [357].

А. Л. Юганов пишет, что традиционно в исторической науке выделяют две концепции причин опричнины: борьба с существующими порядками и конкретными лицами (боярами) и обретение абсолютной власти. Однако обе трактовки отвергнуты ученым. Историк отмечает, ссылаясь на свидетельства современников Иоанна IV, что в основе опричнины лежит идея Страшного Суда.

Тирания государя не хаотичная, но продуманная. По мнению историка, она подчинена некой логике. Он видит в ней эсхатологические мотивы. Например, многие казни были связаны с водой: приговоренных топили, обваривали кипятком, а тела запрещали хоронить и бросали на дно реки. Также многие пытки были связаны с огнем. А. Л. Юганов считает, что в основе этого лежат апокрифические образы и средневековые представления о том, что ад находится в пропасти на дне реки и является царством вечного холода и огня. Наиболее частым истязанием было отсечение конечностей. Погибших отдавали на растерзание и съедение животным. Ссылаясь на свидетельства, современников историк пишет, что казни зачастую имели прообразы в виде адского наказания. Пытки становились карой для грешников и имели для тирана сакральный смысл.

Согласно средневековым представлениям, конец света должен был наступить в 7000 году от сотворения мира, то есть в 1492 г. от Рождества Христова. Чем ближе приближалась эта дата, тем больше накалялась атмосфера в Московской Руси. Это, по мнению ученого, и повлияло на суеверного царя. В связи с устойчивым представлением о том, что любая

власть от Бога и считали, что царь как пастырь своего народа вправе вершить высший суд, Иоанн искренне уверовал в безграничность своих возможностей и пришел к выводу, что опричнина и казни необходимы и имеют не столько политический, сколько сакральный смысл. Его представление разделяли и некоторые клирики. Они считали, что Страшный Суд будет вершить Христос, сам же Иоанн должен быть причастным к этому. А. Л. Юрганов логично заключает, что весь этот комплекс суеверий, нашедший подтверждение в ряде канонических текстов, не мог не повлиять на царя.

Это прослеживается и в переписке Ивана Грозного с князем Курбским, который с прискорбием замечал, что террором царь погубил свою бессмертную душу. На это монарх отвечает, что грех Курбского страшнее, ибо он посмел ослушаться того, чья власть святая. Проанализировав эту переписку, А. Л. Юрганов предполагает, что действиями царя управляют два основных императива: отступничество (измена) и праведность (благочестие). Иоанн трактует эти концепции по-своему и руководствуется при выборе действия исключительно ими. Праведен тот, кто не перечит воле Господа (а точнее царя). Отступник — это тот, кто отрекся от веры и поправил высший закон (волю монарха). Эта упрощенная картина мира позволяет царю постичь мир и свое предназначение в нем. В той же переписке Грозный рассуждает о причинах безграничности своей власти и ссылается на апостолов. В другом письме Иоанн вспоминает о падении Царьграда в 1453 году, в чем один из летописцев увидел прямое доказательство конца света. Гибель Константинополя царь объясняет тем, что божественная власть правителя ослабла, и «рабы» в лице турецких завоевателей захватили страну. Для оправдания своей жестокости он вспоминает императора Константина, который ради правого дела убил сына. Комментируя это послание, ученый отмечает трагическую параллель с судьбой самого царя, который спустя несколько лет лишит жизни и своего ребенка.

Идеал правителя для Иоанна полон противоречий: царь должен быть кротким и яростным, проявлять милость, но не жалеть врагов. Анализируя

лирику Парфения Уродливого, авторство которой приписывали царю, в одном из стихов можно увидеть в архангеле Михаиле ролевую модель поведения Иоанна: архангел Михаил стоит на границе между миром живых и мертвых, добра и зла, он карает грешников и милует благочестивых.

Исследуя концепцию Опричного дворца, ученый находит ряд символических совпадений. Судя по всему, это сооружение было воздвигнуто по аналогии с Градом Божиим, описание которого встречается в книге Иезекииля. Дворец Иоанна так же имеет квадратную форму и трое ворот, выходящих на Восток, Юг и Север. С Запада входа нет, а в восточные ворота мог въезжать только Иоанн. В Граде Божьем восточные ворота открыты только для Господа. Церковь во дворе Опричного дворца строилась три года и стояла без крыши. Она символизирует церковь в городе святых Сионе. Жизнь в резиденции подчинялась строгим ритуалам, которые затрагивали все аспекты: от питания до расположения людей в определенных местах дворца. Существование в нем было наполнено символами, которые имели библейское происхождение: например, за безопасностью Грозного следили 500 доверенных людей, вооруженных посохами с острыми наконечниками. После сожжения Москвы войсками Дивлет-Гирея в 1571 г. Иоанн задумывается об отмене опричнины. В разрушениях, которые затронули и Опричный дворец, он видит недоброе предзнаменование. Уничтожение детища царя, построенного по образу Града Божьего, по мнению Иоанна, — кара небес. Это подтверждает и переписка с Курбским [357].

Далее исследователь анализирует атрибуты опричников: метлы и собачьи головы. Ссылаясь на откровения святых, он проводит параллель опричников с народами Гог и Магог, которые придут перед концом света и накажут грешников. На средневековых изображениях встречаются собачьи головы, прикрепленные к седлам библейских мстителей. Хотя, согласно точке зрения А. Л. Дворкина, который был консультантом на съемках фильма «Царь», опричнина — это западноевропейское заимствование:

«Когда я исследовал опричнину, то понял, что царь создал ее по образцу доминиканского ордена. Символ опричнины — собачья голова и метла. На гербе ордена доминиканцев мы видим ту же собачью голову и пук оливковых веток. В Средние века доминиканцев называли *Domini canes* — псы Господни (игра слов)» [132].

Таким образом, в своем исследовании А. Л. Юрганов приходит к выводу о том, что опричнина имела не столько политические, сколько религиозные причины. Деятельность опричников была подчинена идее очищения грешников и была своеобразной репетицией Страшного Суда. Царь, поверивший в скорый конец света и свою непогрешимость как наместника господней воли на земле, самостоятельно вершил страшный суда и постоянно искал в апокрифах и откровениях оправдание своим зверствам. Им завладела идея о «благочестии», согласно которой он должен казнить грешников. Лишь в конце жизни царь раскаялся, однако вера в скорое пришествие Христа не оставляла его даже на смертном одре.

В «Летоисчислении от Иоанна» А. Иванов кратко задает исторический контекст: «1565 год. Московская Русь. Держава содрогается» [36, с. 8]. Идет война с Польшей, Новгородские бояре плетут интриги против Москвы. Царь утверждает опричнину для борьбы с изменой и заливает страну кровью. Митрополит протестует и уходит в монастырь. Все ждут конца света через три года.

Центральный образ романа — царь. А. Иванов показывает тирана, поверившего в то, что он носитель высшей истины. Фигура Грозного весьма противоречива. С одной стороны, Иоанн — глубоко верующий человек, чтящий божьи заветы, с другой — беспощадный тиран, карающий всех неугодных. Впервые он предстаёт перед читателем молящимся в темной и холодной келье, а прозаик называет его «монахом». Не сразу становится очевидно, что изображен царь: «В подвальной каморе дворца монах читал о Конце Света. Огромная, разбухшая книга лежала на костлявых коленях. На

страницах, захватанных грязными пальцами, из-под пятен вылезали алые и золотые кружева богатых рисунков и цветущих буквиц» [36, С. 5].

Автор кинематографично показывает преобразование персонажа: «Монах проходил сквозь толпу опричников, и опричники осторожно и молча накидывали ему на шею царские бармы, золотую мономахову цепь, золотой крест, золотую панагию. В руки кто-то сунул царский посох, и монах цепко сжал его в ладони. Сзади на плечи монаха набросили шубу из горностаев. Монах превращался в монарха» [36, С. 36]. Сцена перехода из одного состояния в другое демонстрирует амбивалентность образа. Уже в начале повествования очевидно, что Иоанн сочетает в себе противоположные черты. В романе эта способность к трансформации встречается не один раз. Например, можно вспомнить, как царь переделся в юродивого старика, чтобы застать врасплох воевод-предателей.

Царь в романе безумен: ему мерещатся души казненных, видятся монстры из книг о конце света. Он импульсивен, его поступки продиктованы не политической стратегией, но сиюминутными порывами религиозного экстаза, о чем свидетельствует, к примеру, его решение идти на Новгород с войском, которое он принял под натиском попа-расстриги Вассиана на вакханалии с колдунами.

Отдельно стоит разобрать представление Грозного о своей царской миссии. Ливонская война, настоящая и надуманная измена, предательство Новгорода вместе с ожиданием второго пришествия и религиозные тексты сильно повлияли на правителя. Он уверовал в свое мессианство и уже не способен адекватно оценивать действительность. В идейном отношении Иоанн в романе — это человек, который, получив безграничную власть, убежден в собственной богоизбранности и непогрешимости.

Основной конфликт романа — борьба между царем и митрополитом Филиппом Колычевым. Образ митрополита противопоставлен Иоанну. Священнослужитель читал те же книги, что и царь, но почерпнул из них совсем другие идеи. Здесь стоит отметить, что в фильме «Царь» этот образ

отличается от образа романного. Отличия эти связаны не столько с особенностями кинематографического искусства, сколько с авторским видением режиссера П. Лунгина и писателя и сценариста А. Иванова.

Так, А. Иванов в одном из интервью замечает: «Фильм не совсем такой, как я ожидал, но это нормально. Авторский и режиссерский сценарии обычно отличаются. Тема и события одни и те же, а акценты разные. У нас с Павлом Лунгиным несколько разные митрополиты. Для него Филипп — это идеальный человек эпохи Возрождения, а для меня — обычный, даже мужиковатый. Мой вариант — в книге, его — в фильме [219].

Образ митрополита Филиппа в фильме больше схож на иконописным ликом, нежели походит на живого человека. Его реплики короткие и однозначные, в словах нет места эмоциям. Он представлен монолитной фигурой, не подверженной сомнениям и человеческим страстям. Кажется, будто П. Лунгин в фильме показывает уже канонизированного святого. Иначе этот образ выведен в романе.

В «Летоисчислении» А. Иванов показывает практичного человека, который «просто верит в Бога» и не задается лишними вопросами. На посту настоятеля Соловецкого монастыря Филипп больше занимался административными вопросами и стремился обустроить быт послушников. В Москве его интересует не бояре и опричники, а столяры и кузнецы. Он с юношеским задором общается с мастерами и с живым интересом слушает Генриха Штадена. Основное отличие митрополита от царя в том, что он эмоционально устойчив и понимает: власть дается от Бога, но она не безгранична. У всего есть предел, и даже царю придется отвечать за свои поступки: «Все мы смертны, Иван Васильевич! — звучно, на весь храм с амвона произнёс он. — Помнить надо о судье божьем» [36, с. 167].

У отношений Филиппа и Иоанна продолжительная история. Они росли вместе и имеют общее прошлое. Писатель дает это понять через воспоминание о попытке боярского переворота и «царских бармах». В детстве наследника хотели растерзать бунтовщики, и Филипп согласился

пожертвовать собой ради друга и притворился царем, переодевшись в его наряд: «Надень, Феденька, бармы мои... Нас с тобой в дыму не различат... — страстно убеждал Ваня. — А я тебя отмолю у Богородицы» [36, с. 52]. Заметим, что в фильме эта сцена отсутствует, хотя она позволила бы показать связь героев. Мотив царских барм важен: вспоминая о них, Иоанн то благодарит Филиппа за заступничество, то укоряет за дерзость.

В главе «Двое на мосту» царь и митрополит встречаются на мосту после долгой разлуки. Так автор впервые противопоставляет героев и показывает, что персонажи идейно находятся по разные стороны. В этой сцене автор как будто позволяет читателю размышлять о развитии сюжета: перейдет ли митрополит на сторону царя, или они так и останутся непримиримыми противниками в вопросах идеологии.

Конфликт мировоззрений оказывается неразрешимым. Каждый остается при своем: царь верит в собственное право казнить и миловать без оглядки на мораль, а митрополит принимает муки и погибает, но не отказывается от убеждения, что безграничная власть губительна, а милосердие должно победить. Автор остается на стороне Филиппа. Герой через страдания приходит к святости и морально побеждает Иоанна. Царь остается один и в финале вопрошает: «Где мой народ?!» [36, с. 220].

В романе есть и другая яркая антитеза: опричники и воеводы. Приближенные царя (Алексей и Федор Басмановы, Вассиан, Малюта Скуратов и другие) представляются людьми, лишенными моральных принципов. Кажется, будто они верные сподвижники Иоанна, искореняющие крамолу. Однако при ближайшем рассмотрении становится ясно, что этих людей привлекают только власть и беззаконие. Самым ярким из них оказывается Малюта Скуратов — бесчеловечный палач и правая рука царя. В романе он пытается людей самыми извращенными способами. В то же время он искренне любит сына. Автор наказывает героя за его жестокость. Малюта просит Филиппа исцелить сына, но митрополит отказывает ему в чуде. Опричники не способны к покаянию. Исключение составляет молодой

опричник Серафим, который осознал свои ошибки и примкнул к Филиппу после того, как стал свидетелем святости старца.

Генрих Штаден, опричный немец, выполняет в романе роль свидетеля. Он с интересом наблюдает за бесчинствами «русских дикарей». У этого образа есть реальный прототип, которому приписывают авторство «Записок о Московии». Однако исследователи по-разному трактуют и подлинность, и достоверность этого труда. Стоит отметить, что для А. Иванова прием с введением в текст иностранца-наблюдателя, который изумляется российской действительности, является типичным. Можно вспомнить шведа Иоганна Табберта из «Тобола», который так же написал книгу о своих приключениях в России, но уже о петровских временах.

Противопоставлены опричникам воеводы: Бутурлин, Шуйский, Салтыков, Колычев, Нащокин и Головин. Эти люди искренне любят родину и готовы умереть за царя. Они совершают подвиг на Ливонской войне, однако поляки все равно захватывают Псков. пытки и страшная казнь героев демонстрирует, насколько царь слеп и не понимает, где измена, а где преданность. Отдельно стоит отметить образ Ивана Колычева, племянника Филиппа. Он уходит на войну не из-за желания победить поляков. Он хочет удалиться от столичных опасностей и ненавистных опричников, которые убили его жену и ребенка: «Настю опричные снасиловали и задушили, — убийственно просто пояснил Кулычев. — А подворье мое сожгли вместе с детками» [36, с. 31]. В фильме эта деталь не показывается, хотя смерть родных — эта важная мотивация для героя, которая объясняет его обиду на дядю, согласившегося служить тирану, и помогает ему вынести все муки и принять трагическую смерть достойно. Именно казнь невинного племянника приближает Филиппа к полному осознанию безумия царя. После этой сцены митрополит отбрасывает сомнения и принимает страдания с полным осознанием своей правоты.

Юродивая девочка Маша — один из немногих вымышленных персонажей книги и фильма. Она связующий элемент текста. Ее глазами мы

видим зверства опричников и героизм воевод. Для Филиппа Маша — ребенок, нуждающийся в защите. Грозный же не осознает, что именно он виноват в ее сумасшествии. Он использует Машу в своих интересах: девочка, которая говорит с Богородицей, должна увидеть в нем Христа. Ее убийство во время казни воевод становится знаковым событием для Филиппа. После этого он отказывает Иоанну в благословении и лишается сана.

В жанровом отношении «Летоисчисление от Иоанна» является сложным образованием. По форме это исторический роман: в тексте описываются реальные события, писатель анализирует фигуру Иоанна IV, Ливонскую войну, опричнину, вымышленные персонажи почти отсутствуют. Однако прозаик отказывается от подобного жанрового определения. А. Иванов отмечал, что «Летоисчисление» — это притча и роман-мистерия [36]. С писателем можно согласиться. Действительно, для притчи характерны аллегорическая форма и назидательный характер. В романе писатель иносказательно утверждает идею о том, что власть — это не привилегия, но ответственность. Назидательность заключается в том, что царь, убивший всех верных поданных и соратников, остается один — и в этом тотальном одиночестве его внутренняя трагедия.

В тексте есть и элементы мистерии. Например, видения Иоанна: библейская саранча и всадники Апокалипсиса над Москвой. В то же время нельзя не отметить связь текста с житийной традицией. Яркое подтверждение — икона Богородицы. Она защищает Машу от медведя, помогает обрушить мост и спасти русское войско от поляков, а потом очищается в руках Филиппа. Сам митрополит — типичный герой подобного текста. Он претерпевает страсти ради веры и обретает святость. В конце книги он начинает творить чудеса: излечивает опричника Серафима, видит будущее и предупреждает братию о своей смерти.

Стоит отметить, что родство романа с киносценарием прослеживается в специфических авторских приемах. Например, писатель активно прибегает к приему монтажа. В эпизоде первой литургии Филиппа автор часто меняет

фокус внимания: переводит его с рук Филиппа, крестьящего паству, на пальцы Иоанна, сжимающего свечу, а потом на ладонь Марии Темрюковны, бросающей деньги толпе: «А пальцы Иоанна судорожно сжимали свечу так, что вдавились в мягкий воск. Стиснутые двоеперстием пальцы Филиппа четко печатали кресты на его плечах. Пятерня Марии Темрюковны жадно загребала медные монеты, а с ладоней Кай-Булата такие же монеты ручейком сыпались в карман расписного бухарского одеяния» [36, с. 73].

Таким образом, «Летоисчисление от Иоанна» — это сложное жанровое образование, сочетающее в себе элементы исторического романа, притчи, мистерии и жития. Основой текста явился сценарий к фильму П. Лунгина «Царь». Однако трактовка исторических событий и главных персонажей отличается: в фильме Филипп более возвышенный и отстраненный, а в книге — живой и многогранный. Часть важных деталей, показывающих мотивировку героев, в фильме опущена. Авторская трактовка опричнины основана на эсхатологической концепции А. Л. Юганова. Большая часть поступков царя в романе подчинена идее скорого конца света и вере в собственное мессианство.

В заключение главы сделаем некоторые предварительные выводы относительно специфики преломления традиций исторического повествования в романной прозе А. Иванова. Писатель обращается к ключевым моментам российской истории (пугачевский бунт, опричина, «приращение» земель к русскому государству и др.), избирает эпохи правления наиболее ярких и противоречивых отечественных правителей (Иван Грозный, Петр Великий) и осмысливает их в экспериментальных жанровых модификациях исторического повествования. «Сердце Пармы» представляет собой альтернативно-историческое повествование, в котором переданы реальные исторические события: расширение границ Московского княжества за счет присоединения Перми/Пармы. Однако эти события органично сочетаются с элементами романа воспитания, фэнтези и альтернативной историей. Альтернативная история в романе начинается с

6963 (1455) г., когда вогулы нападают на Старую Пермь, уничтожают ее столицу. В реальную историю Перми вплетается «ирреальная» ветвь истории, которая в романе развивается после 1455 г. В «Сердце Пармы» А. Иванова ирреальная ветвь истории воплощена собственным хронотопом. Здесь исторический герой показан как цельная личность, наделенная вполне реальными чувствами, внутренним миром, а любое историческое событие непосредственно связано с его частной жизнью и влияет на его мировосприятие и развитие. В третьей части романа прозаик демонстрирует последствия изменения истории: альтернативный мир разрушается, сталкиваясь с реальной историей.

