



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Трансформация жанра исторического романа в русской литературе
XX-XXI вв.**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование**

код, направление

**Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»**

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

83,04 % авторского текста
Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована
« 4 » июня 2021 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ

Т. Маркова Маркова Т. Н.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-215-122-2-1
Шафир Екатерина Владиславовна
Научный руководитель:
д-р филол. наук, профессор
Маркова Татьяна Николаевна

Челябинск
2021

49M



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Трансформация жанра исторического романа в русской литературе
XX-XXI вв.**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование**
код, направление
**Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»**
Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

_____ % авторского текста

Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована

« ___ » _____ 20__ г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

_____ Маркова Т. Н.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-215-122-2-1

Шафир Екатерина Владиславовна

Научный руководитель:

д-р филол. наук, профессор

Маркова Татьяна Николаевна

Челябинск

2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Исторический роман: теоретический аспект	8
1.1 Дискуссионные вопросы теории жанра.....	8
1.2 Исторический роман эпохи постмодерна.....	22
ГЛАВА 2. ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА НАЧАЛА ХХ1 ВЕКА.....	37
2.1 «Неисторический» роман Е. Водолазкина «Лавр»	39
2.2 Роман-пеплум «Тобол» Алексея Иванова	42
2.3 Роман-травелог Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд»	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	62

ВВЕДЕНИЕ

Исторические романы Евгения Германовича Водолазкина (род. 1964 г.), Алексея Викторовича Иванова (род. 1968 г.), Гузель Шамильевны Яхиной (род. 1977 г.) – неотъемлемая часть современного литературного процесса. Авторы объединяет колоссальная популярность среди читателей, множество литературных премий, а главное, обращение к историческому прошлому России в жанре исторического романа. Отражая разные периоды истории страны, писатели транслируют целостную систему взглядов, в основе которой лежит отношение к истории как присутствие прошлого в настоящем. Изучение судьбы жанра исторического романа в творчестве современных писателей необходимо для уточнения основных тенденций и путей развития русской литературы рубежа XX–XXI вв., для понимания современного литературного процесса, поскольку пишущие сегодня оказываются в контексте жанровых поисков предшественников – Ю.Балашова, В. Пикуля, Б. Окуджавы, Ю. Давыдова, Д. Быкова и др.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что в начале XXI особую актуальность приобрёл вопрос о природе исторической реальности и истинности исторического знания в контексте глобальной трансформации теоретико-философских взглядов на историю и специфику её познания. Появление новых произведений в жанре исторического романа требуют их анализа, жанровой «идентификации» для выявления трансформационных процессов в литературе. Для более точного выявления новых тенденций теоретические вопросы жанроведения нуждаются в изучении и уточнении понятий и классификаций.

Объектом исследования являются исторические романы 2010-х гг. Е. Водолазкина «Лавр» (2012 г.), А. Иванова «Тобол» (2017 г.), Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд» (2021 г.).

Предметом исследования является жанровое своеобразие исторических романов Е. Водолазкина (роман-житие), А. Иванова (роман-пеплум), Г. Яхиной (роман-травелог).

Цель исследования: рассмотреть основные закономерности преобразования традиционной художественной формы в новейшей исторической прозе.

Поставленная цель определяет задачи исследования:

1. Рассмотреть романы «Лавр», «Тобол» и «Эшелон на Самарканд» как идейно-художественное явление литературы первой четверти XXI века.
2. Выделить признаки инварианта исторических романов.
3. Доказать, что наличие поджанровых различий исторических романов обнаруживают созвучие исторических эпох и находятся в рамках традиций русского исторического романа 1960–80 гг. XX века.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении новых произведений в жанре исторического романа в контексте современного литературного процесса.

Методология исследования обусловлена характером поставленных задач и опирается на системный подход к изучению литературы, который реализуется на основе использования совокупностей методов: историко-литературного, сравнительно-типологического, историко-генетического, социокультурного, а также целостного анализа художественного произведения.

Научно-теоретической основой диссертации послужили труды М. Бахтина, Ю. Лотмана, Ю. Тынянова, В. Жирмунского, Р. Якобсона, Е. Мелетинского и др.

Важную роль в формировании общей концепции работы сыграли теоретико- и историко-литературные исследования А. Жолковского, Н. Лейдермана, Ю. Орлицкого, О. Фрейденберг, Н. Тмарченко, М. Эпштейна и др. Особую значимость в решении задач имели работы исследователей

русской исторической прозы М. Александровой, А. Пауткина, С. Петрова, В. Оскоцкого, Н. Щедриной, Т. Дроновой, В. Юдина, Е. Добренко, В. Малкиной и др.

В XXI веке в литературной критике часто звучат размышления о кризисе канонических жанров, к числу которых относится и роман. Иронизируя над огромными тиражами книг и их дефицитом в советское время, приверженцы классической литературы говорили, что СССР – «самая читающая Пикуля страна в мире». В эпоху постмодернизма В. Пикуль выглядит просто более успешным современником таких уважаемых исторических романистов, как Б. Окуджава и Ю. Давыдов. Сегодня никто не упрекает талантливое последователя В. Пикуля – писателя и драматурга Э. Радзинского в экзальтированной подаче исторических текстов, хотя их компоновка и последовательность изложения однозначно является приёмом для привлечения внимания публики.

С 90-х гг. XX века открываются архивы документов, призванные заполнить «лакуны», не отражённые в официальной истории. Однако выяснилось, что никакие факты и документы не решают вопросов «правды и справедливости». Пришло время писателей, художественный вымысел которых отразил потребность заполнения недостающей реальности, а вслед за писателями – пришло время критиков и литературоведов. Последние, анализируя новое поколение авторов, их произведения, проследили смену художественных эпох, повлекшую за собой и смену жанров внутри литературного процесса.

Катастрофичность в произведениях эпохи перестройки (Кабаков, Тополь и др.) уступает место ироничности, игровому началу в произведениях Пьецуха, Пелевина. Катастрофичность ситуации снимается ироничностью повествования и изложения. Homo sovieticus уступил место Homo ludens – человеку играющему. Художественные открытия В. Аксенова в «Острове Крым» и С. Соколова в «Палисандрии» стали

литературными приемами. Писатели стали создавать альтернативную историю. Однако, мифологизация истории осталась главным методом если не исторического исследования, то по крайней мере исторического повествования.

Первая четверть XXI века взрастила новое поколение, которое переосмысливает накопленный человечеством опыт, представленный в том числе и нарративами. Информационное поле разрастается катастрофически, количество литературных произведений, появляющихся ежедневно в интернет-пространстве, требует чётких жанровых определений, которые позволят интерпретировать художественное произведение. Популярность того или иного автора безусловно отражает потребность общества в реализации утраченных ценностей.

Отказ такого «проектного» писателя как Б. Акунин от жанровых экспериментов и его героев, полюбившихся читателям и создавших ему популярность, свидетельствует о новой потребности общества. Его проект «История российского государства», начатый в 2013 году и рассчитанный на 10 лет, сопровождается художественными произведениями, отражающими заданную тему. Несмотря на жёсткую критику «с двух сторон» (историки обвиняют автора в многочисленных «ляпах», а литераторы в утрате остросюжетности и увлекательности), Б. Акунин реализует идею неразрывности истории и литературы, физически (в два отдельных тома) разделяя каждую эпоху на «якобы историческую» и «якобы художественную». Слагаемые успеха Акунина – в авторской интонации, в хорошем литературном языке, в умении расцветить сухой текст забавными отступлениями. Его «История российского государства» не может быть причислена ни к историческому исследованию, ни к историческому роману. Тем не менее попытка создать параллельное повествование на основе документальных источников и художественное повествование само по себе является увлекательным и небесполезным чтением.

Оглушительный успех романов Г. Яхиной – ещё одно свидетельство востребованности жанра исторического романа.

Вышедшие в течение последнего десятилетия романы «Лавр», «Тобол», «Эшелон на Самарканд», основаны на реальных исторических событиях. Созданию каждого произведения предшествовал период детального изучения авторами особенностей эпох и событий, описанных в романах, будь то средневековая Русь, освоение Сибири или голод 1923 года. Степень «представленности» и роль исторических фактов в романах разнообразны – от создания достоверного фона («Тобол») до подробного изложения вымышленных обстоятельств («Лавр»). Писатели явно экспериментируют с формами исторического повествования, создавая жанровые модификации современного исторического романа. Схема классического исторического романа в основном повторена Г. Яхиной в романе «Эшелон на Самарканд», присутствует элемент неразгаданной тайны судеб некоторых героев романа А. Иванова, связанных со старообрядчеством, что придает повествованию мистический оттенок. В целом, однако, можно утверждать, что современные авторы, пользуясь целым арсеналом средств постмодернистского повествования, дистанцируются от его плюралистичности.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1 Дискуссионные вопросы теории жанра

Исторический роман привлекает к себе широкий круг читателей и литературоведов. Такой интерес к романам о прошлом объясняется, по справедливому замечанию А. Баканова, возможностью «отстраниться от примелькавшегося и взглянуть в его суть» [8; с. 152], окунуться в другой мир. Пройденный человечеством путь принес не только великие достижения, но и страшные потрясения, войны, кризисы, экономические проблемы. Неудовлетворенность действительностью побуждает людей оглянуться назад, разобраться в причинах происходящего, извлечь необходимые уроки. В этой цели беллетристика солидарна с историографией, но современный читатель хочет не просто изучить историю, но и почувствовать, пережить ее. Именно писатель может представить историю в живых образах, вдохнуть в них жизнь, донести до читателя дух времени. Интерес к истории заметен во всех литературах. Исторические романы различных эпох, написанные на различных языках, становятся объектами изучения в кандидатских диссертациях, им посвящены докторские диссертационные исследования и многочисленные монографии. Нельзя не отметить тот факт, что в литературоведении уделяется много внимания теории исторического романа. Однако далеко не все авторы выделяют исторический роман в самостоятельный литературный жанр. Так, один из самых известных литературоведов XX в. Г. Лукач полагал, что «нельзя найти ни одной существенной проблемы, ни в содержании, ни в форме, которая встречалась бы только в историческом романе» [50; с. 49]. Не видит оснований для выделения исторического романа в отдельный жанр и В. Оскоцкий, считая, что «ни одна из ... типологических форм и внутритематических разновидностей

исторического романа не несет в себе признаков собственно жанровых, которые принципиально отличали бы ее от романа вообще» [66; с. 265]. Специфику же этих произведений В. Оскоцкий видит не в жанровой, а в тематической принадлежности. Другой крайностью представляется мнение исследователей исторической романистики И. Варфоломеева и Л. Александровой. Обращая внимание на многообразие форм художественного освоения исторической действительности, И. Варфоломеев рассматривает исторический роман как *видовое* явление со своими жанровыми и поджанровыми типологическими структурами. Показательно и мнение Л. Александровой, которая предлагает разделить роман на два самостоятельных вида: романы о прошлом и романы о современности. По ее мнению, различие здесь коренится как в принципах художественного освоения действительности, так и в самом материале, который приобретает автором исторического романа опосредованным способом (из книг, архивных материалов, бесед и т. д.), в то время как автор романа о современности использует свой личный опыт.