В «Золоте бунта» история — и главный герой, и фон, на котором действуют персонажи. Опираясь на пушкинский нарративный опыт, А. Иванов создает амбивалентный образ пугачевщины, и такое понимание ее выражается через ключевого персонажа романа — Осташу Перехода.

В «Тоболе» описаны важные исторические события начала XVIII в., непосредственно связанные с реформаторской деятельностью Петра, расширением российских территорий и укреплением положения России на мировой арене. Осмысливается влияние деятельности Петра на регионы, колонизация Сибири, старообрядчество, судьба ссыльных шведов. Роман масштабен и политематичен, в соответствие с авторским жанровым определением «роман-пеплум». Особенности традиционного исторического повествования («усредненный» герой, переломный период в центре повествования, синтез народно-исторического, бытового и авантюрного времени) сочетаются с фантастикой, кинематографическими приемами (монтажность, «массовость», зрелищные эффекты). Романное время «Тобола» специфично: частая смена фокуса, документальность и подробные исторические комментарии соседствуют с чудесными событиями и персонажами мифологии народов Сибири. Выход за жанровые рамки классического исторического романа, по всей видимости, связан с невозможностью поместить в рамки единого жанра и подчинить

определенным характеристикам ни масштабность личности главного героя (губернатора Гагарина), ни подлинную эпичность событий.

«Летоисчисление от Иоанна» сочетает в себе элементы исторического романа, притчи, мистерии и жития. Хотя основой текста стал сценарий к фильму П. Лунгина «Царь», в романе как «перекодированном» сценарии, трактовка исторических событий и главных персонажей претерпевает изменения. Часть важных деталей, показывающих мотивировку героев, в фильме опущена. Авторская трактовка опричнины основана на эсхатологической концепции А. Юрганова. Большая часть поступков царя в романе подчинена идее скорого конца света и вере в собственное мессианство.

Во всех романах писатель расширяет и модифицирует границы исторической прозы за счет введения различных жанровых элементов (фантастики, фэнтези, мистерии, жития); разнообразные стратегии исторического повествования нацелены не на изображение «реальной» истории, но на подчинение её авторскому видению, авторской интриге, авторской рефлексии об истории, центральным компонентом которой становится человек.

3. Специфика рецепции российской истории в творчестве Бориса Акунина

Рубеж XX–XXI вв. — время смены художественной парадигмы, что привело к появлению новой стратегий анализа прошлого. В результате этого процесса наблюдается сравнимый только с тридцатыми годами XX века «бум» исторической прозы в самых разных жанровых модификациях [293]. На этом фоне особо выделяется детективная проза Бориса Акунина, романы которого, в особенности «фандоринский цикл», участвуют в формировании нового постмодернистского дискурса. В рамках собственной авторской стратегии писатель «синтезирует элементы массовой литературы (клишированность, формульность, ориентация на широкую аудиторию и т. д.) с постмодернистскими приемами (интертекстуальность, ирония, пародийность, игровые контаминации с жанровыми схемами), создавая, условно говоря, постмодернистские детективы, в которых реализуется принцип “двойного кодирования”» [250, с. 145]. Согласно М. Амусину, прозу писателя можно анализировать не только в русле детективного жанра, но и в «гораздо более серьезном контексте», благодаря «воссозданию языковых реалий изображаемой эпохи» [73, с. 10], «повышенной семиотической нагрузке» его текстов [73, с. 19]. Необходимо отметить, что писатель «развивает в своих детективных романах некую общественно-историческую концепцию, очевидно, востребованную публикой» [73, с. 19]. С этим нельзя не согласиться, так как интерес к прошлому является константой творчества писателя и явно проступает во всех романах прозаика [76–78].

3.1. Исторический контекст в «фандоринском» цикле

«Фандоринский цикл» наполнен размышлениями об исторических судьбах России и Европы, консерватизме и либерализме, будущности российского общества. Так, расследования Фандорина носят не типичный криминальный характер, исход которых повлияет лишь на частную жизнь

жертвы преступления, но способны повлиять на историческую судьбу России. Все это заставляет исследователей говорить о формировании нового синтетического, с жанровой точки зрения, типа исторического повествования, о постмодернистском историческом романе [172–177].

Классический исторический роман зачастую определяется как «эпическое произведение, в котором преобразование народной жизни передается через типичных героев, на чьи судьбы воздействуют сокрушительные общественные силы. Среди действующих лиц могут быть и известные исторические личности, но в произведении им чаще всего отведены второстепенные роли» [215, с. 11]. Такой исторический роман, как мы уже указывали, зарождается в XIX в. и становится продолжателем традиций реалистического романа XVIII столетия [260; 271; 272]. Каноническим становится романное творчество В. Скотта, которое изменило взгляд современников на способ описания прошлого и совершило революцию в историческом повествовании: история становится способом найти ответы на животрепещущие вопросы сегодняшнего дня, к чему стремится и Б. Акунин, использующий исторический контекст «для того, чтобы ставить диагноз современному российскому обществу» [334, с. 193]. Действительно, тексты «фандорианы» злободневны: «тайное общество, которому XIX столетие обязано почти всеми своими научными и иными достижениями убивающее во имя прогресса (“Азазель”), кровавая и ненужная России война на Востоке (“Турецкий гамбит”), страх, испытываемый на Западе перед Россией (“Левиафан”), военный заговор и устранение претендента на власть посредством редкого яда (“Смерть Ахиллеса”), — все это <...> приметы не столько века XIX, сколько наших дней. Разумею в данном случае даже не саму реальность, а современные мифы о ней, те трафареты сознания, в которых преломляется история нашего времени» [276, с. 250], — справедливо писал А. Ранчин.

«Памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и

вкусом» [1, с. 5], — такова общая, весьма примечательная, и отчасти задающая вектор всему циклу, аннотация к серии «Приключения Эраста Фандорина». Хронотоп серии масштабен: действие первого романа «Азазель» (1998) начинается в 1876 году, однако авторский замысел оказывается шире XIX столетия, и серия заканчивается в 1920-х гг. («Просто Маса», 2020). В цикле представлены три эпохи: Россия императоров Александра II (1876–1881), Александра III (1881–1896) и Николая II (1896–1914). В своем цикле прозаик описал всю эпоху пореформенной России вплоть до постреволюционных годов. Топос приключений Эраста Фандорина чрезвычайно обширен: от России и Европы до Америки и Японии [1–4; 6–11; 14–16; 18; 20–23; 26; 27].

С классическими историческими романами «фандоринский цикл» роднит точность в описании реалий рубежной эпохи, соблюдение биографических данных исторических личностей, выведенных в романах. В героях угадываются или прямо называются, с незначительными изменениями имен, исторические деятели конца XIX – начала XX века: от членов царской семьи до губернатора Москвы, от знаменитых героев русских войн до знаменитых уголовных авторитетов Хитровки. Писатель не ограничивается «историческим фоном», а претендует на «создание собственных концептуально-исторических построений» [203, с. 225]. Его романы не просто изображают прошлое, они довольно часто объясняют его. Вместе с тем важно отметить, что автор стремится создать сугубо литературный текст, а не трактовать исторические события по-своему.

Если взглянуть на творчество автора с историко-философских позиций, то можно сделать вывод, что главным объектом его творческой деятельности «является или новое объяснение какой-либо загадки прошлого, или популяризация забытых сенсаций» [203, с. 227]. Сюжетным центром трех романов проекта «Приключения Эраста Фандорина» стали масштабные исторические события: русско-турецкой война 1877–1878 г. в «Турецком гамбите» (1998), убийство героя Плевны Михаила Соболева (прототип —

Михаил Дмитриевич Скобелев) в «Смерти Ахиллеса» (1998), восшествие на престол Николая II и Ходынская катастрофа «Коронации» (2000). Однако и в остальных романах история присутствует не только в качестве фона к развитию детективного сюжета, но и в качестве необходимого условия его разрешения. Например, история российского терроризма в «Статском советнике», бурное развитие капитализма в России, связанное с научным прогрессом и появлением новых исторических типажей («Любовник смерти», «Любовница смерти»), гибель Столыпина (Вся жизнь — театр»), канун Первой мировой войны («Черный город»).

Указание на время происходящих в произведении событий может носить косвенный характер, что активизирует внимание читателя и обостряет его интерес к историческому фону. Например, в форме авторских реплик: «Так продолжалось три года. За это время князь Барятинский взял в плен Шамиля, и большая война на Кавказе кончилась» [7, с. 267]. Автор акцентирует внимание на исторических деталях, конкретизирует описываемую эпоху и называет точный год, в рамках которого развивается действие: «Азазель» (1876), «Турецкий гамбит» (1877), «Левиафан» (1878), «Смерть Ахиллеса» (1882), «Пиковый валет» (1886), «Декоратор» (1889), «Статский советник» (1891), «Коронация, или Последний из романов (1896), «Любовница смерти» (1900), «Любовник смерти» (1900), «Алмазная колесница» (1878 и 1905), «Нефритовые четки» (1881–1900) и т. д. В «Приключениях Фандорина» время линейно, один роман хронологически продолжает другой, описывая жизненный путь главного героя, сопрягая его с исторической судьбой России [123–126].

В «Турецком гамбите» (1998) впервые явно появляются исторические процессы и масштабные события: Русско-турецкая война 1877–1878 г. В этом «шпионском детективе» описан один из ключевых эпизодов этой войны: осада русской армией турецкой крепости Плевна (июль – декабрь 1877 г.). В числе действующих лиц: император Александр II, канцлер Горчаков, генерал Скобелев и другие исторические лица. Несмотря на детективную коллизию,

стоящую в центре сюжета, писателю удастся обозначить общий ход событий (успешное начало наступления и последующие три неудачных штурма крепости Плевна) и объективно оценить результаты: «проклятая Плевна съела драгоценное время и подмочила репутацию нашей армии <...> Автономия Болгарии да кусочек Кавказа — вот максимум прибытка, жалкая цена за десятки тысяч убитых и потраченные миллионы» [22, с. 155], — такой вывод приписывает автор канцлеру Корчакову (Горчакову).

Однако стоит отметить, подчас вольную интерпретацию исторического процесса в текстах. Например, основным сюжетобразующим историческим событием в детективе «Смерть Ахиллеса» (1998) является загадочная смерть Михаила Соболева (исторический прототип, причем весьма узнаваемый, — генерал Михаил Скобелев), героя последней турецкой войны. Здесь мы видим, как автор вновь художественно обрабатывает одну из «легенд» XIX в., которая в данном конкретном случае слишком недостоверна. Такой подход к избранию исторического материала, с одной стороны, соответствует детективной традиции с ее направленностью на загадку и заставляет М. Лобина назвать романы беллетриста конспирологическими детективами [203, с. 230], а с другой такая «вольная» версия истории стала, по мнению Г. Ульяновой, первым случаем «обфандоривания» российской истории [322, с. 5]. В дальнейшем писатель неоднократно получал упреки в вольности интерпретации истории.

Нарастанию революционных настроений посвящен роман «Статский советник». Здесь показывается взаимная неправота и революционеров и правящей части общества. Разрабатывается этическая проблема допустимости насилия для искоренения смуты. Автор решает эту проблему на всех уровнях текста. Здесь представляется уместным процитировать высказывание Фандорина: «Вечная беда России. Все в ней перепутано. Добро защищают дураки и мерзавцы, злу служат мученики и герои» [22, с. 178]. Тема революции в дальнейшем становится одной из ведущих в цикле, малодостоверные загадки уступают место серьезному препарированию

исторической действительности. Настроение несогласия с режимом формирует основной дух романов и их контекст.

«Коронация, или Последний из романов» (2000) не претендует на создание нового жанра и репрезентует классический детектив без существенных трансформаций. Повествование ведется здесь от лица великокняжеского дворецкого Зюкина и изобилует подробностями придворного быта, деталями официальных церемоний, историческими анекдотами и проч. «Император совершал церемониальный въезд в древнюю столицу, следовал из загородного Петровского дворца в Кремль. Впереди на огромных жеребцах ехали двенадцать конных жандармов <...> За жандармами, переливаясь на солнце серебряным шитьем кармазиновых черкесок, покачивались в седлах казаки императорского конвоя <...> Потом не слишком стройным каре проследовали донцы, а за ними и вовсе безо всякого строя ехала депутация азиатских подданных империи — в разноцветных одеяниях, на украшенных коврами тонконогих скакунах. Я узнал эмира бухарского и хана хивинского, оба при звездах и золотых генеральских эполетах, странно смотревшихся на восточных халатах.

Ждать было еще долго. Миновала длинная процессия дворянских представителей в парадных мундирах, за ними показался камер-фурьер Булкин, возглавлявший придворных служителей: скороходов, арапов в чалмах, камер-казаков» [7, с. 131–132].

Борис Акунин здесь пользуется излюбленным приемом — вводит персонажей, чьими прототипами являются реальные исторические лица, изменяя имена. Это, с одной стороны, создает иллюзию достоверности, с другой, дает простор для художественного вымысла. Яркий пример — образ Матильды Кшесинской, переименованной в Изабеллу Снежневскую. «История Изабеллы Фелициановны настолько причудлива и невероятна, что, пожалуй, и во всей мировой истории не сыщешь. Возможно, какая-нибудь мадам Ментенон или маркиза Помпадур в зените своей славы и достигали большего могущества, но вряд ли их положение при августейшем доме было

прочнее. Госпожа Снежневская, будучи, как я уже сказал, умнейшей из женщин, совершила поистине великое открытие на фаворитском поприще: она завела роман не с монархом или великим князем, которые, увы, смертны или непостоянны, а с монархией — вечной и бессмертной» [7, с. 225–226].

Не вполне типичным, с точки зрения классического исторического романа, оказывается главный действующий герой всего цикла. Если в творчестве Вальтера Скотта и его последователей в центре повествования находится так называемый «средний герой» [72, с. 240], который является представителем большинства и наделен типичными способностями, если не брать во внимание особую смелость и самоотверженность присущую романтическому герою, то персонаж Бориса Акунина принципиально другой. Писатель вводит в отечественную прозу тип «благородного мужа», чтущего заветы конфуцианства; его он заимствует из восточной традиции. Кроме того, Эраст Фандорин обладает сверхчеловеческими способностями. Он, помимо исключительного таланта к дедукции, никогда не проигрывает в азартные игры и не боится укусов змей. Такой подход к главному герою исторического повествования идет в разрез с устоявшимся каноном исторического романа, но является характерным для детективного жанра, что в очередной раз свидетельствует о синтетичности художественного метода писателя. Эраст по мере своего становления приобретает четкую этическую позицию: «благородный муж помнит: достоинство не в том, что с тобой происходит, а в том, как ты себя ведешь!» [7, с. 119]; «почти всякому человеку хочется себя как-то возвысить... благородный муж, для этого стремится стать выше. Человек мелкий... норовит увеличить свой рост, принижая окружающих» [7, с. 153]. Эти и другие правила, которые, следуя конфуцианству, формулирует для себя Эраст Фандорин, можно считать основой и акунинской этики в целом.

Проведенный анализ содержания романов из серии «Приключения Эраста Фандорина» позволяет утверждать, что в основе художественного мира автора лежит целостная и непротиворечивая мифологическая

концепция российской истории, которая была последовательно сформирована и воплощена в процессе создания его текстов. Начав с классической конспирологии («Азазель», «Турецкий гамбит», «Смерть Ахиллеса»), где вечные этические проблемы разрешались в ходе специально сконструированных псевдоисторических коллизий (тайные общества, заговоры и пр.), он перешел к анализу тех же этических проблем на конкретно-историческом материале («Статский советник», «Коронация»), а затем — к изображению масштабных общественных движений и социальных конфликтов («Алмазная колесница», «Черный город», «Не прощаюсь»).

Прием двойного кодирования и игра, проявляющаяся на самых разных уровнях выстраивания художественного повествования, являются основным принципом организации художественного текста. Синтез разнообразных жанров встречается не только в романах о самом Эрасте Фандорине, но и о потомках Фандорина, например, его внуке Николасе Фандорине. Цикл «Приключения магистра» обладает особым интересом для нашего исследования, так как во всех книгах в повествовании переплетаются две временные линии: в одной Николас Фандорин расследует тайну, в другой повествуется о приключениях кого-то из его предков. В этом, по мнению А. В. Казачковой, «Акунин со всей очевидностью ориентируется на хорошо известные “опыты” подобного построения бр. Вайнерами, которые и в “Визите к Минотавру”, и в “Лекарстве против страха” широко используют прием ретроспекции, когда детективный сюжет дня сегодняшнего переплетается с событиями далекого прошлого» [160, с. 101].

У писателя сопряжение двух событий XXI века и событий XVII – XIX вв. дает возможность расширить хронотоп повествования, что предоставляет автору широкое поле для постмодернистской игры на уровне жанра.

Цикл «Приключения магистра» включает в себя четыре романа: «Алтын-толобас», «Внеклассное чтение», «Ф.М.» и «Сокол и ласточка». Наиболее масштабным, по размеру и замыслу, является роман «Внеклассное чтение» (2003). Авторское определение произведения *«исторический*

детектив» обуславливает игру на уровне двух традиционных для Акунина жанров, детектива и исторического романа. Однако роман правомернее было бы обозначить как исторический, но написанный в рамках массовой литературы под влиянием постмодернистского дискурса.

Как было замечено выше, для исторического романа характерны тематика реального прошлого, воспроизведение исторической личности в художественном пространстве и исследование ее влияния на развитие общества, демонстрация взаимосвязи человека и эпохи. Описание основных исторических событий, важных для сюжета произведения, должно быть максимально приближенным к действительности. Писатель в границах художественного пространства и идейного плана произведения, несомненно, имеет право на вымысел, фантазию, использование художественных приемов усиления, не допуская при этом искажение исторической реальности. Сюжетообразующим ядром исторического романа остается жизнь вымышленного персонажа.

Большинство из указанных особенностей жанра исторического романа можно обнаружить и во «Внеклассном чтении». В то же время жанр претерпевает изменение: автор рассматривает две временных коллизии, поэтому и действие развивается параллельно в историческом прошлом и современной действительности, хотя линии тесно переплетены. С одной стороны, читатель следит за криминальной историей, развивающейся в наше время: модный пластический хирург, оперирующий всю московскую элиту и задумавший стать фармацевтическим королем России, готов пожертвовать ради многомиллиардных прибылей судьбой дочери, которую как раз и спасает русский англичанин Николас Фандорин. Поведение Николаса Фандорина здесь очень напоминает ту роль, которую якобы сыграл в судьбе одного необычного мальчика-вундеркинда, жившего еще во времена царствования Екатерины II отшельник Данила Фандорин — предок Николаса. Вторая история и представляет собой литературную игру с жанром исторического романа: семилетний вундеркинд по имени Митридат волею

случая становится свидетелем заговора против императрицы. Спасая Екатерину от неминуемой смерти, мальчик ставит на карту собственную судьбу.