Более приемлемым, с нашей точки зрения, является подход таких авторов, как Т. Комаровская, О. Шинкаренко, Б. Реизов, С. Петров, А. Баканов, Г. Ленобль и др. Т. Комаровская отмечает наличие всех необходимых предпосылок для обретения историческим романом статуса самостоятельного литературного жанра, хотя процесс этот считает незавершенным. О. Шинкаренко, Б. Реизов, С. Петров, А. Баканов, Г. Ленобль рассматривают исторический роман как сложившийся литературный жанр.

Однако признание исследователями права исторического романа на его существование как отдельного литературного жанра не позволяет сказать, что авторы выделяют единые критерии, в соответствии с которыми можно было бы отнести то или иное произведение к историческому роману. Нельзя не согласиться с теми авторами, которые считают историзм одним из главных критериев. Этого мнения

придерживаются Н. Знаменская, Ю. Андреев, Л. Александрова, И. Горский, Б. Реизов, Г. Макаровская, Л. Горелова, С. Петров, А. Баканов и др., вкладывая порой в это понятие различные значения. Так, исследователь французского исторического романа эпохи романтизма и творчества В. Скотта Б. Реизов называет историзмом «воссоздание психологии и проблематики эпохи» [94; с. 322]. Как «способность схватить ведущие тенденции общественного развития, проявляющиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах», определяет историзм В. Кожин, подчеркивая при этом, что «задача художника состоит не в том, чтобы сформулировать закономерности исторического развития, а в том, чтобы запечатлеть тончайшие отражения общественного хода истории в поведении и сознании людей» [48; с. 322].

Наиболее точным в этом отношении представляется подход А. Баканова, который под историзмом понимает временную обусловленность общественных явлений, индивидуального бытия людей. И. Горский разделяет эту точку зрения, уделяя особое внимание при этом конкретности их изображения. Исследователь полагает, что для ее достижения писателю необходимо уметь мотивировать поведение людей условиями их жизни, уметь обобщать свои наблюдения над человеком и его связями с обществом. По существу подход И. Горского не отличается от общих принципов реалистического искусства. А вот Н. Знаменская утверждает, что понятие историзма неравнозначно понятию художественной достоверности. Исследовательница разделяет мнение С. Петрова о том, что историзм – это «изображение жизни человека и общества в процессе их развития, в движении, в соответствии с духом времени, как порождение определённой литературной эпохи в судьбах нации во всемирной истории» [87; с. 103]. Оба исследователя подчеркивают национальный аспект в этом понятии. Однако наибольшую ценность в их рассуждениях представляет тезис о необходимости изображения прошлого как динамического процесса. На это обращает

особое внимание Т. Комаровская. Принцип историзма является одним из главных при анализе произведений о прошлом в ее работе «Проблемы поэтики исторического романа США XX века». Автор монографии подходит к истории как к постоянно развивающемуся и подчиняющемуся объективным закономерностям процессу.

Итак, историзм как критерий жанра исторического романа подразумевает – отображение прошлого как динамического процесса, развивающегося в соответствии с объективными условиями времени, отражёнными в индивидуальном сознании и поведении людей (курсив наш. – Е.Ш.).

Анализируя работы англоязычных литературоведов по теории исторического романа, Т. Комаровская приходит к «пониманию существеннейшего качества природы исторического романа – его связи с настоящим через отображение прошлого» [43; с. 13], называя это сопряженностью времен. В определение «сопряженность времен» исследовательница, по нашему мнению, вкладывает два значения. Во-первых, – обращенность исторического романа в прошлое при обязательном присутствии в нем настоящего, когда в произведении неизбежно ощущается знание автором исторической перспективы. Из этой точки зрения «вырастает» жанр «попаданцев». Герои этих произведений напрямую, фантазией автора оказываются в другой эпохе и точно знают «историческую перспективу». Во-вторых, – видение прошлого как заверченного звена общественного развития.

На завершенность процесса, на возможность оценивать события целиком как на особенность исторического романа, указывают А. Баканов и Л. Александрова. Требование завершенности процесса и исторической перспективы предъявляется к историческому роману такими исследователями, как О. Шинкаренко, Б. Реизов, А. Пауткин, Г. Ленобль, П. Топер. Это требование представляется нам вполне оправданным, ведь целостную картину можно получить лишь после того, как событие

получило свое завершение, а у автора была возможность осмыслить все произошедшее и взглянуть на него как бы со стороны. Нельзя также забывать об опыте, которым наполняет человека каждая эпоха. Именно временная дистанция между автором и описываемым событием дает возможность внести оценочный элемент уже с позиции другой эпохи.

Временная дистанция (курсив наш. – Е.Ш.) между описываемыми событиями и временем написания произведения – второй признак жанра исторического романа, которая позволяет оценить произошедшее целиком, когда четко начинает просматриваться историческая перспектива.

Многие исследователи также обращают внимание на временной признак, но рассматривают его исключительно как временную дистанцию между прошлым и настоящим. Причем определение временных границ прошлого не является однозначным. Н. Знаменская и С. Петров просто констатируют необходимость дистанции «между писателями и темой во времени», когда «ощущается исторический подход художника, который смотрит на то, что он изображает как исследователь, воссоздающий более или менее отдаленное от него прошлое» [86; с. 4]. И. Горский утверждает, что необходимым рубежом, отделяющим прошлое от настоящего, является жизнь одного поколения. К. Куявинска-Кортни и Э. Гросс, авторы словаря основных литературных, критических и культурологических терминов, определяют исторический роман как произведение, действие которого происходит до рождения автора. Уверена, что столь детальное уточнение временных границ прошлого не имеет смысла, так как исторические условия проявляются по-разному в зависимости от времени, места действия и других объективных условий. А поэтому раз и навсегда заданная модель определения границ прошлого не всегда будет одинаково успешно функционировать. *Главным критерием здесь должна выступать завершенность процесса и видение исторической перспективы* (курсив наш. – Е.Ш.).

Одной из важнейших проблем, связанных с историческим романом, все исследователи считают соотношение факта и вымысла. Значение творческой фантазии при создании произведений о прошлом не вызывает сомнений. Важно в этой связи вспомнить слова А. С. Пушкина, который отдавал вымыслу ведущую роль в исторической прозе: «В наше время под словом «роман» разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» [48; с. 323]. В силу специфики этого жанра писатель использует материал, полученный из документов, в которых регистрируются, как правило, сухие факты. Но ведь в описываемых событиях участвовали живые люди с их страстями и слабостями, с их внутренней борьбой. Следовательно, писатель должен изобразить то, что нельзя найти в документальных источниках. При этом он не просто восполняет то, что опущено, а, пропуская все через себя, обобщает разрозненные факты, создает целостную картину. На необходимость синтеза факта и вымысла в историческом романе обращают внимание такие исследователи, как Т. Комаровская, А. Баканов, И. Варфоломеев, Л. Александрова. Ю. Стулов в работе «Документы, факты, художественный вымысел: некоторые особенности романов Г. Видала» отмечает огромное влияние документальной прозы на развитие традиционного романа, который, сочетая в себе факт и вымысел, помогает понять сложности действительности.

Признав необходимость и значение творческой фантазии в историческом романе, мы сталкиваемся с проблемой границы между вымышленным и реальным. В. Оскоцкий считает, что соотношение «факта и вымысла не знает однажды и навсегда найденных пропорций», предлагая «говорить не столько о границах писательского вымысла, сколько о пределах документализма» [66; с. 306].

Синтез исторического факта и вымысла – признак исторического романа (курсив наш. – Е.Ш.). Реальные и вымышленные события должны образовывать в ткани исторического романа единство, которое бы верно

отражало общую картину эпохи, характеры людей. Безусловно, искажение истории, заключающееся в нарушении действительного хода событий, недопустимо. Вымысел не должен противостоять фактам, но дополнять их. Изображаемое должно быть если и не реально существовавшим, то хотя бы потенциально возможным, т. е. вымысел должен быть правдивым. Д. Козлов в статье «Исторический жанр» подчеркивает, что, «опираясь на исторические данные, писатель в то же время всегда идет по пути творческого вымысла, без которого невозможно искусство; он изображает не только то, что было, но и то, что могло бы быть» [98; с. 114]. Для этого писателю необходимо глубоко изучить описываемую эпоху, понять закономерности ее развития.

Рассматривая проблему соотношения правды и вымысла в историческом романе, нельзя не вспомнить суждение Б. Реизова, где он рассматривает не правду и вымысел, а правду историческую и правду художественную. Чтобы показать духовную жизнь людей прошлого, писателю самому необходимо пережить это прошлое и заставить читателей сделать это. Такое возможно, считает исследователь, только в том случае, если герои будут находиться в обстоятельствах, которые хоть зачастую и не даны в документах, но, что очень важно, исторически возможны. «Следовательно, – отмечает Б. Реизов, – если художественная правда исторического романа и отличается от исторической правды, то только тем, что она с меньшей точностью воспроизводит детали и с большей точностью – существо эпохи» [94; с. 285]. Эту точку зрения разделяет Л. Александрова, называя художественной правдой синтез исторической достоверности и художественного вымысла. Исследовательница видит необходимость выделить не только художественный вымысел, т. е. эпизоды и персонажи, не существовавшие в истории, но и художественный домысел, заключающийся в отклонении «автора от отдельных фактов реальной действительности (умолчание о них, нарушение хронологической последовательности в изложении

второстепенных фактов), усиление или ослабление отдельных черт в характере подлинного исторического персонажа» [6; с. 136].

Вопрос об объективности исторической правды, заключённой в документах, является неоднозначным. Не подвергая сомнению мысль, высказанную Д. Козловым в статье «Исторический жанр» о том, что изображение эпохи должно базироваться на «достижениях исторической науки, данных исторических источников» [98; с. 114], литературоведы, тем не менее, не считают, что все документы прошлого являются полностью достоверными. Л. Александрова полагает, что следует обращать внимание на то, являются ли документы какими-либо указами, договорами, актами общегосударственного или международного характера, когда можно говорить об их адекватности жизни, или это – дневниковые записи, рукописи и т. д. Нельзя не согласиться с этим замечанием, так как действительно при составлении последних неизменно присутствует элемент субъективности. А художник, использующий такой материал, *перерабатывает его уже вторично* (курсив наш. – Е.Ш.). Таким образом, тезис Д. Козлова о недопустимости присутствия в историческом романе субъективизма как принципа, искажающего художественную правду, не кажется таким уж бесспорным.