Очевидно, что историческое прошлое, российская историческая действительность входит в повествование о Николасе Фандорине первоначально «как сюжет и тема для компьютерной игры-квеста, которую и намерен разрабатывать герой. Мотив игры в обращении к истории страны и своего рода, предков становится, таким образом, доминирующим, определяющим в репрезентации исторического сюжета, что органично сочетается с общей концепцией модернистского текста» [160, с. 103].

Рассказ об императрице и спасшем ее жизнь мальчике Мите возникает в тексте романа неожиданно, однако автор не скупится на детальные описания обстановки, в которой разворачивались знаменательные действия (в частности, подробно описана любимая императрицей Бриллиантовая комната, князь Зуров, придворный лекарь, слуги), хотя не стоит здесь забывать и весьма важный авторский комментарий в начале произведения: «Персонажи и учреждения, упомянутые в этом произведении, являются вымышленными. Любое сходство с реальными людьми и организациями либо с подлинными событиями носит случайный характер и не входило в намерения автора» [28, с. 4]. Другими словами, касаясь исторического прошлого, автор вместе с тем подчеркивает свое право на вымысел, домысливая образы исторических героев, события связанные с ними (ведь Данила Фандорин — вымышленный персонаж, равно как и любимец царицы отрок Митя).

Так создается пародия на жанр исторического романа, своеобразная игра с историей и с самим историческим жанром, которые здесь подчинены общему развитию занимательного и хитроумного сюжета. С одной стороны, писатель вроде бы вполне правдиво, углубляясь в тайны и закономерности развития российской истории, рассуждает о некоторых ее явлениях, например, о престолонаследии, порядок которого нередко нарушался

насильственным образом: «В законах о российском престолонаследии еще со времен Великого Петра нет определенности. Государь вправе назначать себе преемника по собственной воле, не считаясь с династическим старшинством. Известно, что по насмешке судьбы сам Петр назвать своего преемника не успел — испустил дух, так и не произнеся имени. С тех пор монархов на престол возводит не право, а сила. И первая Екатерина, и второй Петр, и Анна, и младенец Иоанн, и Елисавета, и третий Петр, и Екатерина Вторая были возведены на трон не законом, а произволом. Неудивительно, что в окружении Фаворита возник прожект миновать естественную очередность престолонаследия и сделать преемником императрицы не Сына, который известен упрямством и вздорностью, а Внука, который по юности лет и мягкости нрава станет воском в руках своих приближенных. Очевидно, завещание на сей счет уже составлено, но осторожная Екатерина пока хранит его в тайне, по своему обыкновению выжидает удобного момента. Однако, как говорится, у мертвых голоса нет. Если Екатерина сама, еще при жизни, не передаст скипетр Внуку, то едва у нее закроются глаза, как в столицу явится Павел во главе своего пудренного воинства и займет трон силой» [28, с. 205].

Повествование в некоторых главах ведется Митей, что усугубляет пародийность и псевдоисторичность романа. Любовная интрига здесь отсутствует, все действие связано исключительно со спасением мальчика от заговорщиков. Не соблюден при этом и другой структурообразующий мотив исторического романа: в задачи писателя уж точно не входит максимально точное и полное изображение далекой эпохи, показ взаимосвязи ее и отдельной личности. Второй временной план, отдаленный от современной действительности, служит всего лишь средством повышения занимательности, остросюжетности детективного повествования, не неся собой ни документальной, ни фактологической подоплеки. И само «переключение» автора с одного времени на другое, переход с одного сюжета на другой выглядит механическим и даже спонтанным. Временные

планы связаны между собой подчеркнуто искусственно, хотя на языковом уровне можно обнаружить и в обрисовке современной действительности некоторые «приметы» другой эпохи («Когда Фандорин увидел ее впервые, она была бедной замарашкой, жадной до пестрых иностранных наклеек и завистливой на чужое богатство. Но с тех пор поправила материальное положение, обрела исконную дебелость и вернулась в свое природное амплуа. Больше всего Москва напоминала Николасу любимый чеховский типаж: красивую, но чуть перезрелую *барыньку*, немного циничную и пресыщенную, не слишком счастливую в любви, все на свете перевидавшую, но все еще жадную до жизни» [28, с. 123]), хотя и в этом случае художественного единства, художественной целостности повествования не обнаруживается.

По сюжету книги, история спасения мальчика Митридата далеким предком Николаса Фандорина Данилой Фандориным заканчивается гораздо раньше перипетий, происходящих в наше время с выпускником Кембриджского университета. Данила Фандорин, вовремя подоспев, не дает задушить мальчика гвардейцу, участвующему в заговоре против императрицы, и даже прилюдно берет с него слово больше не преследовать юного любимца Екатерины II и его воспитательницу. Но на этом злключения Митридата и Фандорина не заканчиваются: они вынуждены постоянно переезжать с места на место, убегая от возможной опасности. Интересен тот факт, что автор включает сюда и многочисленные эпизоды с переодеванием: «В Новгороде лавки были много богаче, чем в Любани, и Павлина затеяла Митю наряжать. Сначала увидела в магазине батистовое платьице, «прелесть какое милое», и загорелась одеть Митю девочкой, но он закатил такой рев (иных средств обороны в арсенале не было), что от этого плана графине пришлось отступить. По взаимному согласию преобразовали Митю в казачка: досталась ему синяя бекеша, сафьяновые сапожки, а краше всего была мерлушковая папаха с алым шлыком. Посмотрелся он в зеркало и очень себе понравился — прямо запорожский

рыцарь... В Клину снова произошло переодевание. Зная фондоринские привычки, Мирон Любавин весьма удивился бы, увидев старого друга путешествующим в сопровождении казачка. К тому же, если гостевание продлится несколько дней, не селить же Митридата со слугами? Поэтому после непродолжительных, но, должно быть, чувствительных для сердца колебаний Данила решился представить Митю как собственного сына. Бригадир, анахоретствовавший у себя в имении еще с той поры, когда Фондорина не постигли прискорбные Обстоятельства, вряд ли был осведомлен о судьбе маленького Самсона» [28, с. 423]. Да и сами переезды Фандорина с Митей с места на место также не увязываются с жанром исторического романа, в котором отдельное приключение героя может быть лишь штрихом к его личности или эпохе, но не основным двигателем сюжета, никак при этом не будучи связанными с данной исторической действительностью как таковой. Так постепенно исторический роман трансформируется в приключенческий и даже авантюрный. За мальчиком идет непрекращающаяся охота, и Данила Фандорин неоднократно вызволяет его из рук злоумышленников, демонстрируя им свою смекалку, хитрость и смелость. В качестве примера можно привести эпизод, в котором Данила, неожиданно вернувшись с полпути (как оказалось, очень вовремя), успел вызволить Митю из рук Любавина, пытавшегося утопить мальчика в проруби.

Обе истории с Фандориными — Данилой и Николасом — завершаются почти одновременно и счастливо: Митя остается с Данилой Фандориным — своим вечным спасителем, который, будто предчувствуя беду, не раз и не два оказывался в нужное время в нужном месте, чтобы защитить мальчика от злодеев, которыми полнился екатерининский двор; предотвращает похищение юной Миранды и Николас Фандорин, действуя уже в современных обстоятельствах и борясь с современными злоумышленниками. Начавшись почти одновременно, истории заканчиваются, при этом игровой (квестовый) характер первой из них, обозначенный в самом начале романа,

постепенно нивелируются: она прописана с большей детализацией по сравнению с событиями, происходящими в современной действительности. И все же это не историческая хроника и не исторический роман. Во всем очевиден оттенок неправдоподобия за счет авторской игры с жанром исторического романа, который пародируется и насыщается авантурными элементами.

Итак, в результате анализа художественного пространства романа «Внеклассное чтение» с точки зрения жанровых трансформаций, которые можно обнаружить в нем как разновидности литературной игры, формы подачи литературного материала писателем-постмодернистом, становится очевидно, что здесь речь идет прежде всего о пародировании жанра исторического романа. Прозаик, перенося одну из сюжетных линий в далекое историческое прошлое (екатерининские времена) и наделяя ее вполне конкретными историческими персонажами, жанровые каноны до конца не соблюдает, прибегая к намеренной деканонизации исторического романа. Во-первых, в романе отсутствует любовная интрига, а действия главного персонажа никак не связаны с описываемой эпохой непосредственно, ее влиянием на отдельную личность. Рассыпанные по тексту «приметы» времени соседствуют с комическими моментами, а также реалиями другой эпохи, в результате чего даже конкретные исторические лица (например, Екатерина Вторая, больше включенная в повествование для создания соответствующего антуража), данную функцию в нем не выполняют. Сам же исторический роман здесь, по сути, лишен своей основной художественной задачи — обрисовать определенную историческую эпоху и личность в ней, поскольку сюжет, разворачивающийся в ее рамках параллельно событиям из современности, лишь призван усилить занимательность произведения в целом. При этом игровой момент в использовании традиций исторического романа, в отдельных эпизодах сопрягающегося с элементами других жанров, например, авантурного романа, обозначен писателем уже в начале повествования: события далекого прошлого первоначально служат темой для

создания компьютерной игры-квеста, ни окончания которой, ни даже развития предугадать нельзя; начало ее — таинственная записка, пережившая сотни лет, — еще раз подтверждает замысел автора: использовать традиционные романские жанры в качестве игрового и пародийного материала с целью усиления занимательности, ориентируясь на читательское восприятие.

В целом, романы Бориса Акунина «фандоринского цикла» и «Приключения магистра» синтетичны по структуре. Они сочетают в себе элементы исторического романа: скрупулезное воспроизведение колорита эпохи, внимательный анализ переломных для русской истории моментов, интертекстуальность, сложная поэтика аллюзий, отсылка к различным пластам словесной культуры. В тоже время все они содержат установку на понятность художественного языка и неизменно хороший финал, что роднит их с массовой литературой. Соединив русскую и западную традиции, писатель раздвигает жанровые границы посредством синтеза: он соединяет классический детектив с историческим романом, а особенности массовой литературы с постмодернистскими приемами.

Справедливости ради, заметим, что литературоведы нередко сравнивают ретро-детективы Бориса Акунина и Л. Юзефовича [53–55], что, на наш взгляд, не безосновательно. Д. В. Кобленкова анализирует повесть автора «Контрибуция» (1987), посвященную Гражданской войне и личности генерала А. Н. Пепеляева и отмечает новый взгляд рубежа веков на события 1917 г., интерес к теме войны и акцент на судьбе лидеров белого движения. В герметичном детективе «Коронация» (примечательно пересечение заглавий у Юзефовича и Акунина) описывается захват Перми Пепеляевым. Детективный сюжет, поиск пропавшего бриллианта начальником народной полиции Мурзиным, развивается на фоне переломного периода истории. Историческая личность здесь двойственна: молодой генерал борется за свою правду, однако осознает крах устремлений из-за отсутствия единого командования белого движения, а интеллигентность сочетается в нем с

безжалостностью к врагу. К развитию образа генерала Пепеляева Л. Юзефович возвращается в романе «Зимняя дорога» (2015). Исследователь отмечает, что в повести гармонично сочетаются историческая проблематика, тонкий психологизм и захватывающий детективный сюжет [166]. Кстати, А. Вишевский проводит параллель между детективными романами Б. Акунина и Л. Юзефовича и отмечает общий подход писателей к историческому материалу. Переломные события прошлого для авторов — поле для диалога с читателем, а детективный сюжет — увлекательная форма изложения собственной концепции прошлого.

Таким образом, в начале XXI в. детектив становится одной из форм рефлексии об историческом прошлом, средством альтернативного «прочтения» исторических событий. Творчество Бориса Акунина в этом контексте наиболее примечательно: все произведения прозаика синтезируют элементы детектива, конспирологического, авантюрно-приключенческого романов и разворачивают интригу на фоне событий российской истории, колорит которой стилизуется максимально достоверно. История для писателя в тех ее периодах, которые, по его мнению, более всего пересекаются с днем сегодняшним, оказывается лишь фоном.

3.2. Своеобразие исторического повествования в проекте «Анатолий Брусникин»

Общеизвестно, что рубеж XX–XXI веков — период поиска новой парадигмы в искусстве. Пошатнувшиеся представления о мире и человеке привели к необходимости переосмысления ключевых способов бытия и стимулировали появление принципиально новых средств репрезентации личности: в частности, поэтика реализма с ее важнейшей идеей детерминизма сменяется целым набором постмодернистских приемов, среди которых, наряду с интертекстуальностью, центонностью, игрой, принципиально иным способом интерпретации реальности становится

мистификация как введение в текстовое пространство «фиктивного» автора с целью сознательного обмана читателя и расширения творческого горизонта автора «реального».

Одним из основополагающих приемов литературной мистификации является создание литературных масок. Как справедливо отмечает О. Ю. Осьмухина, авторская маска «как личностная жанровая форма авторства, средство позиционирования, объективации “во вне” автором себя» в рамках нарратива становится амбивалентным феноменом: с одной стороны, с помощью маски автор позиционирует себя в тексте, с другой — создает художественный образ, помогающий скрыться или представиться в другом облики [250, с. 226]. Писатель фактически создает собственную фиктивную реальность, в которой действует его alter ego — образ фиктивного автора/нарратора, выдающего себя за автора «реального» (подлинного): так создатель художественного текста, посредством образа возможного «другого», «отходит», «отделяется» от собственного произведения, надевает маску, которая «свидетельствует не о его лицемерии, но о способности добиваться разных видов идентичности, демонстрировать протечность и непостоянство собственной личности» [250, с. 226].

Говоря о современной художественной литературе, стоит отметить, что авторская маска стала неотъемлемым приемом в творчестве многих прозаиков: от П. Курсанова, В. Пелевина, В. Сорокина, Э. Лимонова до Д. Пригова, Евг. Попова, Вас. Аксенова и др. Однако наиболее примечателен в этом контексте, на наш взгляд, проект Г. Чхартишвили «Авторы», репрезентующий целую систему масок [238; 239; 243]. В связи с этим считаем необходимым изучить феномен авторской маски в целом и авторских масок Бориса Акунина в «историческом» проекте «Анатолий Брусникин» в частности [181].

Творчеству писателя посвящено на сегодняшний день немало работ, большинство из которых исследуют своеобразие «фандоринского» цикла или же цикла романов в Пелагеи [73; 92; 160; 191; 247; 251; 257; 316], тогда как

романы акунинского проекта «Анатолий Брусникин» оказываются если не вне, то явно на периферии исследовательского интереса, за исключением нескольких статей [191; 270; 293; 359].

Напомним, что «реальный» автор Георгий Чхартишвили — японист, переводчик, литературовед, автор эссе «Писатель и самоубийство», всесторонне изучающего проблему суицида в японском контексте, а также «Истории государства Российского», явившейся попыткой диалогического «прочтения» отечественной истории и по отношению к известному претексту Н. М. Карамзина, и к современным его интерпретациям. В художественном же творчестве прозаик, как известно, активно использует ряд авторских масок.

Первая маска Г. Чхартишвили — Борис Акунин, причем уже этимология этого имени во многом определила стиль избранной маски: японское слово «акунин» (яп. 悪人) переводится как «злодей, являющийся сильным и волевым человеком». Литературная маска «Борис Акунин» помогла Г. Чхартишвили добиться успеха. Прячась под ней, он подарил читателю серии «Новый детектив», «Приключения магистра», «Провинциальный детектив», «Жанры» и «апеллирующий ко всей классической литературе ретродетектив с обаятельным героем в центре интриги» [294, с. 173]. В детективах коммерчески успешный автор, с одной стороны, привлек массового читателя искусной стилизацией, интригующим сюжетом, ироничностью и легкостью повествования; с другой — использовал прием «двойного кодирования», ориентированный на читателя-интеллектуала. Со временем маска стала изживать себя, Г. Чхартишвили захотелось выйти за рамки привычной беллетристики, о чем он сам неоднократно заявлял. Писателю, по его собственному признанию, «потребовались новые псевдонимы, и возник проект “Авторы”: два писателя, не вписывающиеся в границы акунинского мира» [191].

Под маской «Анатолий Брусникин» Г. Чхартишвили пишет «Девятный Спас», «Герой иного времени» и «Беллону», причем появление подобной

мистификации сам Чхартишвили объясняет желанием написать исторический роман в чистом виде (без элементов детективного жанра), а также «примерить» на себя иное «почвенное, славянофильское» мировидение [65]. Таким образом, причинами создания новой маски послужили, во-первых, желание создать произведение в новом жанре и, во-вторых, взглянуть на мир чужими глазами, «незамутненным взглядом другого» [79, с. 200]. Примечательно, что все романы «Анатолия Брусникина» репрезентованы как исторические, причем в рамках индивидуальной авторской концепции он объединяет приемы «массовой литературы (клишированность, формульность, ориентация на широкую аудиторию и т. д.) с постмодернистскими (интертекстуальность, ирония, пародийность, игровые контаминации с жанровыми схемами)» [251, с. 143], создавая, как справедливо отмечает О. Ю. Осьмухина, постмодернистские исторические романы, «в которых реализуется принцип “двойного кодирования”» [251, с. 144].

Для романа «Девятный Спас», повествующего о периоде до восшествия Петра I на престол и о ранних годах его правления, характерны динамичный сюжет и наличие фольклорных мотивов: три молочных брата с былинными именами (Илья, Дмитрий Никитин и Алеша Попов), сюжетная коллизия с подменой младенца, волшебный предмет (икона), силы зла, которые персонифицируются в образах царских слуг. Здесь отчетливо проявляются антизападнические воззрения «автора», славянофильское отрицание петровских реформ. «Герой иного времени» посвящен периоду кавказских войн России в XIX в. Славянофильское мировоззрение здесь уступает место западническим позициям: доминантным становится мотив отрицания современной героям политической ситуации. «Беллона» рассказывает о событиях крымской войны и делится на две части: первая показывает мир глазами ребенка и проникнута морской романтикой и подростковым идеализмом, которые рушатся во второй части, описывающей события войны. Очевидно, что Г. Чхартишвили при создании маски А.

Брусникина отказался от клише беллетриста, создал исторический роман, пронизанный чужими и чуждыми автору «реальному» взглядами и мировоззренческими настроениями.

Как мы отмечали выше, для классического исторического романа, созданного В. Скоттом в начале XIX века, характерен интерес к судьбоносным историческим событиям, осмысление которых помогает исследователю понять механизмы развития истории. В связи с этим обращение А. Брусникина к началу Петровской эпохи вполне традиционно. Уже в начале повествования прозаик отмечает, что в этот период «народ, он же мир, был еще единым, еще не поделился на две неравные половины, мыслившие, одевавшиеся и даже разговаривавшие по-разному. Богатые были богатыми, а бедные бедными, но это были все те же русские люди, которые понимали друг друга без лишних речений, ибо их объединяло общее религиозное и национальное чувство» [31, с. 5].

Писатель создает широкий исторический фон эпохи конца XVII в., реконструирует основные социальные конфликты этого периода, лежащие в основе дальнейших событий. Например, споры о законности власти Софьи: «Ларион Михайлович, человек старинного образа мыслей, не одобрял, что Русью правит девка, хоть бы и царской крови. Никогда такого срама у нас не бывало! Священник же Софьино правление хвалил, ссылаясь на примеры из гиштории: мудроблагочестивую княгиню Ольгу, франкскую королеву Анну Ярославну» [31, с. 7]. Необходимо также отметить, что образы реальных исторических лиц, таких, как Софья и Петр, даются редуцированно, в набросках. То же отмечал М. Г. Альтшуллер, говоря о стратегии романов В. Скотта: главным действующим лицом романа «все-таки остается вымышленный персонаж, а реальные исторические личности существуют на втором плане» [72, с. 195]. Правители не становятся главными героями, а появляются лишь эпизодически, но все же основное субъективно-авторское виденье образов передано детально.

Сюжетная модель произведения вполне соответствует поэтике исторического романа: контекст эпохи воссоздается через призму индивидуальной судьбы главных героев. В романе три основных персонажа, характеризующие петровскую эпоху с разных сторон. Хронотоп романа создан с помощью стереотипов об эпохе первого императора, главным из которых является славянофильское представление о катастрофичности реформ Петра. Сюжетообразующим элементом является царская икона «Девятный Спас», которая становится символом легитимности царской власти. Раскрытие сюжета в романе основывается на сочетании исторической, былинной и сказочной стратегий. В основе лежат жанровые традиции исторического романа (детальное описание исторических реалий, точная передача биографии исторических личностей и т. д.), однако национальное начало и идейный план реализуются через жанровые элементы былинного и сказочного нарратива [63–70].

Очевидным является воплощение в образах трех главных героев образа богатырей русского фольклора. Параллель прослеживается в именах, характерах, фактах биографий главных героев: барчонок Митька, сын священника Алешка и крестьянский мальчик Илья [31, с. 13]. Простой душой Илейка — явная отсылка к образу Ильи Муромца: он происходит из крестьян, обладает «медвежьей» силой, но из-за травмы у него парализованы нижние конечности. Образ Дмитрия соотносится с образом Добрыни Никитича. Добрыня в фольклорной традиции закрепляется как культурный герой. Он ловко управляется с оружием, мастерски играет в шахматы, поражает всех искусством гусяря [292, с. 123]. Дмитрий в романе также отличается образованностью и разносторонностью талантов. Дмитрий — прообраз будущего идеального дворянина, сподвижника царя. Алексей, безусловно, соотносим с образом Алеши Поповича. В фольклоре этот образ наделяется чертами типичного трикстера (неоднозначного и противоречивого героя-сумасброда): в нем мужество и героизм, хитрость и изворотливость, веселая шутка и злая ирония сочетаются с действиями,

порочащими имя богатыря. Для него не составит труда обмануть как заклятого врага, так и верного товарища. Ему свойственны хвастовство и желание легкой наживы. За все это герой в народном творчестве подвергается осуждению со стороны других богатырей [292, с. 351]. В романе эта неоднозначность проявляется уже в самом начале повествования, когда маленький Алешка во время детского спора, кто сильнее всех, «в первейшие победители двигал змею» [31, с. 12]. В романе Дмитрий и Алеша являются героями-соперниками, которые борются за сердце Василисы, что тоже является переосмыслением былинного наследия, где появляются мотивы предательства со стороны Алеши и его попытки совратить жену Добрыни.

Примечательно, что историческая концепция А. Брусникина вытекает из стремления увидеть в переломных моментах истории альтернативные пути ее развития, проанализировать события российской и европейской истории, предположить пути ее развития, заглянуть в будущее (что свойственно и детективным циклам писателя — от «фандоринского» до романов о Пелагеи), поэтому в процессе сюжетного развертывания становится очевидно, что три героя романа — это три пути развития России. Персонификация национальной русской традиции — Илья. Рыцарь Дмитрий, которого можно охарактеризовать как джентльмена в классическом английском понимании этого слова [270, с. 334]. Алексей также представляет аристократию, однако, в отличие от Дмитрия, он предстает галантным французом и ценителем всего европейского [270].

Сказочный дискурс реализуется во множественных аллегориях и аллюзиях, которыми насыщен текст. Главный образ здесь — это Василиса и связанные с ней мотивы чудес, отсылающие не только к сказочному сюжету о спящей царевне, но и к пушкинской поэме «Руслан и Людмила»: Василиса является объектом любви и спора Алеши и Дмитрия; ее похищает злодей, карлик Яха; после похищения героиня впадает в летаргический сон. Потеря Василисы заставляет встать на ее поиски всех трех героев. Заметим, что

образ Василисы может восприниматься и как иносказательный образ России, который актуализирует сказочный нарратив. Традиционный мотив умыкания девушки злодеем, таким образом, отождествляется с присвоением России [270, с. 336]. В связи с этим особый интерес представляет проблема выбора в романе: Василиса, являясь олицетворением России, сама осуществляет его, что идет в разрез со славянофильской историософской концепцией, согласно которой европейский путь России насильственно навязан.

Выбор Василисы падает отнюдь не на главных героев — богатырей, а на неоднозначную фигуру Петруши. Этот персонаж является художником — творцом, противоречивость характера которого заставляет Василису страдать. Петр связан с сюжетной линией Девятого Спаса. Икона в романе имеет вариативное название «Спас Ясны Очи», которое происходит от мистического света, льющегося из глаз Спасителя. Петруша после пропажи иконы получает задание создать ее альтернативу. Однако его икона получает название «Спас Черны Слезы», что, если согласиться с идеей «Петруша — выбор Василисы/России», дает неутешительный прогноз о дальнейших судьбах государства, ведь Спаситель с иконы Петруши плакал черными слезами. Образ Петруши амбивалентен, в нем причудливо сочетаются демоническое и ангельское начала. Примечательно, что Василиса упрямо видит в нем лишь светлое в разрез с мнением окружающих: для нее он не «бесеныш», а прекрасный Златовлас [31, с. 59]. Так, Петруша реализует архетип, связанный с загадочностью и непостижимостью русской души, он олицетворение русского народа, его бездеятельности, немоты, творческого потенциала и мистического начала. Василиса всеми силами стремится его расшевелить, как бы разбудить ото сна.

Именно прием маски позволяет Акунину отступить от традиционной для его творчества жанровой модели, объединяющей элементы классического детектива с элементами исторического, шпионского, любовного и др. романов. С одной стороны, в основе «Девятого Спаса» лежит жанровая модель исторического романа: сохранены как форма

(например, эпиграфы, введенные Вальтером Скоттом), так и общие принципы построения, главным из которых является прием раскрытия характера переломной эпохи через призму мировидения вымышленного, «среднего» [72, с. 25] героя. С другой стороны, автор синтезирует с историческим повествованием элементы былинного и сказочного нарративов, посредством приемов массовой (клишированность, формульность, ориентация на широкую аудиторию и т.д.) и постмодернистской литературы (интертекстуальность, ирония, пародийность, игровые контаминации).

Следующий роман, написанный под маской «Анатолий Брусникин», — «Герой иного времени». Автор позиционировал его как текст, написанный для самого себя [30, с. 5]. Такое предисловие актуализирует «литературную» составляющую романа: пожалуй, так как в этом романе, как ни в каком другом, много аллюзий к классическому наследию. В детективном творчестве Акунина отсылки к классике были рассчитаны на искушенного читателя (тонкие подробности, стилизация), то есть массовый потребитель вполне мог упустить их, сосредоточившись на детективной коллизии. В этом реализовывался принцип «двойного кодирования». В «Герое иного времени» центральное место занимает аллюзия другого рода. Например, как только героиня книги все более начинает напоминать пушкинскую Татьяну, ее собеседница говорит: «Вы написали ему признание?! Как Татьяна Онегину?» [30, с. 200]. Или, не успевает читатель распознать в словах персонажа мысли лермонтовского Грушницкого, как происходит раскрытие приема: «И пусть я говорю как Грушницкий» [30, с. 48]. Традиционные для прозы Акунина неявные намеки также присутствуют в тексте. При всей широте охвата литературного наследия центральным объектом постмодернистского внимания остается «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, на что намекает уже заглавие текста.

В начале романа сам герой пытается походить на Печорина, однако для большинства персонажей он остается пародией и ассоциируется ими с

Грушницким. Он не ощущает иронии в прозвище «Печорин» и прозревает, только когда слышит за спиной насмешливую фразу: «А что ж это наш Грушницкий не идет?» [30, с. 100]. Стилистика повествования явно вторична по отношению к претексту (печоринскому дневнику): в голосе героя слышна насмешка над собой, ему свойственна откровенность диалога с читателем, события разворачиваются в настоящем времени, сохраняются подробности кавказского быта. Нельзя не отметить «лермонтовские» рассуждения о социуме («...на свете есть люди, один вид которых пробуждает в окружающих безотчетную почтительность» [30, с. 111]). Воссозданию колорита эпохи способствует разговорная лексика XIX в. (добудился, назавтра, наособицу). Интертекстуальный круг романа очень широк и строится по концентрическому принципу. В центре находится М. Ю. Лермонтов и его *opus magnum*, на периферии — классические авторы: А. С. Пушкин и Л. Н. Толстой.

Проблемы исторической судьбы России и непростых отношений с соседними государствами занимают центральное место в тематическом плане текста. И если в «Девятном Спасе» авторское отношение было явно субъективным (философские отступления подсказывали читателю «правильную» точку зрения) и ощущалось, что нарратив продвигает некую концепцию событий, то в «Герое иного времени» все наоборот. Данный текст полифоничен: голоса героев и их идеи равнозначны. «Я» повествователя откровенно «славянофильское», но в то же время главный герой, Олег Никитин, отрицает национализм и воспекает всеобщее братство: «Одна нация не может быть лучше или хуже другой. В чем-то одном может, а вкуче — никогда» [30, с. 24].

Кавказский вопрос, породивший большой пласт текстов русской литературы (от А. Пушкина, А. Бестужева-Марлинского, Л. Толстого до З. Прилепина, Д. Гуцко и др.) в «Герое иного времени», по справедливому наблюдению А. Н. Яркого, анализируется «через столкновение диаметрально противоположных мнений» [359, с. 146]. Согласно точке зрения героя

Александра Фаддеевича Фигнера, война на Кавказе вызвана потребностью России в покорных и покладистых соседях. Имперские амбиции и хищническое завоевание чужды России, а ее присутствие в кавказском регионе вынужденно. По мнению Фигнера, Россия не стремится покорить мир, а лишь стремится к спокойствию на своих границах. Также, если горцев не запугивать силой и не внушать трепет, то они сами обязательно начнут конфронтацию. Полным антиподом персонажа является Никитенко, который уверен, что русским военным нет места на этих территориях, действия политиков неоправданно жестоки и повлекут только напрасные смерти и разорение казны. А что касается мира на границах, то нужно стремиться не к запугиванию соседей, а к процветанию собственной державы, тогда отсталые страны сами «будут проситься под нашу руку» [30, с. 150].

Итак, если роман «Девятный Спас» затрагивал отчасти преобразования Петра I, то «Герой иного времени» вновь поднимает кавказский вопрос и смотрит на него сквозь призму не истории, но русской словесности. Кавказский текст противоречив и амбивалентен: авторы, дополнявшие его, всегда спорили и придерживались разных, неспособных к консенсусу мнений. Возможно, впервые это многоголосье зазвучало в рамках одного произведения [30, с. 145]. Но не стоит забывать, что кавказская история со всей ее неоднозначностью остается для автора «реального» лишь полем для мистификации и литературной игры.

Еще одной яркой и противоречивой страницей отечественной истории остается оборона Севастополя. Этим событиям посвящен роман «Беллона». Произведение начинается в лучших традициях авантюрного романа. Героем приключенческого нарратива становится Герасим — мальчик, волей судьбы оказавшийся на корабле с грозным именем богини войны «Беллона». Перед маленьким юнгой разворачивается Синопское сражение, через призму его детского восприятия показаны оборона Севастополя, военные, а также любовная линия, главным действующим лицом которой становится капитан Иноземцов, впервые появившийся в романе «Герой иного времени». Далее на

авансцену выходит барон Бланк, которого нельзя назвать простым западником. Герой второй части «Беллоны» — ярый русофоб. Причина его ненависти кроется не в иностранном происхождении, а скорее в холодном анализе окружающей действительности. Барон видит недостатки государства: жестокость и безалаберность элит и пугающую апатичность народных масс. Бланк выражает ненависть к государству, но сочувствует стране, теряющей свой потенциал. Главный враг России, по его мнению, — сумасброды правители, жадные чиновники и бестолковые военачальники [29, с. 200]. Герой изменяет Родине и проводит губительную для Севастополя шпионскую операцию, в то же время он осознает, что не смог бы привести в исполнение план, если бы не бездарное руководство обороны, жаждущее повышения по службе. Генералы бросают солдат на верную смерть, не думая о последствиях. Именно неоправданные человеческие смерти и бесконечные страдания невинных людей заставляют Бланка раскаяться. Зеркальная композиция романа вновь выводит на сцену Герасима, усыновленного генералом Иноземцовым. В заключительном эпизоде герой возвращается в Севастополь, заведомо зная о скорой гибели города. В финале романа воспевается «обыденный героизм» героев романа. «Ах, Беллона, Беллона! <...> Как же притягивает она мужчин...» [29, с. 59].

Таким образом, авторская маска «Анатолий Брусникин» как прием «сокрытия» собственного облика становится важнейшей частью авторской стратегии писателя Г. Чхартишвили в создании постмодернистского исторического нарратива. Во-первых, желая писать не «по-акунински», он экспериментирует со стилем, осваивает новую тему (отечественная история), демонстрирует в пределах текстового пространства иные, не свойственные ему как автору «реальному» мировоззренческие ориентиры (западник/славянофил), осваивает новую жанровую форму (исторический роман без детективной «составляющей»). Во-вторых, именно маска Анатолия Брусникина позволяет прозаику расширить диапазон и собственного творчества, и читательской аудитории. Все три романа,

объединенные авторской маской Анатолия Брусникина, посвящены переломным периодам истории России, обладают авантюрно-приключенческим сюжетом, отличаются полифонизмом размышлений об историческом пути России, ее прошлом и настоящем. Главная идея «Девятого Спаса» — губительность Петровских преобразований для последующего развития Отечества; «Героя иного времени» — ошибки внешней политики России в отношениях с соседними государствами, особенно кавказскими; «Беллоны» — мысль о «разности» понятий «государство» и «нация», невозможности их смешения. При этом во всех трех романах, во-первых, положительные герои не являются частью государственной системы, тогда как антагонисты, напротив, состоят на службе и взбираются по карьерной лестнице (что также маркирует принципиально иную авторскую стратегию: в «фандоринском» цикле, к примеру, главный герой был государственным, защитником государственных интересов); во-вторых, речь идет не только о прошлом, но и о настоящем России, в которой на разных этапах исторического развития сохраняются и вечные проблемы (низкопоклонство перед Западом в «Девятом Спасе», кавказский вопрос в «Герое иного времени», государственное устройство в «Беллоне»), и поводы для гордости (подлинный героизм, мужество, самоотречение и жертвенность как очевидные свойства национальной ментальности).

3.3. Репрезентация исторического процесса в «Истории Российского государства»

В контексте современной исторической прозы «Истории Российского государства» Бориса Акунина принадлежит особое место. Это не просто очередной «проект» писателя-постмодерниста, но «полная перезагрузка», как указывает М. А. Черняк, связанная, прежде всего, с изменением читательской аудитории, ибо Акунин-филолог «тонко улавливает» стилистический облик эпохи, тогда как Акунин-маркетолог «четко фиксирует изменения в запросах

читателей» [353]. Уточним, что дело здесь не только и не столько в ориентации на читательскую аудиторию. Акунина-романиста, хорошо знакомого с трудами Н. М. Карамзина и В. О. Ключевского, с учением Л. Н. Гумилева об этногенезе и евразийстве [127], прогностическими размышлениями Г. Д. Гачева о неоевразийстве и американизме [357; 359], на протяжении всего творческого пути интересовала специфика исторического развития России, ее роль в современном мире. Отсюда его попытки постоянного художественного постижения закономерностей и противоречий мирового исторического процесса: обращение в «Аристократии» к революционным событиям 1917 г., в «фандоринском цикле» — к эпохе русско-турецких войн, правлению Николая II и др., в романах проекта «Анатолий Брусникин» [254] — к переломным моментам отечественной истории (ранние годы петровского правления, кавказские войны в XIX в., события крымской войны). Многотомный труд писателя «История Российского государства» [322], содержащий трактовку исторического процесса, но до сих остающийся если не вне, то явно на периферии научного интереса (исключение составляют лишь несколько статей, посвященных отдельным томам [165; 178; 189; 219; 233; 275; 293–297; 334–336]), является, на наш взгляд, весьма примечательным источником не только для анализа художественной прозы писателя, но и для осмысления историософии самого автора.

Итак, писатель замыслил масштабный проект под названием «История Российского государства» (уже в заглавии очевидна аллюзия к карамзинской «Истории государства Российского», которая, как известно, создавалась с 1804 по 1821 гг. и была опубликована в одиннадцати томах) еще в конце 2000-х гг. как серию книг из девяти томов, повествующих о становлении русской государственности, а также о ключевых событиях истории Руси [350]. Первая книга «От истоков до монгольского нашествия. Часть Европы» вышла в 2014 г., а на сегодняшний день выпущена девятая — «После тяжелой продолжительной болезни. Время Николая II» (2022).

Магистральная задача для автора как историка — объективный, достоверный пересказ прошедшего, свободный от какой-либо идеологии. Для этого, по заверению писателя, он прочел тысячи страниц исторических трудов, а из массы фактов выбрал только неопровержимые [25]. Сомнительные события оговаривались, откровенные преувеличения и замалчивания обличались. Среди целей в том же предисловии к первому тому «Истории...» автор выражает стремление раскрыть ряд до сих пор животрепещущих, «вечных» тем российской историографии: во-первых, возникновение древнерусского государства (приблизительная дата и геополитические причины); во-вторых, основные переломные моменты, менявшие судьбу страны и вектор ее развития; в-третьих, выявить генетическую связь современной России с Древней Русью.