Рассмотренный вопрос имеет тесную связь с еще одной характеристикой исторического романа, выделяемой рядом авторов. Это вопрос о личности главного героя, а также второстепенных персонажей. Л. Александрова, А. Пауткин, Г. Ленобль настаивают на необходимости наличия исторической личности в роли главного героя. Так, Л. Александрова в качестве главного признака исторического романа, в отличие от художественно-исторического, где «содержание раскрывается через судьбы вымышленных персонажей» [6; с. 24], подчеркивает композиционную функцию подлинного исторического лица. При этом, по ее мнению, не имеет значения, является ли это лицо выдающейся или малоизвестной личностью.

Т. Комаровская считает наличие исторических персонажей второстепенным признаком исторического романа, полагая, что «подлинным героем исторического романа является история, исторический процесс, историческое событие; стремление писателя выявить движущие пружины и смысл совершающегося исторического действия является первым залогом создания им исторического романа» [43; с. 14]. Изучив подход Т. Комаровской, становится понятным разграничение двух понятий: понятия «герой романа – история», где имеется в виду историческая действительность, составляющая основу сюжета, и понятия «герой романа» как персонаж, образ.

Исторический процесс (факт) – основа исторического романа, значит, персонажами романа могут быть как реальные лица, так и вымышленные.

Подобного убеждения придерживаются В. Оскоцкий и Ю. Андреев. По их мнению, исторические личности не обязательно должны занимать в романе центральное место, но могут играть и эпизодическую роль, а главными героями могут быть не только исторические, но и вымышленные лица.

Считаем необходимым рассмотреть еще один вопрос, связанный с признаками исторического романа, – вопрос о необходимости воспроизведения авторами исторических романов реалий изображаемой эпохи. По этому поводу исследователями исторического романа высказываются противоположные мнения. Так, Т. Комаровская считает воспроизведение реалий эпохи второстепенным признаком исторического романа, при возможном отсутствии которых роман не перестанет быть историческим. Б. Реизов, исследуя проблемы исторического романа в целом и в творчестве В. Скотта в частности, отдал воссозданию местного колорита одно из ведущих мест при определении основных характеристик историзма художественного мышления. На необходимость отражения неповторимого облика и колорита эпохи указывают В. Кожинов, О.

Шинкаренко, А. Пауткин, Н. Знаменская. Действительно, без описаний деталей быта, нравов, окружающей природы любой исторический роман потеряет полноту представления общей картины жизни описываемой эпохи. Недаром исторические романы В. Скотта, со скрупулезностью ученого, изучавшего и отражавшего такие исторические реалии изображаемой эпохи, как оружие, архитектура, одежда, быт, считаются не только началом, но и своего рода эталоном жанра. В условиях, когда правда историческая и правда художественная признаны субъективными, *воспроизведение реалий эпохи, местного колорита считаем важным признаком исторического романа* (курсив наш. – Е.Ш.).

Исследователи исторического романа не раз предпринимали попытки создать типологию жанра, исходя при этом из разных критериев. А. Баканов строит свою классификацию в зависимости от характера исторического конфликта, трансформированного в конфликт художественный, считая этот признак преобладающим. Историко-социальный роман образует конфликт, который отражает противостояние социальных слоев общества. А. Баканов рассматривает такие романы, как «Бэрр» Г. Видала, «Страстная неделя» Л. Арагона, «Торговец дурманом» Д. Барта. Историко-философский роман характеризуется повышенным интересом к философским проблемам и вопросам психологического плана. По мнению А. Баканова, это такие произведения, как «Повязка из листьев» П. Уайта, «Сперанца» С. Дельбланка, «Мартовские иды» Т. Уайлдера. В историко-документальном жанре раскрытию исторической ситуации служит документ, причем он может «звучать то, как аккомпанемент основной мелодии, то, как самостоятельный и главный элемент художественной структуры» [8; с. 132]. Сюда автор относит такие романы, как «Дела господина Юлия Цезаря» Б. Брехта. Наряду с этим А. Баканов выделяет историко-биографический роман как разновидность историко-документального романа («Жизнь великих людей» Р. Роллана, «Жизнь и время Чосера» Д. Гарднера) и условно-исторический, где история является

фоном для раскрытия философских, нравственных и социальных взглядов автора («Иосиф и его братья» Т. Манна, «Имя Розы» У. Эко).

Г. Ленобль, О. Шинкаренко, А. Дикинсон фактически опираются на тот же критерий, но находят в нем проявление тематики и называют этот принцип классификации тематическим. Исследователи считают, что в «обширных просторах художественно- исторической литературы едва ли не каждый жанр имеет своих посланцев» [46; с. 259], т. е. в историческом романе, как и в романе о современности, есть философский, семейно-бытовой, социально-бытовой, психологический, фантастический, детективный, военный роман, роман воспитания и т. д.

Видя в классификациях Г. Ленобля, О. Шинкаренко, А. Дикинсона и А. Баканова рациональное зерно, мы не можем не констатировать их поверхностность, обусловленную тем, что следование только тематическому принципу приводит исследователей к анализу лишь внешних признаков.

Более комплексный подход к классификации предлагает Л. Александрова, используя тематически-композиционный принцип классификации жанров исторической романистики. Считая тему лишь одним из элементов целостности художественного произведения, исследовательница выдвигает на главное место композицию. В зависимости от композиционной функции главного героя, а также реальных фактов и вымысла ею выделяются три самостоятельных жанра исторической романистики: исторический, художественно-исторический и историко-биографический.

Главным критерием собственно исторического романа, по мнению Л. Александровой, является композиционная функция подлинного исторического лица, которое должно быть главным героем произведения. Он может быть как выдающейся личностью, так и личностью рядовой величины. Художественно-историческими романами она считает произведения о реальных событиях, героями которых являются

вымышленные персонажи. Историко-биографическими романами Л. Александрова называют произведения о жизни реально существовавших выдающихся людей.

В классификации Л. Александровой вызывает сомнение терминология, а именно термины «исторический роман» и «художественно-исторический роман». Следуя логике исследовательницы, получается, что исторический роман не является художественным. Согласившись с тем, что композиционная функция главного героя является важным критерием, напомним, однако, что не менее важное значение в историческом романе имеют и используемые автором реальные исторические события, и художественный вымысел, что также должно быть учтено при составлении классификации.

Несколько более полную, но все же неисчерпывающую, по нашему мнению, классификацию представляет И. Варфоломеев. Исследователь строит ее на основании двух типологических устойчивостей: типологии художественного вымысла и типологии личности главного героя. И. Варфоломеев считает, что в исторической романистике присутствуют три типа личности главного героя:

1. Подлинно исторические личности «рядовой величины», образ «маленького человека» истории (образы кормщика Рябова и офицера Крыкова в романе «Россия молодая» Ю. Германа).

2. Образ реально существовавшей выдающейся личности («Петр Первый» А. Толстого, «Емельян Пугачев» В. Шишкова).

3. Вымышленный участник оставшихся в народной памяти событий (образ Гринева в повести «Капитанская дочка» А. Пушкина, герои романа «Черная вдова» В. Ильясова).

Выделенные автором типы художественного вымысла (образно-романтический, образно-публицистический и образно-научный и перечисленные выше типы личности главного героя позволяют соответственно определить три жанра исторической романистики. Первый

– историко-романтический, основан на «сочетании фактов истории, свободно интерпретируемых автором, и вымышленных реально-романтических приключений, рассчитанных больше на отображение характеров героев, чем на отображение самой правды истории» [15; с. 123]. Для него характерны первый и третий типы личности главного героя и образно-романтический тип вымысла. По мнению автора, к этой категории относятся такие произведения, как «Россия молодая» Ю. Германа, «Река рождается ручьями» В. Аксенова, «Русь изначальная» В. Иванова. Второй – историко-реалистический, с главным героем второго типа и образно-публицистическим типом вымысла. Основу сюжета здесь составляет сама история, действительность эпохальных периодов. К этому жанру И. Варфоломеев относит романы «Петр Первый» А. Толстого, «Степан Разин» С. Злобина. И, наконец, историко-очерковый, для которого важнейшим условием является соблюдение фактов истории. Произведения этого жанра «стоят на грани исследования, ... характеризуются упрощенностью фабулы и занимательностью несложного, почти всегда однопланового сюжета» [14; с. 140] и имеют первый тип личности главного героя. Для этого жанра, считает И. Варфоломеев, наиболее характерны произведения, публикующиеся в серии «Жизнь замечательных людей».

В классификации Т. Комаровской используются критерии, схожие с теми, которыми оперирует И. Варфоломеев. Но, в отличие от теории последнего, исследовательница предлагает две отдельные классификации жанров исторического романа. В первой, основанной на взаимоотношении факта и вымысла, Т. Комаровская выделяет следующие виды исторического романа:

1. Объективно-эпический роман, в основе которого – старательное следование фактам (романы В. Скотта, Ф. Купера, Г. Видала).

2. Условно-исторический (философский, метафорический), которому свойственна замена реальных исторических фактов псевдофактами (Т. Уайлдер «Мартовские иды»).

3. «Роман в истории», когда автор делает акцент не на историческое событие, а на человека в конкретной исторической ситуации, на воссоздание его внутреннего мира, психолого-нравственного облика. История здесь является фоном для разворачивания событий (Л. Коулмэн «Земля обетованная»).

Вторая классификация предполагает рассмотрение принципов типизации при создании образа главного героя. Так, по мнению исследовательницы, героем романа может быть:

1. «Маленький человек», неразрывно связанный с эпохой (вымышленный персонаж). Обобщение осуществляется на основе критерия «особенного» (М. Митчелл «Унесенные ветром»).

2. Вымышленный персонаж, образ которого создается на основе критерия «всеобщего», это человек вообще, который аккумулирует в себе черты многих людей (Р. Уоррен «Дебри»).

3. Исторический персонаж, реально существовавшая известная личность (Г. Видал «Линкольн»).

4. «Коллективное «мы», народ» (Л. Эдмондс «Барабаны над Могавком»).

5. Еще один тип личности главного героя Т. Комаровская характеризует как носителя определенного типа философского сознания, который призван выражать философские взгляды автора (У. Стайрон «Признания Ната Тернера»).

Несомненно, что данный подход является наиболее комплексным из всех рассмотренных ранее классификаций. Предлагаемая нами классификация носит более схематичный характер. Изучив имеющиеся точки зрения, приходим к выводу, что критериями классификации следует считать:

- тип художественного конфликта;
- соотношение факта и вымысла;
- характер главного героя.