Кроме того, немаловажным для писателя является вопрос о роли личности в историческом процессе. Этим объясняется пристальное внимание, уделенное биографии ключевых «творцов» отечественной истории (Рюрик, Олег, Чингисхан, Иван IV Грозный и т. д.), о чем нередко свидетельствует сама композиция текста. Например, первый том построен как последовательное описание правления наиболее ярких князей с указанием их вклада в формирование первого русского государства [25]. Среди целевой аудитории писатель указывает людей, которые хотели бы лучше узнать историю своей страны. Профессионалы же, по его мнению, вряд ли почерпнут что-то новое [25].

Примечательно, что такой масштабный по целеустановке и реализации проект, тем более, озаглавленный с очевидной отсылкой к труду Н. М. Карамзина, привлек внимание литературоведов и историков, приведя в возмущение последних. Так, П. Корчагин в статье с ироничным названием «Карамзин для бедных и ревнители официальной народности» указал на некомпетентность писателя по ряду важных вопросов: от незнания профессиональной терминологии, до своевольной трактовки исторических событий там, где есть точные источники, не вызывающие сомнений [178].

Отмечая, что среди трудов, послуживших основой для написания книг, отсутствуют исследования современных историков, ученый указал на крайнюю «узость» круга специалистов (Н. Карамзин, С. Соловьев, В. Ключевский, С. Платонов и т.д.), на которых ссылается автор, чьи труды «морально устарели», поскольку большинство являются дореволюционными [178]. Стоит отметить, что П. Корчагин писал статью вскоре после выхода первых томов. В дальнейшем писатель включает в список источников актуальные исследования, ссылается на статьи современных историков. Ю. А. Петров был удивлен идее о том, что в XXI в. можно пытаться уподобиться Н. Карамзину или С. Соловьеву с их масштабными работами, поскольку современная наука слишком далеко шагнула вперед и усложнилась, соответственно, одному человеку не под силу такой масштабный труд — в истории России есть вопросы, на которые исследователи тратят десятки лет [165]. И. Н. Данилевский отказывает книге в звании исторической и характеризует ее как фолк-хистори, указывая на погрешности в методологии и фактические неточности. Являясь консультантом второго тома серии, он соглашается с тем, что писатель имеет право на субъективную точку зрения, но все же считает книгу ненаучной [334–336]. Н. П. Соколов критикует композицию текста и отмечает, что перечисление князей и их жизнеописания в первых книгах превращает текст в «бессистемное собрание выписок» из «Повести временных лет», а пренебрежение остальными источниками (археологическими и лингвистическими) обесценивает работу [298]. Также историк указывает на то, что среди цитируемых работ встречаются откровенные статьи и книги фальсификаторов истории, например, генерала-лейтенанта А. Д. Нечволодова, считавшего, помимо прочего, что Трою захватили предки донских казаков [298]. На проблемы жанровой интерпретации акунинской «Истории...» обратил внимание Т. А. Мухаматулин. По его мнению, серия слишком масштабна, чтобы называться учебником, но в то же время переполнена историческими фактами, что не позволяет ей быть художественным текстом [233].

Литературная критика была не менее безжалостна к автору: В. Топоров иронически заметил, что этот текст больше похож на наследие Э. Радзинского, нежели на труд Н. Карамзина [165]; М. Кучерская раскритиковала авторскую модель повествования, назвав ее «скучной», язык сравнила с лексикой «учебников для педучилищ», а историческую концепцию посчитала слишком поверхностной [189].

Укажем на весьма примечательную деталь: при общеизвестной склонности Г. Чхартишвили к мистификаторству, активному использованию авторской маски во всех художественных произведениях (включая проект «Авторы» и др.) [251–256], все «нехудожественные» проекты (достаточно вспомнить, например, эссе «Писатель и самоубийство», 1999) он публикует под своим настоящим именем (Г. Ш. Чхартишвили), как бы «снимая» маску беллетриста и подтверждая тем самым серьезность намерений (исключение, пожалуй, составляет «Аристонмия», на обложку которой вынесено оба имени, маркирующих синтез собственно авторских размышлений об «исторической вине» равнодушного участника современного исторического процесса Г. Чхартишвили и романного повествования Бориса Акунина). В связи с этим показательно, что «История Российская государства» издана именно под маской Бориса Акунина, что со всей очевидностью предполагает и ориентацию на горизонт читательских ожиданий, и очередную попытку экспериментаторства, и отсутствие претензии на серьезное научное историческое исследование, тем более что приемы автора детективных романов отчетливо прослеживаются в «Истории Российского государства». Фактически писатель в «Истории...» примеряет маску культуртрегера-историка, внимательно всматривающегося в исторические горизонты не только России, но человека и человечества в целом и доступно излагающего отечественную историю читателю.

Уже в предисловии к первому тому «От истоков до монгольского нашествия. Часть Европы» автор вскользь замечает, что не имеет конкретной исторической концепции. Однако, как следует из последующих томов, по

сосредоточенности на определенных событиях и личностях (реформы Петра I, екатерининская эпоха и т. д.) субъективная историософская концепция, воплощенная в авторской системе взглядов на отечественную историю, у писателя есть: как историк он осмысливает исторический путь России на фоне движения истории мировой, пытается постичь специфику русского национального характера и русской истории, «измерить» его в параметрах западной и восточной цивилизаций, подчеркивает отсутствие политической или идеологической «составляющей» своей «Истории...» [25], указывает на необходимость развенчания мифов, глубоко укоренившихся в национальном сознании и самосознании. Например, его интересует опровержение мнения о Великом Новгороде как о демократической утопии или о Монгольской империи как диком государстве, не знавшем закона и элементарных норм морали. В первом томе, посвященном истории племен, населявших будущую Русь, а также Рюриковичам, намечается тенденция к рассуждениям на темы альтернативной истории. Например, завершая том, автор задает риторический вопрос: «Могла ли Русь остаться с Европой?» [25]. Конечно, он сразу оговаривается, что история не терпит сослагательного наклонения, но как беллетрист, автор исторических детективов, позволяет себе пофантазировать.

В «Части Азии. Ордынский период», включающей период от Монгольского вторжения на Русь (1237) и до правления Василия II Темного (1462), когда ханская гегемония фактически сошла на нет, писатель сосредотачивается на азиатском компоненте Руси и проводит явные параллели с днем сегодняшним. Сюда впервые в серии включаются рассуждения о национальном характере и, в частности, о влиянии монгольской экспансии на его формирование. Например, прозаик делает вывод о том, что русское чиновничество и отсутствие самоуважения берет свои истоки именно здесь, когда население Руси было вынуждено мириться с монгольским и княжеским произволом [24]. Для исторической концепции автора подобное сравнение с днем сегодняшним и объяснение современного

состояния конкретным историческим событием становится характерным в последующих томах. Это сближает «Историю...» Акунина с традицией исторического романа В. Скотта, в котором одной из целей повествования является анализ сегодняшних событий через призму давно прошедшего, а переломная эпоха перестает быть драматическим моментом истории, но превращается в причину современного положения дел [72]. Так, в тексте «Истории...» автор постоянно обращается к современности, проводит параллели между историческими событиями и днем сегодняшним, делает масштабные обобщения. Например: «Великий князь <...> сажал на кормление — позволял кормиться за счет занимаемой должности. (Взгляд на рабочее место как на источник дохода у российских государственных служащих окажется очень прочным, переживет смену всех формаций и, в общем, сохранится вплоть до нынешнего дня)» [24, с. 373].

Подчеркнем, что одной из особенностей концепции Акунина-историка является отказ от противопоставления европейской России и азиатской. Так, завершая второй том, он замечает, что отделить одно от другого после монгольского вторжения стало невозможно, а диалог западной и восточной культур обеспечил уникальность и обособленность Российского государства [24]. Здесь автор, как это ни парадоксально, сближается и с выдающимся мыслителем-славянофилом А. С. Хомяковым, рассуждавшим о «славянской стихии гуннов», и с Е. Замятиным, опиравшимся и в «Атилле», и в «Биче божьем» на сложившийся обширный «скифско-русский» контекст. Возвращаясь к «Истории...», отметим весьма примечательную деталь: наследие узурпаторов «азиатов» оценивается писателем не только негативно. Например, истоки стереотипного представления о русской стойкости и готовности к лишениям, по его мнению, берут начало именно в этот непростой период. Более того, сама «вертикаль» власти, по мнению автора, во многом восходит к эпохе «азиатского» господства, что подтверждается его замечанием в интервью: «Российское государство было построено как сверхцентрализованная вертикальная модель, по-чингисхановски

выстроенная сверху вниз, где все решения принимаются наверху и передаются вниз по эстафете» [125].

В повествующей о формировании российского самодержавия части «Между Азией и Европой. От Ивана III до Бориса Годунова», помимо ключевых свойств исторического повествования и в отличие от других томов «Истории...», присутствуют элементы таких жанровых форм, как легенды, мифические предания и т. д. Рассказ о злоключениях некоторых персонажей отечественной истории, попадающих в невообразимые авантюры, вполне сопоставим с пикарескным, приключенческим романом [12].

В части «Между Европой и Азией. Семнадцатый век» в центре внимания излюбленная «точка невозврата» всех авторов исторических романов — Смута, поэтому здесь наиболее отчетливо воплощается исторический нарратив. Переломную эпоху прозаик изображает сквозь призму личности царей и самозванцев, а корни большинства нерешенных сотни лет спустя проблем предлагает искать именно в Смутном времени [13]. Примечательны здесь, кроме того, формы присутствия авторского «я». Поиск верной тональности общения с читателем, который начался с первого тома (заметим, что после его публикации писатель проводил опрос в социальных сетях, который касался и наиболее предпочтительной для читателей манеры повествования), здесь продолжается. По мнению Т. А. Снигиревой, Т. А., Подчиненова, А. В. Снигирева, писатель в этой части «Истории...» не отказывает себе в ироническом пафосе и ведет своеобразную «игру на понижение» [275, с. 273]. О Смуте и разрухе он пишет, как о потерянном, тяжелом, но и захватывающем времени, полном приключений и героизма, что отличает его от большинства историографов.

Весьма показательной в рецепции отечественного исторического процесса становится часть «Азиатская европеизация. Царь Петр Алексеевич», которая повествует о царствовании первого российского императора. Как следует из рассуждений прозаика, прекрасная идея европеизации была воплощена в жизнь с монгольским упорством и

пренебрежением человеческими жизнями. «Велик ли Петр Великий?» — этот вопрос ставит в начале тома автор и старается объективно оценить деятельность царя [2]. Фигура императора — при всем ее величии и многогранности — в рецепции неоднозначна и противоречива. С одной стороны, прозаик восхищается масштабом грандиозных реформ, с другой, по его мнению, цена их слишком велика. Более того, в уже цитируемом нами интервью, говоря о роли императора, его авторитарности в государственных вопросах, писатель замечает: «Что сделал Петр? Он взял рыхлое Московское царство XVII века, где на самом деле настоящей вертикали не существовало, она пошатнулась после Смуты. Там, кроме самодержавия, <...> была очень сильная патриархия, авторитет церкви невероятно возрос после того, как она сыграла такую важную роль в национальном возрождении в начале XVII века, и еще там была боярская Дума, которая имела большое значение, а еще иногда приходилось собирать земские соборы. Петр на самом деле восстановил абсолютно жесткую, такую вот ордынскую структуру государства, абсолютную вертикаль, в которой все решалось только в одной точке, эта точка находилась в голове государя, все решения принимались только оттуда. Это никакая не европеизация, это абсолютная азиатизация, которая закамуфлирована париком, камзолом и башмаками с пряжкой» [296].

Более остальных книг серии походит на любовно-приключенческий роман «Евразийская империя. Эпоха цариц», которая охватывает период Российской империи XVIII в., когда российский престол занимали женщины-государыни. По мнению писателя, женская прихоть и своеволие фаворитов становятся главной движущей силой эпохи [5]. Здесь наибольшей актуальности достигает национальный вопрос, назревает внутреннее расслоение общества, сталкиваются либеральные устремления и необходимость жесткого управления. На примере цариц и их приближенных писатель демонстрирует, как претворять в жизнь смелые реформы, росчерком пера присоединять огромные территории и балансировать над пропастью социального хаоса [5]. Именно историческая роль Екатерина II, по

Акунину, оказывается принципиальной, по сравнению с другими монархами, поскольку именно она явила первый, но весьма эффективный, вариант «мягкой силы», позволяющей добиться в управлении державой куда больших результатов, по сравнению с мерами репрессивными.

Главному общественно-политическому спору первой половины XIX в. посвящена книга «Первая сверхдержава. Александр Благословенный и Николай Незабвенный». Два сына императора Павла, Александр и Николай, становятся олицетворением двух противоборствующих идеологий: западничества и славянофильства. Любимец либералов Александр описан как победитель и реформатор, который, однако, не осмелился или не успел довести начатое до конца. Консервативный и жесткий Николай, «икона» славянофильского крыла, изображается непростым, полным противоречий монархом, который видел главной целью процветание отечества, но, как и многие предшественники, забывал о самом главном — ценности человеческой жизни [17]. Автор, следуя обещанию, дистанцируется от либералов / консерваторов в оценках деятельности российских самодержцев, избегает резких характеристик, находя плюсы и минусы как в одной, так и в другой исторической фигуре и политической идеологии. Однако пафос повествования, одобрение либеральных реформ Александра, описание возможных свобод в противовес перечислениям жестокостей правления Николая позволяют говорить о воплощенном здесь «западническом» мировидении прозаика. Однако «западничество» это особого толка: писатель в своих историософских размышлениях, скорее, «вписывается» в идеологию русской интеллигенции, которая в традиции А. Герцена, при общей направленности на просветительские европейские ценности, к которым в силу своей исторической и национальной самобытности, видимо, никогда не сможет приобщиться Россия, сохраняет скептическое отношение к их реальным социально-политическим проявлениям. Отметим, кстати, весьма примечательную особенность акунинской «Истории...»: включение в нее исторических повестей, действие которых разворачивается в описанный в

соответствующем томе период (к примеру, «Огненный перст» и «Князь Клюква» в «Части Европы»; «Звездуха» и «Бох и шельма» в «Части Азии» и т. д.). Разумеется, анализ их жанрово-тематического своеобразие выходит за рамки нашей работы, но стоит отметить расширение авторской стратегии писателя, выходящего за рамки объективированного повествования и иллюстрирующего его текстами, в которых описанный период осмысливается художественно [294].

Итак, мы пришли к следующим выводам. Борис Акунин становится не только создателем специфической историософской концепции, но и постмодернистского исторического романа. В детективных циклах «Приключения Эраста Фандорина» (1998–2023) и «Приключения магистра» (2000–2009) прозаик создает сложный интертекст, сочетающий аллюзии и реминисценции к различным пластам культуры, сочетает элементы детектива, исторического, авантюрного, конспирологического романов, уделяя пристальное внимание колориту эпохи, который становится средством воспроизведения исторического фона.

В рамках проекта «Авторы» Г. Чхартишвили разрабатывает литературную маску «Анатолий Брусникин» и пишет под ней ряд исторических романов: «Девятный Спас» (2007), «Герой иного времени» (2010), «Беллона» (2012), посвященных переломным периодам Русского Государства. Все три романа объединены постмодернистским историческим нарративом, обладают занимательным сюжетом и полифонизмом размышлений о судьбе России. В этих романах отражены разные точки зрения на историю. В «Девятном Спасе» разрабатывается славянофильская концепция пагубности Петровских реформ. Роман «Герой иного времени» поднимает актуальную проблему исторически неправильной дипломатической позиции России по отношению к соседним государствам, в первую очередь — кавказским. В центре повествования Кавказская война (1817–1864), проблемы шовинизма и национализма, а также русофобии некоторых граждан Российской Империи. Автор утверждает необходимость

принятия достоинств своей нации и исправлении ее недостатков. В романе «Беллона» продолжается рассуждение о понятиях «государство» и «нация», отмечая недостатки первого и восхищаясь достоинствами второго. Это происходит на фоне Крымской войны (1853–1856). Описывая рубежные эпохи отечественной истории, писатель рассуждает о вечных проблемах России. В «Девятном Спасе» это преклонение перед Западом, в «Герое иного времени» кавказский вопрос, в «Беллоне» проблемы государственного устройства. В целом же в творчестве Анатолия Брусникина воплощен славянофильский, противоположный исторической концепции Б. Акунина взгляд человека, видящего недостатки своей страны, которые имеют долгую историю. Таким образом, Г. Ш. Чхартишвили расширяет повествовательную стратегию: если в «фандоринском» цикле история была лишь фоном для сюжетного развертывания, то в проекте и «Анатолий Брусникин» писатель сталкивает диаметрально противоположные точки зрения (западническую и славянофильскую), как и подобает настоящему историческому романисту, желающему объективно отразить действительность.

Историософская концепция Бориса Акунина, воплощенная в «Истории Российского государства», представляется целостным субъективным видением отечественного исторического процесса. Во-первых, внимательно всматривающийся в исторические горизонты жизни человека и человечества, писатель осмысливает отечественную историю, ее закономерности и противоречия в неразрывной связи с историей мировой, в равной степени признавая и «азиатское» и «западное» влияние на формирование русской государственности и ментальности. Во-вторых, исторический процесс, по мнению писателя, тесно связан с настоящим. В-третьих, именно личность стоит в центре исторического процесса и является его движущей силой: яркие государственные деятели, по его убеждению, не раз влияли на исход тех или иных событий. Подобная трактовка сближает писателя не столько с историографами, сколько с авторами исторических романов, продолжающих традиции В. Скотта. Более того, прозаик в «Истории...» аккумулирует

разнообразные жанровые элементы (от мифов до пикарескного романа), расширяя авторскую стратегию, успешно балансируя на грани объективированного и субъективированного повествования, превращая серию в своеобразное продолжение своей беллетристики, с той лишь разницей, что ранее авторская стратегия подразумевала исторические вкрапления неотъемлемым компонентом сюжетного развертывания, тогда как в «Истории...» именно сложный и многомерный исторический процесс выходит на первый план, а его «персонажи» становятся структурными компонентами, иллюстрирующими «сюжетные» перипетии.

Заключение

В отечественной словесности на протяжении последних двух столетий наблюдается повышенный интерес к русской истории, в связи с масштабными социальными и политическими изменениями, желанием прозаиков осмыслить исторический процесс, реконструировать те или иные исторические периоды, продемонстрировать собственное видение отечественной истории. Ключевыми факторами развития исторической словесности в последние десятилетия становятся не только начавшиеся в постперестроечные годы попытки пересмотра «советского прошлого», вызванные ощущением «краха империи», но и отказ от характерной для советской историографии векторной концепции времени. Наиболее привлекательным для создателей, условно говоря, «новейшего» исторического нарратива оказывается расширение его границ, синтез элементов исторического, авантюрного, приключенческого и др. романа.

По сравнению с исторической словесностью XX в. с ее обращением к прошлому и его реконструкцией, соединением «большой истории» и частной жизни, «авантюристичности и историзма», различных типов времени, в исторической прозе рубежа XX – XXI вв. намечается смещение образов исторических лиц в центр сюжетного развертывания и их мифологизация, размывание жанровых границ и появление модификаций исторической прозы (альтернативная история, роман-пеплум, исторический детектив), не столько реконструкция истории, сколько авторская рефлексия по поводу неё, в связи с чем применительно к словесности современной правомерно говорить не об историческом романе, но об историческом повествовании. Наиболее примечательно в плане преломления традиций исторического повествования творчество А. Иванова и Бориса Акунина.

А. Иванов, воспринимающего историю России как многовековой героический народный порыв, который государство то подавляло, то использовало в преступных целях, интересуется процесс созидания империи

(от присоединения Перми в «Сердце Пармы», колонизации Сибири в «Тоболе» до правомерности террора опричнины в «Летоисчислении...»), тогда как Борис Акунин в контексте собственной историсофской концепции концентрирует внимание на противоречиях исторического процесса, переломных событиях российской истории, способствующих распаду империи. В «Сердце Пармы» А. Иванова переданы реальные исторические события (расширение границ Московского княжества за счет присоединения Перми/Пармы; исторический герой показан как цельная личность, в достоверном бытовом окружении, любое историческое событие непосредственно связано с его частной жизнью и влияет на его мировосприятие и развитие), органично сочетающиеся с элементами альтернативной истории, фэнтези и романа воспитания: в реальную историю Перми вплетается «ирреальная» ветвь истории, воплощенная собственным хронотопом (мир древний, хтонический противопоставлен пространству Москвы, который разрушается при столкновении с историей «реальной»). Повествование в «Золоте бунта...» синтезирует исторический и приключенческий нарративы; писатель, отталкиваясь от опыта предшественников и переосмысливая «пушкинский нарратив», создает амбивалентный образ пугачевщины и концентрируется на изображении истории как полноценного «героя», живущей самостоятельно и активно взаимодействующей с миром создающих ее персонажей, погруженных не только в контекст постпугачевского времени, но и в пространство авантюрное.

Расширение рамок классического исторического повествования в романе «Тобол» связано с невозможностью подчинить определенным характеристикам ни масштабность личности главного героя (губернатора Гагарина), ни подлинную эпичность событий: масштабный и политематичный «роман-пеплум», описывающий важные исторические события начала XVIII в., непосредственно связанные с реформаторской деятельностью Петра, расширением российских территорий и укреплением

положения России на мировой арене (колонизация Сибири), сочетает элементы классического исторического нарратива («усредненный» герой, документальность) с фантастикой, подробными историческими комментариями, кинематографическими приемами (монтажность, «массовость», зрелищные эффекты, сериальными клише), которые упрощают содержание, характеры и психологические мотивировки, и частой сменой фокуса повествования (описание важных исторических событий чередуется с пристальным вниманием к судьбе отдельно взятой семьи, которая оказывается важнее любой «идеи»). Авторская трактовка эпохи опричнины в романе «Летоисчисление от Иоанна», написанном на материале киносценария А. Иванова к фильму П. Лунгина «Царь», основана на эсхатологической концепции А. Л. Юрганова, в связи с чем поступки царя подчинены идее скорого конца света и вере в собственное мессианство, а сам текст представляет собой сложное образование, в котором историческое повествование синтезирует элементы кинотекста, притчи, мистерии, жития.

Повествовательная стратегия Бориса Акунина расширяется от «фандоринского» цикла к романам проекта «Авторы»: история, введенная исключительно в качестве фона сюжетного развертывания сменяется историческим постмодернистским романом. В романах Акунина очевидно насыщение детективного нарратива интертекстуальными вкраплениями, аллюзиями, отсылками к различным пластам культуры с приемами исторического повествования, позволяющими стилизовать образ того или иного исторического периода (правление последних Романовых в фандоринском цикле, эпоха петровских преобразований в «Девятном Спасе», кавказские войны в «Герое иного времени»), скрупулезно воспроизвести колорит эпохи, проанализировать переломные для русской истории моменты, предложить альтернативные варианты событий и включить в число героев исторические личности. Историософская концепция Бориса Акунина, воплощенная в «Истории Российского государства», представляется целостным субъективным видением отечественного исторического процесса:

писатель осмысливает отечественную историю в неразрывной связи с историей мировой, в равной степени признавая и «азиатское» и «западное» влияние на формирование русской государственности и ментальности; исторический процесс, по мнению писателя, тесно связан с настоящим; именно личность стоит в центре исторического процесса и является его движущей силой: яркие государственные деятели, по его убеждению, не раз влияли на исход тех или иных событий. Подобная трактовка сближает писателя не столько с историографами, сколько с авторами исторических романов, продолжающих традиции В. Скотта. Аккумулируя разнообразные жанровые элементы (от мифов до пикареского романа), расширяя авторскую стратегию, прозаик балансирует на грани объективированного и субъективированного повествования и превращает «Историю...» в своеобразное продолжение своей беллетристики, где сложный и многомерный исторический процесс выходит на первый план, а его «персонажи» становятся структурными компонентами, иллюстрирующими «сюжетные» перипетии.

Разумеется, наше исследование не претендует на то, чтобы стать «последним словом» по заявленной проблематике. Напротив, важнейшими перспективами исследования нам видятся, во-первых, возможность применения использованной методологии для дальнейшего анализа разных типов исторического повествования (внимания заслуживает, к примеру, исторический роман соцреализма ли же последний опубликованный роман А. Иванова «Бронепароходы»); во-вторых, перспективным является сравнительно-сопоставительное изучение других прозаиков, работающих в рамках исторической прозы (к примеру, М. Ю. Елизаров, А. М. Терехов, Л. Юзефович и др.); наконец, весьма продуктивно было бы сопоставление стратегий исторического повествования в гендерном аспекте (к примеру, исторических нарративов Г. Яхиной и А. Иванова).

Список использованных источников и литературы

Источники

1. Акунин Б. Азазель. М. : Захаров, 2001. 235 с.
2. Акунин Б. Азиатская европеизация. История Российского государства. Царь Петр Алексеевич. М. : АСТ, 2017. 460 с.
3. Акунин Б. Алмазная колесница. Роман в 2-х томах. М. : Захаров, 2023. 704 с.
4. Акунин Б. Весь мир театр. М. : Захаров, 2022. 432 с.
5. Акунин Б. Евразийская империя. История Российского государства. Эпоха цариц. М. : АСТ, 2018. 520 с.
6. Акунин Б. Инь и Ян. Белая и черная версии. М. : Захаров, 2020. 176 с.
7. Акунин Б. Коронация, или Последний из романов. М. : Захаров, 2008. 447 с.
8. Акунин Б. Левиафан. М. : Захаров, 2019. 266 с.
9. Акунин Б. Лекарство для империи. Царь-освободитель и царь-миротворец.. М. : АСТ, 2021. 400 с.
10. Акунин Б. Любовник смерти. М. : Захаров, 2023. 304 с.
11. Акунин Б. Любовница смерти. М. : Захаров, 2022. 272 с.
12. Акунин Б. Между Азией и Европой. История Российского государства. От Ивана III до Бориса Годунова. М. : АСТ, 2015. 540 с.
13. Акунин Б. Между Европой и Азией. История Российского государства. Семнадцатый век. М. : АСТ, 2016. 470 с.
14. Акунин Б. Не прощаюсь. М. : Захаров, 2023. 416 с.
15. Акунин Б. Нефритовые четки. М. : Захаров, 2023. 704 с.
16. Акунин Б. Особые поручения. М. : Захаров, 2020. 368 с.
17. Акунин Б. Первая сверхдержава. История Российского государства. Александр Благословенный и Николай Незабвенный. М. : АСТ, 2020. 490 с.
18. Акунин Б. Планета Вода. М. : Захаров, 2021. 480 с.

19. Акунин Б. После тяжелой продолжительной болезни. Время Николая II. М. : АСТ, 2022. 500 с.
20. Акунин Б. Просто Маса. М. : АСТ, 2022. 336 с.
21. Акунин Б. Смерть Ахиллеса. М. : Захаров, 2023. 336 с.
22. Акунин Б. Статский советник. М. : Захаров, 2010. 352 с.
23. Акунин Б. Турецкий гамбит. М. : Захаров, 2010. 208 с.
24. Акунин Б. Часть Азии. История Российского государства. Ордынский период. М. : АСТ, 2014. 270 с.
25. Акунин Б. Часть Европы. История Российского государства. От истоков до монгольского нашествия. М. : АСТ, 2014. 396 с.
26. Акунин Б. Черный город. М. : Захаров, 2023. 368 с.
27. Акунин Б. Яма. М. : АСТ, 2023. 320 с.
28. Акунин Б. Внеклассное чтение. М. : Олма Медиа Групп, 2010. 638 с.
29. Брусникин А. Беллона. М. : АСТ, 2008. 413 с.
30. Брусникин А. Герой иного времени. М.: АСТ, 2010. 414 с.
31. Брусникин А. Девятный Спас. М. : АСТ, 2008. 512 с.
32. Есенин С. А. Полное собрание сочинений в одном томе. М. : Изд-во Альфа-книга, 2018. 719 с.
33. Злобин С. П. Салават Юлаев // Злобин С. П. Собр. соч. : В 4 т. М. : Худож.лит., 1980. Т. 1. Салават Юлаев: Исторический роман. 525 с.
34. Иванов А. В. Золото бунта. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. 701 с.
35. Иванов А. В. Сердце Пармы, или Чердынь — княгиня гор. М. : Изд-во Азбука, 2012. 576 с.
36. Иванов А. В. Летоисчисление от Иоанна. М.: Изд-во АСТ, 2018. 219 с.
37. Иванов А. В. Тобол. Мало избранных : роман-пеплум. М. : Издательство АСТ, 2019. 827 с.
38. Иванов А. В. Тобол. Много званых : роман-пеплум. М. : Издательство АСТ, 2019. 702 с.

39. Карамзин Н. М. О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях // Литературная учеба. 1988. № 4. С. 97.
40. Ключевский В. О. Русская история. Полный курс лекций. Лекция 25 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/rusKluch/25.htm> (дата обращения: 23.05.2023).
41. Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главных деятелей. М. : Эксмо, 2021. 1024 с.
42. Мамин-Сибиряк Д. Н. Охонины брови. М. : Современник, 1989. 78 с.
43. Мордовцев Д. Л. За чьи грехи? Историческая повесть из времен бунта Стеньки Разина. М. : Вече, 2020. 288 с.
44. Пушкин А. С. Замечания о бунте // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 9. Кн. 1. История Пугачева. 1950. С. 369–376.
45. Пушкин А. С. История Пугачева // Капитанская дочка. М. : Издательство «Э», 2016. С. 34–131.
46. Пушкин А. С. Капитанская дочка. Дубровский. Повести Белкина. М. : Изд-во Эксмо, 2002. 336 с.
47. Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Том 1. М. : Изд-во Амфора, 2015 г. 384 с.
48. Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1980. Т. 1. 496 с. ; Т. 2. 399 с. ; Т. 3. 527 с. ; Т. 4. 591 с.
49. Чапыгин А. П. Разин Степан. М. : Известия, 1961. 638 с.
50. Шишков В. Я. Емельян Пугачев: Историческое повествование. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1990. Кн. 1. Ч. 1, 2. 432 с.
51. Шукшин В. М. Я родом из деревни // Наш современник. 1979. №7. С. 173–174.
52. Шукшин В. М. Я пришел дать вам волю. М. : Зебра-Е, 2006. 413 с.
53. Юзефович Л. Дом свиданий. М.: Вагриус. 2001. 320 с.
54. Юзефович Л. Князь ветра. М.: Вагриус, 2001. 352 с.
55. Юзефович Л. Костюм Арлекина. М.: Вагриус. 2001. 319 с.

56. Абашев В. В. Д. Н. Мамин-Сибиряк: У истоков геопэтики Урала // Уральский исторический вестник. 2009. № 1 (22). С. 56–66.
57. Абашев В. В. Русская литература Урала. Проблемы геопэтики : учеб. Пособие. Пермь : Перм. гос. нац. иссл. ун-т, 2012. 140 с.
58. Абашев В. В. Урал как предчувствие: Заметки о геопэтике Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 35–55.
59. Абашев В. В., Абашева М. П. Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова // Сибирский филологический журнал. 2010. № 2. С. 81–90.
60. Абашев В. В., Абашева М. П. Чужие сны о Мяндаше (контекст о поэтике Алексея Иванова) // Семантическая поэтика русской литературы. Екатеринбург, 2008. С. 219–233.
61. Абашев В. В., Абашева М. П. Литература и география: Урал в геопэтике России // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2012. Вып. 2. С. 143–152.
62. Абашева М. П. «Мертвые души» и русская проза 2000-х годов (Алексей Иванов и другие) // Н. В. Гоголь как художественный и культурно-исторический феномен. Оломоуц : Университет Палацкого в Оломоуце, 2015. С. 181–191.
63. Абдуразакова Е. Р. Проблема хронотопа в историческом романе Д. Романенко «Ерофей Хабаров» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 9 (75): в 2-х ч. Ч. 2. С. 10–13.
64. Абрамова Е. И. Костюм как полифункциональная деталь в исторической прозе XX века : автореф. дисс. ... канд. филол. н. Тверь, 2006. 20 с.
65. Акунин Б. Анатолий Брусникин и Анна Борисова — это я [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kp.ru/daily/25820.3/2797667/> (дата обращения: 09.01.2019).

66. Алеврас Н. Н. Очертания культурного пространства русской историографии XIX в. // Ист. ежегодник. 2002–2003 / Под ред. В. П. Корзун и А. В. Якуба. Омск, 2003. С. 100–120.
67. Алеврас Н. Н., Гришина Н. В. «Историческая правда» и «домыслы историка»: Ключевский и его школа в окуляре критики историков-эмигрантов 20–30-х гг. // Век памяти, память века: Опыт обращения с прошлым в XX столетии : Сб. ст. Челябинск, 2004. С. 100–125.
68. Александрова Л. П. Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев : Изд-во Киевского ун-та, 1971. 156 с.
69. Алексей Иванов. Я интуитивно понимал, что надо сделать так, а не иначе... [Электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_4_72 (дата обращения: 09.06.2023).
70. Алексей Иванов. Я умею писать так, как хочу, и пишу так, как мне нужно, а не так, как получается [Электронный ресурс]. URL: <https://zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/aleksei-ivanov-ya-umeju-pisat-tak-kak-hochu-i-pishu-tak-kak-mne-nujno-a-ne-tak-kak-poluchaetsya.html> (дата обращения: 16.10.2022).
71. Алексей Иванов: новый роман придет из телевизионного сериала [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/intervyu/aleksej-ivanov-novyyj-roman-pridet-iz-televizionnogo-seriala.html> (дата обращения: 16.10.2022).
72. Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб. : Академический проект, 1996. 342 с.
73. Амусин М. Текст города и саморефлексия текста // Вопросы литературы, 2009. № 1. С. 6–50.
74. Амусин М. Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков // Вопросы литературы. 2009. № 3. С. 5–45.

75. Андреев Ю. А. Русский советский исторический роман: 20–30-е годы. М.; Л. : АН СССР, 1962.
76. Афанасьева О. В. Англо-американский культурный пласт в детективной прозе Бориса Акунина: дис. ... канд. филол. н. М., 2019. 220 с.
77. Ащеулова И. В. Восприятие исторической прозы XX века в качестве «удаленного» контекста постмодернистской псевдо-исторической прозы // Мат-лы международной научно-практической конференции «Историко-функциональное изучение литературы и публицистики: истоки, современность, перспективы». Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2006. С. 110–120.
78. Ащеулова И. В. Проблема должного в «псевдоисторической» постмодернистской прозе (Саша Соколов, В. Шаров, Ю. Буйда и В. Пьецух) // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: статья в сборнике. Томск : Изд-во Томского государственного университета, 2006. С. 111–132.
79. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худ. лит., 1975. 453 с.
80. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М. : Алконост, 1994. 170 с.
81. Бахтин М. М. Теория романа (1930–1961 гг.) // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. М. : Языки славянских культур, 2012. 880 с.
82. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 234–407.
83. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. 500 с.
84. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 353 с.
85. Бережной С. Н. Прошлое как учебный полигон. Очерк истории «альтернативной истории» [Электронный ресурс]. URL: <http://barros.rusf.ru/article274.html> (дата обращения: 02.07.2023).

86. Березин В. Запад и Восток Леонида Юзефовича [Электронный ресурс]. URL: https://www.ng.ru/izdat/2001-08-09/6_peterburg.html (дата обращения: 02.07.2023).
87. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. М. : Азбука, 2002. 480 с.
88. Берковский Н. Я. Советский исторический роман // Мир, создаваемый литературой. М. : Советский писатель, 1989. С. 249–253.
89. Благой Д. Исторический роман // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. С. 335–337.
90. Благой Д. Исторический роман // Словарь литературоведческих терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т.1. 788 с.
91. Блюменфельд В. Художественные элементы в «Истории Пугачева» Пушкина // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 154–174.
92. Бобкова Н. Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии: дисс. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2010. 200 с.
93. Богатырева Т. Г. Проблемы связи с современностью и идейно-художественное обогащение современного исторического романа (70-80-е годы) : дис. ... канд. филол. н. М., 1987.
94. Богданова О. В. Диалогия А. С. Пушкина «История пугачевского бунта» и «Капитанская дочка» (образ Емельяна Пугачева) // Культура и текст. 2019. №1 (36). С. 6–18.
95. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века–начало XXI века). СПб. : Филологический фак-т С.-Петербургского гос. ун-та, 2004. 252 с.
96. Богданова О. В. «Наше описание вернее» (А. С. Пушкин): Образы Петра и бедного Евгения в «Медном всаднике» // Современный взгляд на

- русскую литературу XIX — середины XX века. СПб. : Береста, 2017. С. 45–74.
97. Богданова О. В. «Невольник чести»: «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Ч. 1. Вып. 103. СПб. : СПбГУ, 2019. 46 с.
98. Болнова Е. В. Рецепция образа Пугачева в произведениях русского авангарда начала XX века // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2018. №3. С. 178–183.
99. Бородкин Л. И. Моделирование исторических процессов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.soc-phys.chem.msu.ru/rus/prev/zas-2014-03-18/presentation.pdf> (дата обращения: 19.01.2017).
100. Бочаров С. Г. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». М.: Худож. лит., 1957. 158 с.
101. Бочкина М. В., Голубков М. М. Понятия «исторического» и «неисторического» в эстетической и философской системе романа «Авиатор» Е. Водолазкина // Вестник Российского Университета Дружбы Народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 2. С. 188–197.
102. Бреева Т. Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности: автореф. дисс. ... д. филол. н. Екатеринбург, 2011. 48 с.
103. Булахова О. Н. Эволюция жанрово-стилистического использования документальных текстов, устаревших и нелитературных языковых средств в советском историческом романе о Степане Разине: На материале произведений А. Чапыгина «Разин Степан», С. Злобина «Степан Разин», В. Шукшина «Я пришел дать вам волю»: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2003. 298 с.
104. Булушева Е. И. Фольклорные жанры в художественном повествовании романа А. К. Толстого «Князь Серебряный»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1998. 28 с.
105. Вальбе Б. С. А. П. Чапыгин: Очерк жизни и творчества. 2-е изд., перераб. Л.: Сов. писатель [Ленингр. отд-ние], 1959. 207 с.