В соответствии с типом художественного конфликта исторический роман может быть философским, семейно-бытовым, психологическим, детективным и т. д. Каждую из вышеперечисленных жанровых разновидностей в соответствии со вторым критерием можно подразделить на романы:

- в основе которых лежат реальные события и главными героями являются реальные лица. Это могут быть выдающиеся личности либо личности рядовой величины («Петр Первый» А. Толстого);
- в основе которых лежат реальные события, важную роль в которых играют вымышленные персонажи («Айвенго» В. Скотта);
- в основе которых лежат вымышленные события, потенциально вероятные и верно отражающие ход истории, так как они характерны для данной исторической ситуации. Героями являются вымышленные персонажи («История Генри Эсмонда» У. Теккерея).

1.2 Исторический роман эпохи постмодерна

Исследователь Ащеулова И. В. отмечает особое отношение постмодернизма к истории. М. Липовецкий, В. Курицын, И. Скоропанова считают, что история в постмодернизме определяется игрой, иронией, возможностью сослагательного наклонения, множественностью версий. В критике и литературоведении возникает термин «псевдоисторический» или «квазиисторический» роман. М. Эпштейн раскрыл значение категории «псевдо»: «...преступление границ реальности, нарастание иллюзорности, что характерно для второй половины XX века, постепенное осознание мнимости предшествующих построений» [2; с. 31]. Отношение постмодернизма к реальности позволяет реализоваться семантике «псевдо» в эстетике течения. Неверие в существование абсолютной

истины, в том числе исторической, отразившиеся в постмодернистской литературе, прямо отсылают к «псевдо» – знаменателю всех кризисов второй половины XX в.

Об особенностях постмодернистского «псевдоисторического» романа впервые написал М. Липовецкий в монографии «Русский постмодернизм: поэтика прозы» (1996), где выделил авторов и произведения, в которых русская история становится объектом художественной игры [3]. Рассказы и романы В. Пьецуха, В. Ерофеева, «Капитан Дикштейн» М. Кураева, «До и во время» В. Шарова, «Сорок лет Чанчжоз» Д. Липскерова, «Палисандрия» Саши Соколова. Затем добавятся романы Ю. Буйды («Борис и Глеб»), В. Пелевина («Чапаев и Пустота»), новые романы В. Шарова («Старая девочка», «Воскрешение Лазаря»). Липовецкий называет следующие критерии для выделения «псевдоисторической» прозы: остановка истории, отказ от исторической правды, хаос истории; представление истории как взаимодействия множественных языков и дискурсов; восприятие истории как незавершенного текста, что позволяет переписать его или написать собственную, новую версию; пародийность текстов, игра с историческими дискурсами, ирония. И. С. Скоропанова в своих работах выделяет постмодернистские произведения конца XX – начала XXI в., преломляющие русскую историю: «Борис и Глеб» Ю. Буйды, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Палисандрия» Саши Соколова, «До и во время» и другие романы В. Шарова, «Голова Гоголя» А. Королева, «Государственное дитя» В. Пьецуха, «Всех ожидает одна ночь» М. Шишкина. Исследователь отмечает, что в данных произведениях «получает воплощение феномен “конца истории”, отрицающий линейный прогресс и ориентирующий на многовариантность процессов развития, отнюдь не запрограммированных на движение по восходящей. История предстает как самоорганизующийся хаос, в котором потенциально присутствуют и творящее, и разрушительное начала» [4; с. 234].

Т. Л. Рыбальченко называет «псевдоисторическую» прозу «заметной тенденцией литературы конца XX века», для этого направления характерны «создание вариативных версий истории и представление истории в сослагательном наклонении» [5; с. 224]. Исследователь вписывает в это направление такие произведения, как «Властители и судьбы. Литературные варианты исторических событий» В. Сосноры, «Палисандрия» Саши Соколова, «Роммат» В. Пьецуха, «До и во время» В. Шарова, «Всех ожидает одна ночь» М. Шишкина, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина.

Выделим основные жанровые признаки постмодернистского «псевдоисторического» романа и в качестве примеров проанализируем следующие произведения: «Репетиции» В. Шарова, «Уроки родной истории» В. Пьецуха, «Палисандрия» Саши Соколова, «Борис и Глеб» Ю. Буйды, «Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксенова.

Первое. Интерес к истории у писателей-постмодернистов обусловлен восприятием истории как незавершенного текста (по словам Липовецкого), что позволяет создать свой собственный вариант того или иного исторического события или вписать этот вариант в определенную эпоху. Художественный эксперимент соединяется с глубоким знанием предмета описания, часто написание романа сопровождается изучением рукописей, летописей, мемуаров, писем, документов эпохи. Напомним, что В. Шаров – кандидат исторических наук и его кандидатская диссертация посвящена эпохе Смутного времени и времени царствования Алексея Михайловича Романова, а В. Пьецух – учитель истории. Описывая в романе «Репетиции» патриарха Никона, Шаров прибегает к свидетельствам В. О. Ключевского, С. Ф. Платонова, В. Д. Сиповского, что придает облику Никона подлинность и историческую достоверность. Поэтому история создания и существования религиозной секты, организованной Никоном, кажется не такой фантастической, ибо становятся понятны мотив и цель Никона. Ю. Буйда в романе «Борис и Глеб» приводит трактаты известных богословов,

например Авраамия Палицына, что позволяет сделать субъективную авторскую концепцию более историчной. В. Аксенов вводит в текст романа отрывки из писем Екатерины Великой к Вольтеру как доказательство состоявшейся между ними встречи. Таким образом, история не является законченным событием, осуществившемся в прошлом. Тайны и недомолвки истории позволяют писателям не интерпретировать уже известное событие, а на основе документов, исторических анекдотов создать свое собственное. Отсюда вытекает второй жанровый признак.

Второе. Встраивание вымышленных персонажей, вымышленных фрагментов реальности в строгую хроникальную канву русской истории, представление истории в сослагательном наклонении (по словам Рыбальченко). «Тем самым сослагательное наклонение истории получает функцию интерпретации причин и следствий исторических событий, а вымышленный пласт повествования, с одной стороны, повторяет реальные события, дает их психологическую мотивировку, с другой стороны, становится знаком, “моделирует” национальную историю, истолковывает ее логику в авторской версии» [5; с. 225]. Этот критерий характерен для всех «псевдоисторических» романов. «Любимым» историческим событием Шарова становится Октябрьская революция 1917 г. и последующие годы политических репрессий («До и во время», «Мне ли не пожалеть...», «Воскрешение Лазаря», финальная часть «Репетиций», «След в след»), где на примере вымышленных человеческих судеб исследуются причины тотального истребления народов и дается авторская версия исторического «тупика». Соколов вписывает своего героя Палисандра в мифы, анекдоты и реальную историю советского Кремля, вскрывая механизмы власти, деконструируя понятия долга, любви к родине, исторической закономерности. Буйда вписывает братьев Бориса и Глеба Осорьиных в разные исторические эпохи и везде вскрывает бессмысленный повтор судеб, положений, слов, убийств, ставя человека перед вечным выбором добра и зла. Аксенов выбирает эпоху Вольтера как пример противостояния

утопической идеи и реальной жизни, его вымышленные персонажи Миша Земсков и Коля Лесков должны в реальности, в жизни проверить подлинность вольтеровских идей. Общим для всех авторов условием становится абсолютная свобода в интерпретации исторических событий (авторская мистификация), свобода выстраивания авторской версии русской истории. Авторы оставляют за собой право вольно трактовать ту или иную историческую эпоху и исторических персонажей. Воспринимая историю как множество языков, дискурсов, документов и текстов, писатели выдают свои вымышленные версии за набор подлинных неизвестных документов, так художественный вымысел приобретает черты действительно происшедшего. В целом все сюжеты становятся знаками современной исторической ситуации, отражают повторы истории и несут пессимистический авторский заряд по поводу исторического прогресса.

Третье. Обнаружение «псевдоисторической» прозой наиболее ярких черт национального характера, определение национального мышления в контексте истории, решение проблемы человек и история. Обращаясь к истории, писатели пытаются отразить особенности национального мышления, в частности, вскрывают роль коллективного бессознательного в русской истории, выявляют характерные особенности русского национального архетипа. Каждый писатель дает свою версию развития русского менталитета и его особых черт, тем интереснее выделять сходства в различных авторских версиях. Обратимся к нескольким примерам.

Юрий Буйда в романе «Борис и Глеб» обнаруживает антиномию национального русского сознания: противостояние «борисоглебства» и самозванства. В центре повествования – проклятье рода князей Осорьиных – постоянное противоборство братьев, как правило, оканчивающееся убийством одного или сразу обоих. Это проклятье делает Осорьиных служителями зла, в историческом процессе их поступки можно обозначить

как разрушающие нравственные и моральные нормы (блуд, чеканка фальшивой монеты, колдовство, многочисленные убийства и предательства). Проклятье рода обусловлено участием предков Осорьиных в убийстве князей Бориса и Глеба, впоследствии канонизированных как святых. Именно «борисоглебская» модель поведения в истории и реальности противопоставляется в романе «осорьинской». «Этими концептами Ю. Буйда определяет антиномии национального сознания: смирение перед внешней силой и произвол неограниченной свободы» [5; с. 226]. В этом произволе заключена главная проблема романа – влияние свободной воли на реальность и историю, определение нравственного потенциала истории посредством деяний человека. Судьба и проклятье рода Осорьиных есть равно и активное поведение личности, переделка реальности, и непротивление злу, смирение, принятие судьбы. Православная церковь канонизировала смирение (мученичество) Бориса и Глеба, *«противопоставив “доброму” бездействию (безволию) – “злое” действие (волю) и принеся себя в жертву принципу нерассуждающего подчинения власти (Отцу), возбудили настороженное и даже отрицательное отношение к личности свободной и деятельной, активной, то есть к личности вообще, как таковой»* [6; с. 137]. Государство же пошло по пути насильственного преобразования человеческой жизни, выстраивания ее по должному проекту. В этом смысле активное проявление Осорьиных, даже направленное в сторону зла, становится проявлением сверхволи или необходимости. Эта модель накладывается не только на поведение человека в личной жизни, но и на логику истории России: исповедуя смирение и мученичество в исполнении божественной или исторической необходимости, российские правители показывали силу необузданной воли, не сообразуясь ни с какими социальными, нравственными или религиозными нормами. Самозванство закономерно на Руси. Автор приводит слова Авраамия Палицына, говорившего о вечном бессловесном молчании народа, порождающем произвол; взять чужое имя

и чужое право – это значит стать свободным, преодолеть свою человеческую природу, *«а отсутствие собственной природы, бытие в качестве средоточия полной свободы приводит к тому, что весь мир форм подвластен человеку настолько, что он может его превзойти, либо восходя к сверхразумной, божественной сущности, либо перерождаясь в демона»* [Там же; с. 140]. Самозванство приводит к революциям, войнам, историческому хаосу (Смутное время и Лжедмитрий, Пугачев, самозванное восшествие на престол Екатерины II, самозванство большевиков). Однако, говоря о самозванстве и выстраивая роман о князьях Осорьиных как людях свободной «самозванной» воли, автор в финале принимает иную точку зрения, в основе которой лежит определяющая черта национального поведения – *«из всего богатства Божия “можно” человек вольно изберет свои “нельзя”»* [б; с. 143]. В этом выборе, по мнению Ю. Буйды, и заключается свобода народа и национальный характер.

Читая и анализируя романы «Вольтерьянцы и вольтерьянки» В. Аксенова, «Репетиции» В. Шарова, «Уроки родной истории» В. Пьецуха, можно выделить общую для авторов этих произведений черту. Она определяет национальный характер – стремление русского человека пострадать за *идею*, раствориться в утопии, сделать Слово смыслом своей жизни и, в итоге, подстроить реальность под идею, пусть даже самую фантастическую. Герои Аксенова, начиная с императрицы Екатерины и заканчивая молодыми героями Мишей Земсковым и Колей Лесковым, все тяготеют к слову, мысли, разуму. Вольтер, его образ жизни, образ мысли, стремления и надежды становятся путеводными для героев. Екатерина мечтает переделать жизнь России «по Вольтеру», сам философ предлагает проект по переустройству государственности России и воспитанию царя-узника Ивана VI. Но все эти утопии остаются на бумаге и не выдерживают испытания жизнью. Из надежды Европы Екатерина превращается в одного из самых деспотичных монархов, благородство «по Вольтеру» делает несчастливymi Мишу Земского и его невесту, и сам Вольтер, встречаясь с

Мишей «по ту сторону жизни», предстает разочарованным в своих проектах. По мысли автора, реальность никогда не подчинится утопическим начинаниям, трагические «исторические деяния» разрушат идиллические настроения их участников.

В. Шаров в романе «Репетиции» разворачивает трагический конфликт между верой человека в силу Слова, самым сакральным Словом и реальной жизнью, историей с ее непредсказуемыми поворотами. Участники репетиций мистерии о жизни Христа уверовали в подлинность своих ролей настолько, что решили изменить ход времени, приблизить конец света, завершить процесс репетиций. История секты предстает как череда насильственных убийств, которые органично вписываются в трагическую историю XX в. Личная вера каждого из «актеров» в свое предназначение, стремление следовать за Словом «учителя» Жака Сертана и Словом Христа оборачиваются чередой подмен, тупиком истории.

В. Пьецух в «Уроках родной истории» отмечает стихийность души русского человека как главную черту национального характера. Отсюда и непробудное пьянство, которое захлестнуло и русских царей, отсюда желание и стремление пострадать за идею, какой бы она ни была: православная вера, революция, восстание Пугачева. Русский в страдании видит источник духовного роста, испытания души, что оправдывает принесение страдания другим. Поэтому вся русская история оказывается вне «системы понятий о пользе, добре и зле», она насыщена необъяснимыми явлениями, которые вытекают из представлений об особой миссии русского народа. «Склонность к витанию в облаках» толкает русского человека на изменения реальности, которые вновь по абсурдному закону истории ни к чему не приводят. *«Но так уж устроено наше общество, что в нем всегда найдётся несколько десятков нервных гуманистов, которым легче пойти на каторгу, нежели мириться с объективной реальностью, данной в повальном воровстве, расстройстве государственного аппарата...»* [7; с. 105]. Абсурд истории, описываемый

Пьецухом в своих произведениях, заметил еще М. Липовецкий: «Представление о “национальном характере” как о константе истории в этом контексте оборачивается полной деиерархизацией любой мифологии истории: поскольку, вне зависимости от того, какие причинно-следственные связи выдвигаются в данной мифологии истории на первый план, все они деконструируются “национальным характером”, преобразующим историю в непрерывное абсурдистское представление, единственно способное воплотить полноту бытия» [3; с. 241]. Особенности русского национального характера выстраивают ход истории: смешиваются понятия добра и зла, порядок и закон неотличимы от хаоса и воровства, любые этические нормы – относительны. Парадоксальную целостность русской жизни прогнозировать невозможно: *«будущее нашей страны затруднительно предсказать. Но почему-то кажется, что Россия еще не выпила свою чашу, что еще многое впереди»* [7; с. 126]. Пьецух идет за Бердяевым, увидевшим в национальном русском характере и в России вообще смешение всего, «загадочную антиномичность»; «можно установить неисчислимое количество тезисов и антитезисов о русском национальном характере, вскрыть множество противоречий в русской душе» [8; с. 16].

Четвертое. Для «псевдоисторического» романа характерна структура – «текст в тексте» или даже «тексты в тексте». И. С. Скоропанова отмечала, что история постмодернистами воспринимается через призму различных текстов – литературных и исторических [4; с. 240]. Множественность исторических текстов и «рассказов об истории» позволяет авторам играть документами эпохи и создавать свои документы (тексты), подтверждающие подлинность события. Рассмотрим несколько примеров. В. Шаров в романе «Репетиции» выстраивает многоуровневую текстовую конструкцию, которая должна подтвердить подлинность происходящих событий: историю создания и существования религиозной секты. Весь комплекс текстов в структуре романа можно разделить на

субъективные и «объективные» «документы», касающиеся судьбы секты. К первым относятся: учение Сергея Николаевича Ильина; лекции Владимира Ивановича Кучмия; лекции Валентина Николаевича Суворина; дневник Жака де Сертана. Вторые можно обозначить как «рукописи Кобылина»: указ о ссылке с полным списком партии; бумаги Енисейской приказной избы; страницы учения авелитов; «Слово апостола Петра»; хроника репетиций секты. Сам текст романа предстает как роман о судьбе секты, написанный главным героем историком Сергеем, который и объединяет все разрозненные свидетельства. Центральным текстом-свидетельством становится дневник французского актера и режиссера Жака де Сертана, где он описывает нрав и характер патриарха Никона, его отношения с царем Алексеем Михайловичем, идею постановки мистерии о жизни Христа, низвержение Никона, арест и ссылку всей труппы. Дневник Сертана становится руководством для актеров не только в ходе репетиций, но и как наставление в жизни и вере. Хроника репетиций секты, которая попадает в руки Сергея, позволяет ему выстроить сюжет жизни секты на протяжении трехсот лет и сделать вывод о бессмысленной повторяемости исторических событий вообще. Использование субъективных и «объективных» текстов в структуре романа Сергея выводит историю секты из контекста русской истории в общечеловеческий план истории христианства и веры.

Ю. Буйда в романе «Борис и Глеб» выстраивает текст целого рода, предстающий в виде Книги Осорьиных, которая пишется жизнью людей. Сюда включены история первых братьев-князей Бориса и Глеба, история приобретения вечного двигателя, картины «Мадонна с птицей», история храма Осорьиных, история Амалии Осорьиной, примкнувшей к восставшему Пугачеву, трактат Глеба Осорьина-Виниуса о самозванстве, последние свидетельства генерала Бориса Осорьина. Кроме того, Буйда пользуется философскими и богословскими трактатами, например, Авраамия Палицына, что придает дополнительную философскую нагрузку роману.

Тексты жизни Осорьиных должны демонстрировать основную мысль автора романа о тупиковости истории, ибо на каждом следующем витке, в каждой следующей судьбе повторяются одни и те же сюжеты. Жизнь рода Осорьиных предстает как вечное вращение по кругу, что акцентируется повторяемостью имен (Борис и Глеб, Аталия), передачей из поколения в поколение семейных реликвий (вечный двигатель, картина Мадонны с птицей, вращающееся кольцо), вечно строящимся и разрушающимся родовым храмом. Повторяются коллизии, в которых оказываются в разные исторические периоды Осорьины, и их трагические финалы, фиксируя тупиковость истории. Вырваться из круга истории невозможно. Пытаясь преобразовать историю, совершая деяние, убийство, революцию, Осорьины лишь создают еще один исторический тупик, и вновь появляющиеся в Книге жизни тексты фиксируют бессмысленность деяний.

В. Аксенов в «Вольтерьянцах и вольтерьянках» активно связывает подлинные исторические документы и вымышленные возможные тексты. К подлинным относятся: письма Екатерины II и Вольтера, приведенные в Эпilogue; история семьи Клааса, рассказанная Вольтером; судьба узника Шлиссельбургской крепости Ивана VI; свидетельства о восстании Мировича. Вымышленными являются – центральное сюжетное событие романа – встреча Екатерины и Вольтера и записи Екатерины, которые она делает, общаясь с мыслителем. Эти заметки должны, по мысли Екатерины, лечь в основу новой государственности, где главным тезисом станет демократия, отмена крепостного права, просвещенная монархия. Сама структура романа указывает на противостояние двух текстовых реальностей: с одной стороны, утопические тексты Вольтера, философские «прожекты»; с другой – реальные «исторические деяния», связанные с жестокостью и насилием (11-я глава так и называется «Фокусы утопии уступают место историческим деяниям»). Это противостояние показывает, насколько различные «прожекты» далеки от жизни и часто оборачиваются противоположной стороной (идеи Вольтера об отмене крепостного права

приводят к еще большему закреплению русских крестьян). В глазах Екатерины Вольтер предстает лишь как смешной старик, бесспорно, умный и интересный собеседник, но слова которого лишены реальной жизненной основы. Поэтому в романе философ оказывается в буквальном смысле в дураках (с «фигой», барон фон Фигин – инкогнито Екатерины).

Пятое. Представление об истории как о тупике, «дурной повторяемости», хаос истории, остановка (по Липовецкому), абсурдность исторического развития (по Рыбальченко), «конец истории», отрицание линейности (по Скоропановой). Здесь можно отметить некое единство среди писателей. Останавливаясь на каком-то одном событии (как Аксенов) или нагромождая одно историческое событие на другое (как Шаров, Буйда, Пьецух, Соколов), писатели показывают повторяемость истории, ее предопределенность, бесконечное вращение по кругу, отсутствие прогресса. Исторические тупики (например, создание тоталитарного государства, что в истории России не редкость) разрушают человеческую индивидуальность, отнимают личную свободу. Центральное положение в субъективных исторических концепциях занимают категории абсурда и случайности, которые лишают историю цели. И. С. Скоропанова утверждает, что такие писатели, как Соколов, Буйда, Шишкин, не различают прошлого, настоящего и будущего, в чем проступает их исторический пессимизм. Но это «пессимизм силы» (по Ницше), который «не строит иллюзий, видит опасности, не желает ничего затушевывать» [4; с. 240]. Таким образом, можно утверждать, что тупики истории заставляют человека ясно оценивать ситуацию, принимать твердые решения и примиряют с существующей действительностью. В этом смысле символично сворачивание Кобылина с тропы смерти в романе В. Шарова «Репетиции», это еще не изменение ситуации круга, тупика в целом, но попытка личностного выбора.