106. Вальчак Д. Языческий идол, культурный артефакт или православный символ веры? (Мотив иконы в произведениях А. В. Иванова) // Art Logos. 2018. № 3 (5). С. 99–118.
107. Варфоломеев И. П. Советская историческая романистика: проблемы типологии и поэтики. Ташкент : Укитувчи, 1984. 111 с.
108. Варфоломеев И. П. Типологические основы жанров исторической романистики. Классификация видов. Ташкент : Фан, 1979. 168 с.
109. Васильев С. А. Проза А. К. Толстого: направление эволюции и контекст. Ижевск: УдГУ, 1989. 96 с.
110. Вигерина Л. И. Поэтика повседневности в «Войне и мире» Л.Н. Толстого: аксиологический аспект // «Война и мир» Л.Н. Толстого: духовные константы и социальные переменные отечественной истории. материалы XVI Барышниковских чтений. Липецк, 2019. С. 56-62.
111. Виттенберг Б. М. Игры коррективщиков (Заметки на полях «альтернативных историй») [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/vit21.html> (дата обращения: 02.07.2023).
112. Вишевский А. Сквозь призму детектива : мир романов Бориса Акунина и Леонида Юзефовича. М. : РГГУ, 2011. 234 с.
113. Вокин М. А. «Тарас Бульба» и проблема своеобразия гоголевского повествовательного стиля: дисс. ... к филол. н. Псков, 2003. 186 с.
114. Володихин Д. Кто без греха [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/recenzii/zoloto-bunta/kto-bez-grexa.html> (дата обращения: 02.07.2023).
115. Вольский Н. Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск : НГПУ, 2006. 278 с.
116. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2009. 48 с.
117. Воробьева Н. Н. Принцип историзма в изображении характера: Классическая традиция и советская литература. М. : Наука, 1978. 264 с.

118. Вулис А. З. Поэтика детектива [Электронный ресурс]. URL: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?236> (дата обращения: 22.04.2023).
119. Вычегодско-Вымская (Мисаило-Евтихиевская) летопись [Электронный ресурс]. URL: <http://www.yarensk.narod.ru/letopis/letopis.html> (дата обращения: 22.04.2023).
120. Гаджиева Л. И. Мир казачества в изображении Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, М. А. Шолохова: дисс. ... к. филол. н. М., 2007. 181 с.
121. Гаррос А., Евдокимов А. Одиноким голос крови [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanproduction.ru/> (дата обращения: 22.04.2023).
122. Гончаров П. А., Гончаров П. П. Много званых: мотив соблазна в романе А. В. Иванова «Тобол» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 2. С. 315–318.
123. Гордин Я. От документа к образу (Некоторые черты текущей исторической прозы) // Вопросы литературы. 1981. № 3. С. 96–133.
124. Гордин Я. Порвалась связь времен? Заметки об одном направлении современной исторической прозы // Вопросы литературы. 1986. № 3. С. 43–70.
125. Гордина Е. Д. История и идеология: пути развития советской исторической романистики и формирование классового сознания в 1930-40-х гг. Нижний Новгород : ВГИПУ, 2009. 172 с.
126. Гуларян А. Б. Жанр альтернативной истории как системный индикатор социального дискомфорта [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/f/forum_a_i/doclad1.shtml (дата обращения: 02.07.2023).
127. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М. : АСТ, 2019. 704 с.
128. Гюльназарян Н. Е. Художественная концепция личности в историческом романе конца XX века. Армавир : АГУ, 2008. 123 с.
129. Гюльназарян Н. Е. Художественная концепция личности в историческом романе конца XX века. дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2008. 234 с.

130. Данов Я. Три лика времени : заметки по исторической прозе // Звезда Востока. 1984. № 41. С. 153–160.
131. Дашевский В. А. Историческая повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» // Филологический класс. 2003. № 9. С. 82–86.
132. Дворкин А. Л. «Иван Грозный не был великим правителем» : интервью А. Л. Дворкина [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=841> (дата обращения: 04.12.2022).
133. Демидов В. П., Демидова Е. Н. Историчность социального времени // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. I. С. 47–49.
134. Демин В. И. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе. М. : Наука, 2012. 333 с.
135. Державина О. А. История России в русской литературе XX века // Сюжеты и образы древнерусской литературы в творчестве писателей XX века. М. : Наука, 1990. С. 107–142.
136. Дзюба Е. М. Славенские истории, или Жанр романа в творчестве М. Д. Чулкова, М. И. Попова, В. А. Левшина : монография. Н. Новгород : НГПУ, 2006. 258 с.
137. Дзюба Е. М. Становление и развитие русского романа 70–80-х гг. XVIII века (мифогенный роман в творчестве М. Д. Чулкова, М. И. Попова, В. А. Левшина) : автореф. дис. ... д-ра филол. н. М., 2006. 44 с.
138. Добренко Е. «Занимательная история»: Исторический роман и социалистический реализм // Соцреалистический канон / под. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. М. : Академический проект, 2000. С. 874–895.
139. Долгов С. Ф. Типология конфликта в советской исторической романистике 70-х годов : дис. ... канд. филол. н. Саратов, 1989. 40 с.
140. Долинин А. А. Вальтер-скоттовский историзм и «Капитанская дочка» // Долинин А. А. Пушкин и Англия: Цикл статей. М. : Новое литературное обозрение, 2007. С. 237–258.

141. Долинин А. А. Еще раз о хронологии «Капитанской дочки» // Пушкин и другие: сборник статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева. Н. Новгород : Новгородский гос. ун-т, 1997. С. 52–59.
142. Долинин А. А. История, одетая в роман: В. Скотт и его читатели. М. : Наука, 1988. 245 с.
143. Дудина Т. П. «Внутренняя история» народа и ее теоретико-художественные рецепции 30–40-х годов XIX века // История: факты и символы. 2016. С. 81–88.
144. Дудина Т. П. Русская историческая драматургия XIX века (этико-аксиологический аспект) : монография. Елец, 2006. 234 с.
145. Елифёрова М. В., Чупринин С. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня // Вопросы литературы. 2008. № 1. С. 364–365.
146. Жанузаков М. Н. Исторические романы Д. М. Борисова: проблемы развития жанра : дис. ... канд. филол. н. М., 1989. 230 с.
147. Жачемукова Б. М., Бешукова Ф. Б. Художественная специфика жанра исторического романа // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп. 2011. № (70). С. 13–20.
148. Звягина М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века. Астрахань : Изд-во АГПУ, 2001. – 179 с.
149. Злочевская А. Жанровый парадокс «Капитанской дочки» А. С. Пушкина: исторический роман / сказка // Русская словесность. 2020. № 3. С. 31–37.
150. Зырянов А. И. Глобус, Парма и Тобол (о писателе Алексее Иванове как географе) // Географический вестник. 2017. № 3. С. 43–47.
151. Иванов А. В. «Я интуитивно понимал, что надо сделать так, а не иначе...» / Беседу вела Ребель Г. // Филолог. Пермь: ПермГУ, 2004. Вып. 4. С. 10–18.
152. Иванова Н. В полосу, в клеточку и мелкий горошек. Перекодировка истории в современной русской прозе // Знамя. 1999. № 4.

153. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. № 4.
154. Иванова Т. В. Фольклор в творчестве А. К. Толстого. Петрозаводск : Изд-во ПГПУ, 2004. 220 с.
155. Изотов И. И. Проблемы советского исторического романа в связи с развитием критики : автореф. дис. ... д-ра филол. н. М., 1972. 39 с.
156. Изотов И. Т. Проблемы советского исторического романа. М. : МАКС Пресс, 2022. 400 с.
157. История в зеркале литературы и литературоведения (Материалы международной научной конференции, состоявшейся в Гданьске в августе 2001 г.). Гданьск, 2002. 675 с.
158. Исупов К. Г. Философия и эстетика истории в литературной классике XIX века // Литература и история (исторический процесс в творческом сознании русских писателей и мыслителей XVIII-XX вв.) / отв. ред. Ю.В. Стенник. Вып. 2. СПб. : Наука, 1997. С. 110–144.
159. Исупова С. М. Модификации романтического исторического романа И. И. Лажечникова «Последний Новик» // Вестник Астраханского государственного технического университета. 2012. №2(54). С. 108–112.
160. Казачкова А. В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина : 1990-х – начала 2000-х гг.: автореф. дисс. ... канд. филол. н. Нижний Новгород, 2015. 22 с.
161. Калинина Д. А. Книжная культура Ивана IV Грозного в современной русской литературе («Летоисчисление от Иоанна» А. Иванова и «Знак Каина» Б. Акунина) // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 1. С. 92–95.
162. Калита В. М. Советские исторические романы о Куликовской битве (традиции и новаторство) : автореф. канд. ... филол. н. М., 1983. 40 с.
163. Каргалов В. В. Древняя Русь в советской художественной литературе. М.: Высшая школа, 1968. 182 с.
164. Каргалов В. В. Московская Русь в советской художественной литературе. М.: Высшая школа, 1971. 174 с.

165. Карев И., Сайгонов И. Акунин пишет биографию России // Газета.ru. 20.03.2013. [Электронный ресурс]. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/03/20/a_5110401.shtml (дата обращения: 05.05.2023).
166. Кобленкова Д. В. Революция и гражданская война в историческом детективе «Контрибуция» (1987) Л. Юзефовича и одноимённой экранизации (2016) С. Снежкина // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность - современность : коллективная монография. Нижний Новгород: «Деком», 2018. С. 607–612.
167. Козлова С. М. Альтернативы прошлого и будущего России в современной отечественной прозе // Вестник ТГУ. Филология. 2008. № 3 (4). С. 73–81.
168. Козырев К. А. Фольклорно-мифологические элементы в литературе постмодернизма (на материале творчества М. М. Попова) : автореф. дисс. ...канд. филол. н. М., 2006. 16 с.
169. Колмакова О. А. Поэтика русской постмодернистской прозы рубежа XX–XXI вв.: типы пространства и времени в воплощении кризисного сознания : автореф. дис. ... д-ра филол. н. Улан-Удэ, 2015. 42 с.
170. Колобаева Л. А. Русский исторический роман по-новому: «Тобол» Алексея Иванова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24, № 3. С. 376–389.
171. Колядич Т. М. От Аксенова до Глуховского. Русский экспериментальный путеводитель по современной русской литературе. М. : Олимп, 2010. 349 с.
172. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / А. Компанон; пер. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 324 с.
173. Кондратьева-Мейксон Н. По какому календарю? (Время и пейзаж в «Капитанской дочке») // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 168–176.

174. Константинова И. Г. Становление жанра исторической повести в русской литературе конца XVIII – начала XIX в. : автореф. дис. ... канд. филол. н. М., 2015. 28 с.
175. Кормилов С. И. Теоретические аспекты художественного историзма // Проблема историзма в русской советской литературе: 60–80-е годы. М. : Наука, 1986. 262 с.
176. Коровина Л. В. Русский исторический эпос пушкинской поры: проблема жанра // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2011. №63. С. 78–80.
177. Короленок А. И. Шолохов и Гоголь (эпические традиции в жанровой структуре «Тихого Дона» : дисс. ... к. филол. н. М., 1984. 219 с.
178. Корчагин П. Карамзин для бедных и ревнители официальной народности [Электронный ресурс] . URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mnum_25 (дата обращения: 05.05.2020).
179. Костюков Л. В. Акунин Борис // Русские писатели, XX век: биограф. слов. : А–Я / сост. И. О. Шайтанов. М. : Просвещение, 2009. 800 с.
180. Котовчихина Н. Д. Эпическая проза М. А. Шолохова в русском литературном процессе XX века : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004. С. 178–179.
181. Кронгауз Е. Брусникин, Акунин, другой? [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/literature/names-details/951> (дата обращения: 05.05.2020).
182. Кузнецова М. «Царь» Павла Лунгина: Перед началом съемок Янковский получил благословение у Алексия II [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kp.ru/daily/24388/566871/> (дата обращения: 04.12.2022).
183. Кузьмин А. Г. Писатель и история // Современник. 1982. № 4. С. 148–165.
184. Кузьмичев И. К. Литературные перекрестки. Типология жанров, их историческая судьба. Нижний Новгород : Волго-Вятское книжное изд-во, 1983. 200 с.

185. Кукулин И. В. Героизация выживания // НЛЮ. 2007. № 86. С. 302–330.
186. Куликова Д. Л. «Страшный Петр»: демонизация образа власти как элемент поэтики ужасного (А. В. Иванов «Тобол») // Филология и культура. 2020. № 2. С. 193–198.
187. Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. СПб. : СПГУТД, 2009. 336 с.
188. Купина Н. А., Литовская М. А., Николина Н. А. Массовая литература сегодня. 2-е изд. М. : Флинта: Наука, 2010. 424 с.
189. Кучерская М. Борис Акунин написал «Историю государства российского». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2013/11/21/na-sluzhbe-persta> (дата обращения: 05.05.2023).
190. Ланин Б. А. Трансформация истории в современной литературе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.km.ru/referats/5CBB9E5AAC6E40ADA2C679288E36E6EE> (дата обращения: 20.11.2016).
191. Латынина А. Н. «Так смеется маска маске». Борис Акунин и проект «Авторы» [Электронный ресурс] // Новый мир. 2012. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/6/tak-smeetsya-mask-maske.html (дата обращения: 11.01.2019).
192. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности советской прозы в 60–70-е годы. Свердловск, 1982. 243 с.
193. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник», 2010. 906 с.
194. Ленобль Г. М. История и литература. М.: Худож. лит., 1977. 300 с.
195. Липовецкий М. Н. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5. С. 6–60.
196. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед ун-та, 1997. 317 с.

197. Литвинова Г. З. Творческий путь И. И. Лажечникова: дис. ... канд. филол. н. М., 1960. 345 с.
198. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М. : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стлб., стлб. 321.
199. Литовская М. А. История и современность в русской художественной прозе 60-70-х годов : автореф. канд. ... филол. наук. М., 1985. 39 с.
200. Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения // Вопросы методологии литературоведения. М. – Л.: Наука, 1966. С. 142–146.
201. Лихина Н. Е. Эволюция жанра исторического романа в творчестве С. П. Бородина : дис. ... канд. филол. н. Калининград, 1981. 199 с.
202. Лобин А. М. «Романы о Древней Руси» Б. Л. Васильева как новый виток эволюции исторической прозы на рубеже XX-XXI вв. // Филологический класс. 2016. С. 134–154.
203. Лобин А. М. Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века / под ред. проф. А. И. Ванюкова. Ульяновск : УлГТУ, 2015. 310 с.
204. Лобин А. М. Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века. Ульяновск : УлГТУ, 2015. 310 с.
205. Лобин А. М. Беллетризация истории как метод репрезентации истории в русской литературе XXI века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. С. 13–145.
206. Лобин А. М. Историческая проза в «нулевые» годы // Литературная учеба. 2010. № 4. С. 58–64.
207. Лобин А. М. Исторический дискурс в неисторической прозе рубежа XX–XXI веков // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 123–133.
208. Лобин А. М. Концепции истории и формы их художественной репрезентации в русской литературе начала XXI века : дис. ... д-ра. филол. н. Саратов, 2018. 399 с.

209. Лобин А. М. Концепция истории и проблема типологии исторических произведений // Манускрипт. 2017. С. 233–245.
210. Лобин А. М. Литература и история: к вопросу о методах изображения истории в современной беллетристике // Личность. Культура. Общество. 2009. Т. 11. Вып 4. № 51–52. С. 453–457.
211. Лобин А. М. Романы о Петре I в русской литературе XX века: проблема жанра // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2006. №1 (33). С. 10–13.
212. Лобин А. М. Эволюция историзма в романе Алексея Иванова «Сердце Пармы» // Вестник Вятского гос. ун-та. 2012. № 1 (2). С. 118–125.
213. Лобов П. А. Концепция власти в романе Алексея Иванова «Летоисчисление от Иоанна» // Филология в зоне актуальности: вызовы времени: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции молодых ученых, Пермь, 01–02 апреля 2014 года. Пермь: Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2014. С. 87–89.
214. Лотман Ю. М. Идеальная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб. : Искусство-СПБ, 1995. С. 212–227.
215. Лукач Г. Исторический роман / вступ. ст. П. Андерсона. М.: Common place, 2015. 178 с.
216. Любомудров А. М. Русское Средневековье в исторической прозе 1970–80-х гг. Проблемы историзма : дис. ... канд. филол. н. Л., 1987. 250 с.
217. Ляпина С. М. Русский исторический роман XIX века в контексте культурного сознания // История: факты и символы. 2015. С. 234–244.
218. Магомедов У. Ш. Роман А. С. Пушкина «Капитанская дочка» в отношении к поэтике исторического повествования в произведениях европейских романтиков // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2009. №1. С. 148–156.

219. Макаркин А. В. Россия, которую мы не теряли. Борис Акунин создает эпос нового типа // Сегодня. 2008. № 7. С. 5.
220. Макаровская Г. В. Типы исторического повествования. Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1972. 239 с.
221. Макогоненко Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л.: Художественная литература, 1977. 112 с.
222. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. 140 с.
223. Мальцева Т. В. Исторически труды о «Главных российских древностях»: В. К. Трnedиаковский vs академические «норманисты» // Art Logos. 2019. № 1 (6). С. 120-127.
224. Малхасян А. А. История как концепт художественного нарратива (на примере романов К. П. Масальского «Стрельцы», И. И. Лажечникова «Последний Новик», Д. С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)») : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2017. 29 с.
225. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб : Алетейя, 2000. 347 с.
226. Матвеева Д. А. Поэтика малой исторической прозы Ю. Н. Тынянова : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015. 218 с.
227. Махортова Г. Х. Дао и постмодернизм творчества Бориса Акунина [Электронный ресурс] // Сноб. 2014. URL: <https://snob.ru/profile/28186/blog/73668> (дата обращения: 12.04.2023).
228. Мессер Р. Советская историческая проза. Л. : Советский писатель, 1955. 304 с.
229. Метелищенков А. Проза Б. Акунина как модель продуктивного литературоведения // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения. М. : Вопросы литературы, 2002. С. 263–268.
230. Мещерякова Л. А. Загоскин и Мордовцев. Исторические переключки // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего: сб. науч. трудов. Пенза, 2003. С. 203–208.