Шестое. Ирония, игра, деконструкция истории, пародия, интерсексуальность как основные черты поэтики «псевдоисторического»

романа. Данные черты становятся, несомненно, интегрирующими при определении жанровой стратегии постмодернистского «псевдоисторического» романа. Деконструкция исторического дискурса, скепсис по поводу линейного и прогрессивного исторического развития рождает пародирование исторических ситуаций, их ироническое и игровое осмысление. Однако Т. Л. Рыбальченко видит в игре и иронии не только деконструкцию истории, но и самоиронию писателей, не знающих подлинной истории. «Хотя разрушение исторической мифологии, как официальной, так и диссидентской, как массовой, так и научной, – важная цель авторов “исторических коллажей”, “игра” историческими версиями свидетельствует не только о деструктивных целях. В ироническом воспроизведении исторических схем и мифов авторская концепция, в свою очередь, проверяется художественными версиями “возможного”. Скепсис по поводу знания истории распространяется и на самого автора, он отказывается от монологической истины, испытывает собственную версию иронией» [5; с. 225]. Сошлемся всего на несколько примеров, показывающих, как иронически пародируются события истории. В романе Саши Соколова «Палисандрия» главный герой Палисандр Дальберг деконструирует советские исторические мифы, создавая их пародийный ироничный аналог. Так рождается история о смерти Сталина, который умирает от испуга – в темной комнате ему на грудь прыгнул сторожевой пес Руслан. Шестизарядный кольт, из которого Палисандр пытается убить Брежнева, получен в подарок от Фанни Каплан. Последняя при помощи этого колта отомстила Ленину за поруганную любовь. Смерть Троцкого объясняется укусом тарантула. Многие члены правительства выступают в роли настоящих или бывших артистов, комедиантов, циркачей: Фурцева «начинала с канкана как выученица Петипа», Свердлов был известным канатоходцем, Жданов работал маркером в игорных домах Мариуполя, Аллилуева была танцовщицей, Андропов играл на гитаре и плясал в цыганском хоре. Автор показывает иллюзорность власти, ее жрецы лишь

марионетки, история превращается в театральное действо. Соколов развенчивает советские мифы о власти над историей. Но одновременно мы можем заметить и самоиронию по поводу претензий писателей и творческой интеллигенции стать спасителями России, и Палисандр как писатель (графоман) участвует в общей мистерии, и автор в финале романа теряет подлинное «я», меняет индивидуальность на неопределенное «оно». Игра и ирония становятся важными чертами поэтики «псевдоисторического» романа, закрепляя философскую категорию «ирония истории». Этот термин означает «феномен радикального несовпадения целей человеческих усилий в социальной сфере и полученного результата». Исторический процесс показывает человеку неспособность оценить и постичь «многовалентное взаимодействие исторических связей <...> игру исторических случайностей. В силу этого человек в итоге всегда остается ни с чем.» [9; с. 338]. Постмодернизм закрепляет сомнения в истинности идей и самой реальности, в возможности человека постигнуть реальность, демонстрирует слабость человека перед лицом бытия, о чем говорила в 1970-1980-х гг. русская экзистенциальная проза (от Ю. Трифонова до В. Маканина).

Итак, можно утверждать, что постмодернистский «псевдоисторический» роман занял свою нишу в литературном процессе второй половины XX в. Прежде всего, постисторический подход нацелен на преодоление линейных схем исторического процесса. Он отрицает заданность истории, просвещенческую трактовку, детерминизм. Отсюда проистекает отрицание исторического насилия, исторических экспериментов, идеологической борьбы, вскрывается опасность утопизма. Повышается внимание к категории случайности, непредсказуемости, любой возможности исторического события. В связи с этим и реальность воспринимается более вариативно, многообразно, делается ставка на эволюционизм, возможность примирения, полицентризм. При всем многообразии имен, концепций, авторских картин мира можно выделить

несколько общих черт, позволяющих говорить о новой жанровой разновидности романа. Очевидно, что восприятие истории в сослагательном наклонении, возможность множественных интерпретаций, исторический скепсис, особая текстовая структура произведений, пародия, ирония, интертекстуальные отсылки позволяют моделировать стратегии жанрового развития «псевдоисторического» романа.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА НАЧАЛА XXI ВЕКА

Перестройка российской словесности влечёт за собой радикальное изменение жанрового репертуара. XXI век ознаменовался появлением авторов, пишущих «масштабные полотна». Это «Тобол» Алексея Иванова, это романы Г. Яхиной, которые явно не попадают под определение минимализации в прямом смысле слова. В жанровом смысле они явно тяготеют к традиционной романной форме. Процесс гибридизации, скрещивание с другими формами, используют все авторы. Однако, многие сохраняют традицию, провозглашая отход от неё.

Для исследования нами выбраны три автора, получившие за свои произведения разнообразные премии, то есть отмеченные и критиками, и читателями. Это «Лавр» Е. Водолазкина, роман-travelог «Поезд на Самарканд» Г. Яхиной, «Тобол» Алексея Иванова. Все они имеют авторские указания поджанра: соответственно неисторический роман, роман-путешествие и роман-пеплум.

Тем не менее все они являются историческими несмотря на то, что только «Ленивый» не прошёл по текстам в поисках несоответствий историческим фактам. Если добавить, что жанр исторического романа предполагает выдуманного героя, помещённого в конкретную историческую обстановку, то вопрос отнесения или неотнесения этих произведений к жанру исторического романа становится актуальным.

Если в начале тысячелетия с приходом постмодернизма мы говорим о разрушении жанровых канонов, то сегодня интересно выявить в трансформированных жанрах признаки традиции.

Исторический роман является наиболее устойчивой жанровой парадигмой в XXI веке. Он является эпическим жанром, который остро реагирует на изменения в общественном сознании. Рубеж XX–XXI веков

становится временем дезориентации исторического и общественного сознания, когда центральное место в современном литературном процессе занимает постмодернистский исторический роман и беллетристика. Однако даже в такое нестабильное время исторический роман не теряет своей актуальности.

Типологические признаки русского исторического романа XIX–XX веков:

- историзм (отражение событий в поведении и сознании людей);
- временной признак (завершённость события и дистанция от него автора);
- наличие концепции развития общества;
- наличие правды художественной и исторической.

Типологические признаки постмодернистского исторического романа XX–XXI веков «поглощают в себе признаки жанра исторического романа. «Псевдоисторический роман» не содержал бы в себе лексику «исторический», если бы не включал временного признака, концепцию развития общества, соотношения вымышленного и фактического, отражения событий в поведении и сознании людей. Однако, идея развития в форме регресса, временного признака как незавершённого и нелинейного, многоплановость в понимании «правды» и интертекстуальность как невозможность придумать новое, – всё это делает признаки жанра классического романа объективными с поправкой на конкретное историческое время. Популярность того или иного произведения зависит от общественно-исторической обстановки. На смену «псевдоисторическому» роману приходит роман, обладающий признаками постмодернизма, но по форме своей являющийся добротным историческим романом.

2.1 «Неисторический» роман Е. Водолазкина «Лавр»

Е. Водолазкин в романе «Лавр» создает схематичное полотно жизни Востока, Европы и Руси на исходе Средневековья, в XV веке. Изображение дано очень зримо и детально. Е. Водолазкин называет свой роман «неисторическим», однако в то же время писатель последовательно отражает реалии описываемого исторического процесса.

Известно, что Евгений Германович – специалист по древнерусской литературе, поэтому такое сочетание научного и беллетристического методов описания истории свидетельствует о новой художественной стратегии автора, который моделирует прошлое, а не объясняет его. Так, произведение посвящено жизни врачевателя, целителя, «Рукинца», уроженца Белозерского края, который проживает четыре жизни (святого, юродивого, странника, пустытника). То есть историчность лиц и событий в романе присутствует. Жанровый признак романной формы проявляется в разном восприятии и отражении событий одним человеком, который проживает разные жизни.

Одновременно роман «Лавр» обращается к традиционной узловой проблеме русского романа – проблеме героя, ищущего пути обновления жизни, героя, выражающего движение времени. Произведение делится на четыре книги. В первой части «Книга познания» мы наблюдаем за ростом главного героя, началом его пути, за тем, как он учится искусству врачевателя. В следующей части «Книга отречения» начинается путь странствий героя, он принимает новое имя, становится юродивым. В «Книге пути» герой отправляется из Пскова в Иерусалим, в «Книге покоя» он становится монахом, а затем и схимником в лесной пещере завершает свой путь Лавр.

Таким образом, вся книга – это жизненный путь Лавра, а части произведения – это этапы данного пути, с наступлением каждого из которых герой переходит на новую ступень нравственного и духовного

развития. Вся композиция романа – «Житие» – динамизм и поступательный ход событий – использование автором традиций исторического романа XX века.

Роман содержит прямые и косвенные отсылки к житийным произведениям Арсения Великого и Арсения Новгородского. Безусловно, произведение Водолазкина уникально. Новаторство в романе заключено, в первую очередь, в его языке, стилистике. Единое языковое полотно создается благодаря совмещению на страницах произведения цитат из Евангелия, летописей, предсказаний, путешествий, звательных падежей, а также лексики «современной» (использование вместо прошедшего настоящего время глаголов). Так, в тексте используются русский и древнерусский языки с вкраплениями старославянской лексики, которые гармонируют с различными языковыми элементами: сленгом, канцеляритами. В итоге роман Е. Водолазкина «Лавр» становится сравнительно новым явлением в жанре исторического романа. Некоторые его особенности, такие как вневременной характер повествования, житийная основа заставляют вспомнить о традиции агиографической литературы. Новаторство автора проявляется также в стилистике романа.

Анастасия Вовчок в своей статье приходит к выводу, что роман Е.Г. Водолазкина «Лавр» заметно отличается как от традиционного исторического романа, так и от современной исторической беллетристики.

Русская литература «поколения нулевых» отмечена сменой и параллельным сосуществованием универсальных художественных систем, жанровыми модификациями, поисками новаторских авторских форм.

В последнее десятилетие на страницах «толстых» журналов активно развивается дискуссия о судьбе современного романа. Критик и литературовед Евгений Ермолин одной из проблем современной литературы называет кризис большой литературной формы. Тем не менее, роман остается ведущим жанром современной литературы. Это подтверждают списки номинантов престижных литературных премий:

Букеровской, «Национальный бестселлер», «Большая книга». Во многом наследуя традиции русского классического романа XIX века, современные авторы одновременно полемизируют с ними, создавая свои жанровые модификации. Современные русские романы наполняются подлинными или вымышленными документами, возрождается жанр эпистолярного романа («Письмовник» М. Шишкина), появляются романы, синтезирующие в себе интернет-пространство: роман-чат, романы с элементами компьютерной игры («Шлем ужаса: Креатифф о Тесе и Минотавре», «» В. Пелевина); семейные романы («Московская сага» В. Аксенова, «Медя и ее дети» Л. Улицкой). Однако наиболее устойчивой жанровой парадигмой в XXI веке обладает исторический роман. К этому жанру обращаются Д. Быков («Оправдание»), В. Пелевин («Чапаев и пустота»), В. Шаров («Будьте как дети»), Л. Улицкая («Даниэль Штайн, переводчик»), Б. Васильев («Романы о Древней Руси») и многие другие.

Исторический роман является эпическим жанром, который остро реагирует на изменения в общественном сознании. Рубеж XX–XXI веков становится временем дезориентации исторического и общественного сознания, когда центральное место в современном литературном процессе занимает постмодернистский исторический роман и беллетристика. Однако даже в такое нестабильное время исторический роман не теряет своей актуальности.

Основываясь на типологических признаках русского исторического романа XIX–XX веков: установка на достоверность изображаемого прошлого, наличие определенной концепции развития общества, историчность лиц и событий прошлого, мы приходим к выводу, что автор романа «Лавр» сознательно отказывается от традиционных жанровых канонов художественно-исторической прозы.

Современный русский язык передан в произведении при описании бытовых ситуаций, часто избыточных бранной лексикой («Ты такой дылда, что нести тебя туда будет тяжело» [10]). Церковнославянский же

язык используется, как правило, при философских размышлениях или обращениях к Богу («Погладив спящего мальчика по щеке, Христофор сказал Господу: В руке Твои предаю дух мой, Ты же мя помилуй и живот вечный даруй ми. Аминь» [11]). Такой синтез языковых средств говорит о том, что в произведении нет времени как такового, оно как бы «вневременное». Так, Ж.А. Калдыбекова отмечает, что в романе существует несколько моделей времени: «Есть время «замкнутое», ориентированное только на сюжет. «Открытое» же время позволяет и герою, и читателю находиться в нескольких временных пластах и быстро перемещаться из одного в другой, меняя хронологическую последовательность времени повествования» [12].

В итоге роман Е. Водолазкина «Лавр» становится сравнительно новым явлением в жанре исторического романа. Некоторые его особенности, такие как вневременной характер повествования, житийная основа заставляют вспомнить о традиции агиографической литературы. Новаторство автора проявляется также в стилистике романа.

2.2 Роман-пеплум «Тобол» Алексея Иванова

Л. А. Колобаева, стремясь выяснить глубинные художественные смыслы романа А. Иванова «Тобол», показать оригинальность и значимость его структуры, видоизменяющей во многом жанр исторического романа, отмечает ориентацию автора на возможное преобразование романа в формы киноискусства. Имеется в виду акцентированная визуальность образных составляющих романа (пейзажей, архитектурных зарисовок, картин быта) и, главное, захватывающий драматизм в развитии сюжета, во всех его линиях, с мощной энергетикой действий и диалогов героев (трагический конфликт сибирского губернатора Гагарина и царя Петра, столкновение Ремезова и Гагарина, борьба раскольников, сопротивление вогулов при их обращении в христианство, война с джунгарами). Сибирская реальность эпохи Петра I

рассматривается писателем под очень глубоким углом зрения: Сибирь, со множеством населяющих ее идентичностей, национальных и социально-исторических (язычников-вогулов, кочевников-джунгаров, казаков и др.), с их неизбежной борьбой, видится «ключом к России», к пониманию многосложности ее исторической судьбы. Существенной представляется также задача обратить внимание на соединение в романе форм реалистического повествования с магией чудесного, фантастического (в образах языческого взгляда на мир многих персонажей), сближающее творчество А. Иванова с современным пониманием жанра исторического романа. Дилогия о Петре Первом будучи мало похожей на известные нам образцы исторического романа о Петре – историософский, символистский роман Д. М. Мережковского, трилогию «Христос и Антихрист», с его последней частью о Петре и царевиче Алексее, или роман А.Н. Толстого, мастера реалистического (в чем-то и соцреалистического), историко-социального и бытового повествования с порывом к эпопейности. Некоторые критики, например Д. Быков, видят в современном писателе его художественное родство с автором романа «Петр I» [3; с. 433]. На наш взгляд, Д. Быков совершенно прав, утверждая, что А. Иванов – писатель-универсал, который «напишет еще много превосходных книг...» [3; с. 433]. Безусловно, писатель Алексей Иванов – крупное, может быть, крупнейшее, явление современной литературы.

«Тобол» вызывает острые реакции читателей. Судя по самой живой, интернетной среде, – озадачивает, возмущает и радует. Удивляет тем, что он уже самой своей формой, объемом – не в меру обильным (полторы тысячи страниц!) – словно бросает вызов. Тем не менее роман востребован, и это значит, что писатель удерживает внимание читателя, выполняя главное требование к историческому роману – быть интересным.

Автор вовсе не пренебрегает требованиями сегодняшних вкусов. Но он отвечает на них очень по-своему, творческие ориентиры его весьма своеобразны, знаменательны и глубоки. В устных выступлениях перед

аудиторией А. Иванов не раз говорил о своем понимании существа современной литературы как литературы не только постмодерна, но и *метапостмодерна* (курсив наш. – Е.Ш.), имея в виду мировую литературу. Важнейшей эстетической ориентацией для писателя становится киноискусство, которое позволяет в сжатом временном отрезке выразить идеи ярче, острее. Из этого предпочтения появился и жанр романа – «пеплум». Термин, пришедший из киноискусства – жанра исторического кино – буквально означающий «переодевание в другие одежды» или с английского – *«меч и сандалия»* (курсив наш. – Е.Ш.). Для этого жанра характерны следующие признаки: использование античных и библейских сюжетов; большая продолжительность фильма (зачастую более двух часов); масштабность: батальные сцены, обилие общих планов панорамного типа и огромное количество массовки.

Несмотря на историчность сюжета, в фильмах могут присутствовать значительные расхождения с историей в угоду зрелищности; не всегда ставится задача достоверного воссоздания исторических событий.

Роман «Тобол» – это попытка «сделать роман нового, современного типа», где сама форма повествования идет из кино, от драматического сериала. И потому А. Иванов называет в подзаголовке «Тобол» «романом-пеплумом» – то есть жанром, хорошо известным в кино.

Своеобразие поэтики романа определяется тем, что мощное реалистическое письмо в нем прослаивается образностью другой, иррациональной природы – стихией чудес, таинственных, фантастических видений, предрекающих будущее персонажей, магией язычества (видения Айкони, Хомини, таинства шаманства вогулов и пр.). Все это сближает художественную ткань романа с реализмом магическим.

Факт первостепенной важности в структуре романа: царь Петр I, появляющийся на первых страницах «Тобола», вскоре и надолго исчезает со страниц романа, чтобы появиться в его страшном финале, мелькнув где-то в середине произведения. Петр, главное лицо той эпохи в России, в

романе не является главным героем. Автор смещает акценты с центра России на периферию, подчёркивая этим, где на самом деле «творилась» история. Роман А. Иванова – роман о Сибири, о Тоболе, когда-то столице Сибири. Но замысел писателя значительно шире и глубже того, что лежит на поверхности. Как сказано в произведении, «Сибирь – ключ к пониманию России» [2; с. 502]. Роман «Тобол» – книга о России, корнях, загадках и уроках ее истории, родовых сложностях всего ее государственного, социального и нравственно-этического устройства. Сложность взгляда на события задаются в романе обилием принципиально разнообразных точек зрения на происходящее, глазами основных персонажей романа. Это люди разных стран мира, различных религиозных верований и убеждений.

Шведы – пленные и сосланные после Полтавской битвы в Сибирь – капитан Филипп Юхан Табберт фон Страленберг, вошедший в историю как большой ученый [2. С. 806], Ольдерман фон Врех, штык-юнкер Ренат, Бригитта и многие другие. Линия Табберта, реального исторического лица, ученого, картографа и писателя, – немаловажная точка зрения Запада на петровскую Россию, критический взгляд на происходящее в Тоболе, – «гунны!», «галлы!», – сменяющийся живым, исследовательским интересом Табберта к молодой и великой стране, дружеской связью с архитектором Ремезовым (сюжет карты России, книги «Вундерлянд», неоднозначная оценка раскола: ужас и восхищение).

Тема Востока – бухарский купец Касым с его незатухающей ненавистью к Гагарину, сопернику-конкуренту в торговых делах; важнейшую линию ведет посланник Китая, китайского богдыхана, Тюлишень, с его тонкой и опасной дипломатической игрой (сюжет золотой панцзы, знака поддержки Китаем военной авантюры губернатора Гагарина, ставшей причиной его гибели по воле Петра).

Важным участником восприятия Сибири является Григорий Новицкий, украинский полковник, служивший у Мазепы и сосланный в

Тобол. Полковник Новицкий – человек иных, южных краев, тонкая, томящаяся душа, кого Сибирь угнетает холодными, непомерно большими пространствами: «...Здесь, в Сибири, все ему казалось каким-то нечеловеческим. Слишком большая земля – бессмысленно, мучительно большая. Здесь тяжелые облака за день не добирались от одного края неба до другого. Здесь холодное солнце летом не успевало совершить оборот и лишь чуть окуналось за горизонт, чтобы сразу всплыть заново. На такую протяженность у бога не хватило разнообразия, и все здесь было заунывно-одинаковым: одинаковые низкие берега, одинаковые леса, одинаковые селения, одинаковые инородцы. Даже вода и воздух были одинаковыми – порой и не понять, плывет ли по реке их дощаник или парит в пустоте, как соломенный журавлик в светлом тумане» [1; с. 189]. Однако, в конце концов, он начинает ощущать себя вросшим в эту сложную, драматичную и захватившую его душу сибирскую, русскую жизнь. Он уже не вернется в Малороссию. «И что ему там делать? Там он уже никто. А здесь он первообразное творение видит. Здесь все в будущем. Здесь вечное воскресенье» [2; с. 369].

Самая большая сложность сибирской, российской жизни заключена не в оценках извне, а внутри России, по убеждению автора романа. Это многосложность, многосоставность тела и духа России, ее корней. В образах романа воскресает образ жизни многих народов Сибири, взаимоотношения и борьба между собой множества разнородных национальных, социальных и религиозных идентичностей, то есть различных систем жизненных ценностей, представлений о богах, о добре и зле, о грехе и наказании. И потому в структуре «Тобола» переплетаются несколько важнейших сюжетных линий:

– взаимоотношения основных действующих лиц романа (таких как губернатор Гагарин, владыка Филофей, митрополит Иоанн и др.) с вогулами, остяками;

– история христианизации языческих племен, где выразительно вырисовывается картина растерзанного русскими служилыми людьми селения вогулов, яркие фигуры непримиримой Айкони и принявшего христианство Пантилы;

– драматический сюжет раскольников, их тюремного заключения и бегства, подготовки к гари и самосожжения;

– незатухающие конфликты с джунгарами, воинственными степными кочевниками, потомками чингизидов, древних монголов; война с которыми послужила причиной трагического сюжета гибели множества русских солдат и казни князя Гагарина.