231. Мифы новой хронологии. Материалы конференции на историческом факультете МГУ 21 декабря 1999 г. / Под ред. В. Л. Янина. М.: МГУ, 2001. 296 с.
232. Муравьев В. Творчество графа А. К. Толстого. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1986. 270 с.
233. Мухаматулин Т. А. Зеркальная история [Электронный ресурс]. URL: https://www.gazeta.ru/science/2013/11/21_a_5763693.shtml (дата обращения: 05.05.2020).
234. Мясников В. Историческая беллетристика — спрос и предложение [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html (дата обращения: 05.05.2020).
235. Нейман В. «Капитанская дочка» Пушкина и романы Вальтера Скотта // Сборник статей в честь Соболевского. Л., 1928. С. 440–443.
236. Некрасова И. В. «Другая» история: версии современной прозы // Литература. Театр. Слово. Духовно-эстетический опыт эпохи: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. Самара, 2019. С. 133–143.
237. Нестеров В. Пеплум великих побед. О новом романе Алексея Иванова [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/reviews/peplum-velikih-pobed/> (дата обращения: 16.10.2022).
238. Нестеров. В. Трое сбоку, он один [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/gazeta/authors/vadim_nesterov.shtml (дата обращения: 16.10.2022).
239. Нехамкин В. А. Контрфактические исторические исследования [Электронный ресурс]. URL: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/134125/> (дата обращения: 19.01.2017).
240. Николаев Д. Д. Русская проза 1930–1930-х годов : авантюрная, фантастическая и историческая проза. М. : Наука, 2006. 688 с.

241. Никульшина Е. В. Роман А. К. Толстого «Князь Серебряный» в историко-литературном контексте первой половины XX века : автореф. дис...канд. филол. наук. Волгоград, 2002. 28 с.
242. Новиков В. В. Художественная правда и диалектика прошлого. М. : Сов. писатель, 1971. 400 с.
243. Новиков В. Невозможность истории // Дружба народов. 1998. №11. С. 188–194.
244. Октябрьская О. С. Русский исторический роман 70-80-х годов XX века (проблема жанра) : автореф. ... канд. филол. н. М., 1993. 39 с.
245. Оскоцкий В. Д. История глазами писателя. М., 1980. 567 с.
246. Оскоцкий В. Д. Роман и история: Традиции и новаторство современного исторического романа. М. : Художественная литература, 1980. 156 с.
247. Осьмухина О. Ю. Автор в поисках себя: формы функционирования авторской маски в отечественной прозе // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2009. № 1 (9). С. 52–57.
248. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в «русском» контексте литературно-эстетических экспериментов декаданса // Декаданс в Европе и России, междунар. науч. конф (2007, Волгоград) / Сост. и общ. ред. А. Н. Долгенко. Волгоград : Изд-во ФГОУ ВПО ВАГС, 2007. С. 148–154.
249. Осьмухина О. Ю. Детектив 2000-х гг. как полихудожественный текст: «Черный Город» Бориса Акунина // Пушкинские чтения-2013. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVIII междунар. науч. конф. СПб. : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013. С. 55–59.
250. Осьмухина О. Ю. Маска // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 2. С. 226–229.
251. Осьмухина О. Ю. Специфика авторской стратегии Бориса Акунина: жанровый аспект // Евразийское научное объединение. 2016. Т. 2, № 3 (15). С. 143–146.

252. Осьмухина О. Ю. Специфика авторской стратегии Бориса Акунина: жанровый аспект // Евразийское научное объединение: Перспективные направления развития современной науки. 2016. №3 (15). С. 143–147.
253. Осьмухина О. Ю., Карпов А. Д. Репрезентация исторического процесса в «Истории Российского государства» Бориса Акунина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Грамота. Т. 13. № 7. С. 41–46.
254. Осьмухина О. Ю., Карпов А. Д. Своеобразие исторического романа Бориса Акунина в проекте «Анатолий Брусникин». Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13, № 2. С. 37–41.
255. Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х–2000-х гг.) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2013. Т. 1. № 4. С. 50–59.
256. Осьмухина О. Ю., Романов А. В. Роман альтернативной мифологии в контексте современного отечественного фэнтези (на материале «Боргильдовой битвы» Ника Перумова) // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Т. 1, № 2. 2014. С. 67–75.
257. Панов С. И., Ранчин А. М. Д. Л. Мордовцев и его историческая проза // Мордовцев Д. Л. За чьи грехи? Великий раскол. М.: Правда, 1990. С. 5–30.
258. Пауткин А. И. Современный исторический роман сегодня (70-е годы) // Вестник Московского университета. Серия Филология. 1978. № 4. С. 19–30.
259. Пашуто В. Литература и история: пути творческого содружества // Литературное обозрение. 1982. С. 12–17.
260. Пенская Е. Н. Русский исторический роман XIX века // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом: Коллект. моногр. в честь проф. И.М. Савельевой. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. 551 с.
261. Перевалова С. В. Принцип историзма в романе конца 70-х — начала 80-х годов : дис. ... канд. филол. наук. М., 1982. 176 с.

262. Петров С. М. Исторический роман в русской литературе. М. : Учпедгиз, 1961. 224 с.
263. Петров С. М. Русский исторический роман XIX века. М. : Худож. лит., 1984. 453 с.
264. Петровская Н. Ю. Концепция личности и истории в творчестве А. Н. Толстого : автореф. дис. ... канд. филол. н. Бирск, 2000. 39 с.
265. Петрунина Н. Н. Романы И. И. Лажечникова // Лажечников И. И. Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 1. 345 с.
266. Петухова Е., Черный И. Современный русский историко-фантастический роман. М. : Мануфактура, 2003. 136 с.
267. Плешкова О. И. Тема Петра I в русской литературе XX века // Культура и текст. 1998. №4. С. 55–59.
268. Пономарева М. Г. Характер соотношения художественного и исторического дискурсов в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Пушкинские чтения. 2011. С. 123–129.
269. Пономарева Ю. В. Жанровое своеобразие произведений Б. Акунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2018. 29 с.
270. Попкова Е. И. Формы концептуализации истории в проекте Григория Чхартишвили «Анатолий Брусникин» в романе «Девятный Спас» // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. С. 330–336.
271. Поппер К. Нищета историцизма // Вопросы философии. 1992. №8. С. 49–79 ; № 9. С. 22–48; № 10. С. 29–58.
272. Приймакова Н. А. Жанрово-стилевое богатство современного адыгского романа об историческом прошлом (поэтика сюжета). Майкоп, 2003. 115 с.
273. Пропп В. Я. Русский героический эпос. М. : Наука, 1958. 664 с.
274. Проскурнина Л. В. Жанровая коллизия исторического романа И. И. Лажечникова «Последний Новик» // Вестник Южно-Уральского

- государственного гуманитарно-педагогического университета. 2010. С. 234–245.
275. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2002. 20 с.
276. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 235–266.
277. Ребеккини Д. Русские исторические романы 30-х гг. XIX века // Новое литературное обозрение. 1998. № 34.
278. Ребель Г. М. «Пермское колдовство», или роман о парме Алексея Иванова // Филолог. 2004. Вып. 4. С. 26–45.
279. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. 568 с.
280. Ронен О. Декаданс [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/5/ro19-pr.html> (дата обращения: 13.04.2023).
281. Русские писатели. Биобиблиографический словарь. Том 1. А-Л / под ред. П. А. Николаева. М. : Просвещение, 1990. 1234 с.
282. Сазонова А. С. Поэтика Сибирского текста в романе А. Иванова «Тобол» // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2020. Т. 1, № 1. С. 20–25.
283. Самарова Е. А. Исторический роман в прозе И. М. Ефимова : дис. ... канд. филол. н. М., 2019. 201 с.
284. Сарбаш И. Н. Инонациональный контекст в исторических произведениях А. С. Пушкина («История Пугачева», «Капитанская дочка») // Вестник Чувашского университета. 2012. С. 123–133.
285. Сахаров А. Н. Историческая сага Всеволода Соловьева // Вопросы истории. 2003. № 9. С. 74–107.

286. Семенкин А. К. Проблема романтического историзма в романе Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» : дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 258 с.
287. Серебрянский М. Советский исторический роман. М. : Художественная литература, 1936. 120 с.
288. Синявская О. Ю. От комментария к проблеме гипертекстуальности художественного текста: композиционные особенности повествовательных фрагментов в романе Алексея Иванова «Тобол. Много званых» // Эпическая традиция в русской литературе XX-XXI веков : материалы XXIII Шешуковских чтений (Москва 01–02 февраля 2018 года). М. : Московский педагогический государственный университет, 2019. С. 175–182.
289. Сироткина Т. А. Этнические образы народов Сибири в романе Алексея Иванова «Тобол» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. Т. 10, № 4. С. 70–78.
290. Славникова О. А. Произведения лучше литературы // Дружба народов. 2001. № 1. С. 18–42.
291. Слесарева Д. О. Поэтика конспирологического романа : автореф. дисс. канд. филол. наук. Самара, 2014. 20 с.
292. Смирнов Ю. И., Смолицкий В. Г. Добрыня Никитич и Алеша Попович. М.: Наука, 1974. 448 с.
293. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Исторический роман: версия Б. Акунина // Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XVIII международной научной конференции. 2013. С. 48–55.
294. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В., Снигирев А. В. Борис Акунин и его игровой мир. СПб.: Алетейя, 2017. 178 с.
295. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В., Снигирев А. В. Между историей и литературой: авторские стратегии Б. Акунина в «Истории Российского государства» // Пушкинские чтения — 2015. Художественные стратегии

- классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX Междунар. науч. конф. СПб. : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2015. С. 273–282.
296. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В., Снигирев А. В. Этнонациональная проблематика в исполнении Б. Акунина (проект «История Российского государства») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2017. № 1 (162). С. 80–85.
297. Снигирева Т. А., Снигирев А. В. Псевдонимное речетворчество Б. Акунина // Уральский филологический вестник. Серия «Язык. Система. Личность: лингвистика креатива». 2014. № 1. С. 172–183.
298. Соколов Н. П. «История Российского государства» Акунина с точки зрения строгой науки [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/istoriya-rossiyskogo-gosudarstva-akunina-s-tochki-zreniya-strogoy-nauki/> (дата обращения: 05.05.2023).
299. Солдаткина Я. В. Русский исторический роман о петровской эпохе (Д. С. Мережковский, А. Н. Толстой, А. В. Иванов) // Русская литература XIX–XXI вв. : метаморфозы смысла: Сб. науч. тр., посвященный Н. И. Якушину и В. В. Агеносову. М. : ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2017. С. 150–168.
300. Солдаткина Я. В. Современная русская историческая проза в контексте литературного процесса 2000–2010-х годов // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. №1. С 47–54.
301. Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. М.: МПГУ, 2015. 160 с.
302. Сорочан А. Ю. Мотивировка в русском историческом романе 1830–1840-х гг. : дис. ... канд. филол. н. Тверь, 2000. 176 с.
303. Сорочан А. Ю. Формы репрезентации истории в русской литературе XIX века. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. 460 с.
304. Сорокина Н. В. «Тамбовские» страницы в жизни и творчестве А. И. Солженицына // Неофилология. 2019. Т.5. №18. С. 185–192.
305. Таджиева Б. М. Художественная специфика и эстетическая инвариантность в историческом романе. Краснодар : КГУ, 2011. 134 с.

306. Тамарченко Н. Д. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра // Теория литературы : В 2 т. М.: Академия, 2004. С. 268–272.
307. Тамарченко Н. Д. Историческое время // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 88–89.
308. Тамарченко Н. Д. О своеобразии русского исторического романа («Князь Серебряный» А. К. Толстого) // Вопросы теории и истории русской литературы: Межвуз. сб. науч. тр. Брянск, 1994. С. 97–107.
309. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. 202 с.
310. Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1988. 195 с.
311. Тамарченко Н.Д. Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной, 2008. С. 55–56.
312. Телетова Н. К. Историческая достоверность и художественная правда у Пушкина [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isg/isg-178-.htm> (дата обращения: 10.04.2023).
313. Трофимелков М. Дело Акунина // Новая русская книга. 2000. № 4. С. 14–16.
314. Трубина Л. А. Диалог литературы с историей в оценке современного литературоведения // Преподаватель XXI век. 2018. С. 132–144.
315. Трубина Л. А. Историческое сознание в русской прозе 1-й трети XX в.: Проблематика. Поэтика : дис. ... д-ра филол. н. М., 1999. 334 с.
316. Трускова Е. А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста : дис. ... к. филол. н. Екатеринбург, 2012. 190 с.
317. Тух Б. Первая десятка современной русской литературы. М. : Оникс XXI век, 2002. 382 с.
318. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1979. 574 с.

319. Тюпа В. И. Жанр и дискурс // Критика и семиотика. Вып. 15. 2011. С. 31–42.
320. Удалов В. Л. Жанровая атрофия в литературе: «за» и «против». Киев : ВАД, 2002. 124 с.
321. Уланов А. Кристина Роткирх. Одиннадцать бесед о современной русской прозе [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/9/ukl22.html> (дата обращения: 12.02.2022).
322. Ульянова Г. Пародия на правду: Как обфандоривают историю России // Независимая газета. 2000. № 22. С. 8.
323. Урюпин И. С. Историческое сознание и историческое познание в русском историческом романе XX века: теоретические контуры проблемы // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 3. С. 48–56.
324. Устинов А. В. О художественном и беллетристическом направлениях в русском историческом романе // Вестник Костромского государственного университета. 2013. №1. С. 131–135.
325. Федорова Ж. В. Историческая проза Ф. В. Булгарина, жанровое своеобразие : дис. ... канд. филол. н. Казань, 2002. 201 с.
326. Фридлендер Г. М. История и историзм в век Просвещения // Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII — начало XIX в. Л., 1981. С. 143–156.
327. Фролова Г. А., Солунова Я.А. Особенности создания и функционирования образа речной акватории в романе А. Иванова «Тобол» // Ученые записки Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2020. № 8(33). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1682376> (дата обращения: 21.04.2023).
328. Хаткова И. Н. Особенности изображения исторической эпохи в романе И. И. Лажечникова «Басурман» // Вестник Адыгейского государственного

университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2017. Вып. 3. С. 78–84.

329. Хаткова И.Н. Художественный историзм и романтическая поэтика романа И. И. Лажечникова «Последний Новик» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 98–104.

330. Хлебус М. А. Метафизика молчания и слова в романе А. Иванова «Летоисчисление от Иоанна» // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения) : Материалы VII Международной научной конференции, Москва, 17–19 декабря 2020 года. М. : ООО «МАКС Пресс», 2020. С. 195–198.

331. Ходанен Л. А., Кронебергер М. А. Поэтика «пугачевского сюжета» в творчестве А. С. Пушкина и С. А. Есенина // Лучшая студенческая статья 2018: сборник статей XIV Международного научно-исследовательского конкурса. В 4 ч. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение». 2018. Ч. 4. С. 90–94.

332. Христолюбова О. В. Роман А. К. Толстого «Князь Серебряный» (вопросы поэтики). Пенза : Изд-во Пензенск. ун-та, 1999. 112 с.

333. Хрящева Н. П. Миф о справедливом правителе в романе Ал. Иванова «Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор» // Филологический класс. 2013. № 2 (32). С. 45–49.

334. Черняк М. А. Актуальная словесность XXI века: приглашение к диалогу. М. : Флинта; Наука, 2015. 232 с.

335. Черняк М. А. Массовая литература XX века. М. : Флинта, Наука, 2007. 430 с.

336. Черняк М. А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия: учебное пособие. СПб. ; М. : САГА : ФОРУМ, 2009. 176 с.

337. Чудинова Г. В. Интерпретация миссионерской деятельности подвижников православия в романе Алексея Иванова «Чердынь – княгиня гор» [Электронный ресурс]. URL:

<http://ivanproduction.ru/literoturovedenie/interpretacziya-missionerskoj-deyatelnosti-podvizhnikov-pravoslaviya-v-romane-alekseya-ivanova-cherdyin-knyaginya-gor.html> (дата обращения: 12.04.2023).

338. Чумак В. Г. Украинский советский исторический роман 60-80-х годов: проблемы исторической и художественной правды : автореф. дисс ... д-ра филол. н. Киев, 1989. 48 с.
339. Чупринин С. И. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. М.: Время, 2007. 768 с.
340. Чупринин С. И. Русская литература сегодня. Путеводитель. М. : «ОЛМА-ПРЕСС», 2003. 445 с.
341. Чураков Д. О. В битвах за историзм: проблемы изучения Великой Русской революции 1917 года и постреволюционного режима. М.: Прометей, 2016. 386 с.
342. Шаляпина Л. В. Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе. Барнаул : БГПИ, 2000. 147 с.
343. Шаронова Е. А. «Мысль историческая» в романе А. В. Иванова «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» // Новая наука от идеи к результату: в 2 ч. Стерлитамак : АМИ, 2016. Ч. 2. С. 147–151.
344. Шаронова Е. А. Эволюция жанра исторического романа в истории отечественной словесности. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2018. 108 с.
345. Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М. : Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
346. Щеблыкин И. П. Ранние традиции русской исторической прозы // Вопросы литературы XVIII века. Ученые записки. Сер. Филология. 1972. Т. 123. С. 123–134.
347. Щеглова Е. Зеркало литературной контрреволюции. Борис Акунин // Вопросы литературы. 2011. С. 222–236.
348. Щедрина Н. М. Исторический роман в русской литературе последней трети XX века. Пути развития. Концепция личности. Поэтика : автореф. дис. ... д-ра филологических наук. М., 1996. 45с.

349. Щедрина Н. М. Трансформация жанрового канона исторического романа в литературе конца XX - начала XXI века // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («СМИРНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»). М., 2015. С. 313–317.
350. Щиrowsкая Т. Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990–2000-х годов : автореф. дисс. ... канд. филол. н. Армавир, 2006. 18 с.
351. Эббингхаус А. Петр Гринев как мемуарист в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Вестник Самарского государственного университета. 2011. С. 132–143.
352. Эйхенбаум Б. М. О прозе; о поэзии: сборник статей / Вступ. ст. Г. Бялого. Л. : Худож. лит., 1986. 453 с.
353. Эпштейн Э. Древняя Русь как источник скреп [Электронный ресурс]. URL: https://www.gazeta.ru/science/2016/07/29_a_9707477.shtml (дата обращения: 05.05.2023).
354. Эсалнек А. Я. Актуальные задачи изучения жанров // Вестник МГУ. Филология. 1984. Сер. 9, № 1. С. 29–32.
355. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М. : Просвещение, 1985. 218 с.
356. Эсалнек А. Я. Типология романа. М. : Наука, 1991. 224 с.
357. Эткинд А. Новый историзм, русская версия // НЛО. 2001. С. 47.
358. Юрганов А. Л. Опричнина и Страшный Суд // Отечественная история. 1997. № 3. С. 52–75.
359. Ярko А. Н. Акунин – Чхартишвили – Брусникин – Борисова: четыре автора или смерть автора? // Вопросы русской литературы. 2015. № 1 (31). С. 146–161.