Острый драматизм этих взаимоотношений своей мощной энергетикой и насыщает повествовательную ткань романа, определяет его поэтику. Живая действенность героев – главная форма представленных в романе событий. Именно эта сторона романа прежде всего и нацелена на кинореализацию авторского замысла и стала основой драматического сериала «Тобол» (2020 г.). Яркая визуальность многих описательных картин романа – пейзажей Сибири, образов ее великих просторов, могучих рек и лесов – создают у читателя ощущение панорамности. Зримая подача быта, окрашенные стариной бытовые предметы сочетаются с деталями, привнесёнными новым временем (артефакты в доме Гарина, в кабинете-мастерской Петра и т.д.).

В изображении раскольников и раскольниковства Алексей Иванов находит верные пути к высоте подлинных художественных прозрений. Так сильно, как в «Тоболе», никем не был показан в русской литературе загадочный феномен гари, самосожжения раскольников [2; с. 226–232]. Это удается прежде всего потому, что он угадан и освещен писателем изнутри. И не через выражение религиозных идей и воззрений раскольниковства, а через проникновение в человеческий характер. Это образ неукротимой Епифании. Ее жизнь складывается как вечное «страдание и противоборство». Сила и неукротимость этого

противоборства, раскрываемые приемами лаконичного психологизма, отличают и возвышают ее. Это противоборство самой судьбе. Непостижимо поведение Епифании в ответ на возникшую любовь Семена. Его нежность, доброта, высказанные им надежды на венчание, наконец, самоотверженность Семена (в сцене гари он спасает ее жизнь, вытаскивает из огня), не трогает, не задевает ее души. Епифания не поддается власти добра и любви. Отношения Авдония и Епифании иной природы. В них телесное, земное начало по воле Авдония отринуту. Отчаявшуюся Епифанию влечет к Авдонию его воодушевление, порыв к небу, вечная не примирённость с враждебным окружающим миром. Именно это в глазах Епифании отличает его от всех обыкновенных людей, живущих в плену страха и тупой злобы. Схожа с судьбой Епифании судьба Айкони – язычницы – племя которой русская власть Сибири обращает в православие. Существо их характеров выражается в непреклонности воли, в непокорности перед лицом насилия. Свобода, непокорность «дикароков», сформированны самой сибирской природой, суровой и свободной. Интересно, что любви, добра влюблённых в этих героинь мужчин недостаточно для «обращения» их в чужую веру, в другую идентичность.

Борьба с джунгарами – стержень основных сюжетных перипетий в «Тоболе». Война с ними – тема, которая прямо выводит изображаемые события к вопросам о власти – власти губернатора Сибири, князя Гагарина, а потом и самого императора, Петра I. Самыми разработанными и глубокими в романе являются, на наш взгляд, две фигуры – образ губернатора Гагарина, выписанный автором столь же проникновенно и художнически увлеченно, как и образ его друга и одновременно антагониста, архитектора Семена Ульяновича Ремезова. Гагарин и Ремезов – это образное воплощение той тонкой нити между властью и культурой, которая связывает власть с обществом.

Семен Ульянович Ремезов – яркая и сильная личность, человек «из простых», поднявшийся к высоте образования, талантливый архитектор,

строитель Тобольского кремля, дружески признанный губернатором. Это горячий, прямой и строптивый характер, способный сказать правду в лицо самому «царю Сибири», одержимый разнообразными творческими замыслами. Таких прежде всего и ценит Гагарин: «Матвею Петровичу по душе пришелся этот строптивый старик. Такие упрямцы не воруют...», и они «...всегда были нужны князю Гагарину» [1; с. 98]. С Ремезовым связаны важнейшие этические и философско-этические мотивы романа, его авторские позитивы, – «отечество и правда» (название главы), «дух крепче плоти», мотивы «страдания и противоборства», смирения и преодоления судьбы.

Готовность к противоборству, к «преодолению судьбы» проявляется у Семена Ульяновича в диалогах – важнейшей составляющей поэтики романа, в яростных спорах с Гагариным, в борьбе архитектора за начало, а потом и за возобновление прерванного строительства Тобольского кремля. Это, по существу, борьба Ремезова за народные «заветы», за национальную самобытность русской культуры, ее древних истоков – с жизнерадостным многоцветьем русского узорочья в архитектуре (например, в ремезовском проекте дома воеводы – «...сколько свободы, сколько прихотливой игры, выдумки, легкости, озорства!» [1; с.95]), с устремленностью проектов архитектора к «горней надмирности», к вечному.

Готовность русского человека к противоборству с судьбой находит писатель и в младшем поколении Ремезовых, в главе «Родные люди», – это молодой солдат Петя, пленный барабанщик, отбивший не ту музыку, которую требовали от него джунгары и предупредивший об опасности русских в крепости; Семен, сопротивляющийся ужасу самосожжения раскольников; Маша, не побоявшаяся отправиться с отцом в опасный поход за кольчугой Ермака в поисках встречи с Ваней Демариным.

Насколько правдивы такие непокорные характеры для времён Петровской Руси – вопрос об историзме романа. В какой мере мысль о

преодолении «пределов судьбы» в православной стране, созвучна духу дерзких петровских перемен и преобразований, – вопрос о достоверности вымышленных и реальных героев в романе. В изображении семьи Ремезовых – «Родных людей» – Алексей Иванов отделяет их от остальных жителей, замечая, что жили они в Тобольске «на особицу».

Понятно, что конфликт Ремизова с Гагариным, «царем Сибири», был неизбежен. Отношения Ремизова с губернатором взрываются тогда, когда архитектор напрямую обвиняет Матвея Петровича Гагарина в воровстве, за что и попадает в тюрьму. Руководит Ремезовым при этом живое чувство правды, той «правды», которая необходима Отечеству (глава «Отечество и правда»).

Образ князя Гагарина, губернатора Сибири, – большая удача художника. Правдиво увидеть и оценить друга царя Петра, деятеля из ближайшего его круга («Гагарин, Меншиков и Петр – они одним миром мазаны» [1; с. 168–169]), казненного как государственного изменника, – задача не из простых.

Необходимо в первую очередь по достоинству оценить мастерство композиции в структуре образа Гагарина, как и в построении романа в целом.

Автор романа в изображении своего героя движется постепенно в сторону ёмкой детализации, живых сцен с речью персонажей, диалогами, жестами, психологическими и символическими коннотациями, которые метят в глубь характера, приоткрывая в нем сложную человеческую индивидуальность.

Так, в ярких, горячих диалогах губернатора и архитектора Ремезова – спорах и размышлениях о строительстве кремля, о старом и новом стиле в архитектуре и в самой жизни, о грехе, воровстве и чести – открывается широта ума, «своеволие» и подкупающая человечность Гагарина (выразительна единственная и помещенная ближе к трагическому финалу сцена свидания Матвея Петровича, страдающего

отца, с младшей дочерью в монастыре). Но во взаимоотношениях губернатора с Ремезовым, разумеется, неизбежна была и другая сторона, обернувшаяся драматическим конфликтом и их разрывом.

Основная сюжетная интрига «Тобола», главная интрига Гагарина, вносящая в структуру произведения элемент увлекательного авантюрного романа, заключена в истории таинственных действий губернатора Сибири, который – в обход воли царя Петра – развязывает войну с джунгарами, что могло быть на руку Китаю. Замысел Гагарина заключался в поддержке сибирской торговли (торговых караванов из Китая) в надежде на собственное обогащение. Кроме того, дело осложнялось своевольной дипломатией Гагарина, его связью с китайским посланником, игрой в тайные знаки китайского доверия русским (история золотой пайцзы, добытой им у Тулишэня). Все это и могло быть расценено царем Петром не только как недопустимое для подданного своеволие, но и как коварная государственная измена.

С развитием сюжетного действия «Тобола» в изображении героя возрастает роль форм психологизма. Доминирующая их форма – это авторская речь, окрашенная колоритом внутреннего видения персонажем самого себя, его самооценками и речевыми выражениями, – то есть форма, достаточно близкая к традиционным формам психологизма в реалистическом историческом повествовании, искусно разработанная в русской литературе, как известно, тем же А.Н. Толстым в его романе «Петр Первый». Вспомним эпизод размышлений и обдумывания рискованного решения Гагарина, когда он узнает о грозящем запрете караванов: «Что ж, была не была, придется рискнуть. Замысел-то созрел у него давно, однако страшно было затевать такое. Но тут уж надо выбирать: либо смарагды Тулишэня, кошельки золота и угроза царского топора, либо тихо воровать, будто он лавочник, а не губернатор.

Раздумья губернатора, представленные в конце первой книги «Тобола», – это уже окончательный ответ Гагарина на эти «главные

слова», внутреннее обоснование сделанного им выбора: «Матвей Петрович вспомнил жену и сына. Они отказались ехать с ним, и он жил в одиночестве. Что поделаться, ежели он обрел родину здесь, а не в вотчинах и не в столичных имениях. Здесь его поприще и его держава. Он уже ох как не молод, у него одышка и больная спина, впору на палку опираться, но его душе нужны эти великие просторы, потому что суть его души – дерзость. Он подгрел под свою руку все, что есть в Сибири, таможни и гостиные дворы, пушные ярмарки и комендантские канцелярии. <...> Он взял себе такую власть, какой не имели ни славный Ермак, ни коварный Кучум. Такого своеволия не ведали ни хитроумные воеводы, ни могущественный Сибирский приказ. Он, Матвей Гагарин, князь от колена Рюрика, – царь Сибири» [1; с. 701]. В этих последних словах и кроется одно из главных объяснений финала его трагической судьбы, его смертной казни по воле императора Петра, картина которой дана в завершении романа.

Чтобы понять смысл «Тобола» в целом, необходимо попытаться осмыслить образ царя Петра в романе. Сцены пытки тобольского губернатора на дыбе и суда в Сенате даны глазами Гагарина и царя Петра, преломленных в авторском повествовании: «Все, что Матвею Петровичу теперь ставили в вину, являлось сутью губернаторства! На кой ляд надобно губернаторство, ежели нельзя брать мзду с любого дела в губернии? На том и зиждется служба державе! Не мздою же меряют губернатора, а процветанием его губернии, и у Матвея Петровича в Сибири все перло вверх, как на дрожжах! <...> Государь мстил подло, как карточный шулер. Отеческое правило объявить беззаконием – все равно что землю из-под ног выбить! Гнев снова пошатнул Матвея Петровича» [2; с. 787].

Но «за воровство смертью не карают!», – думает герой, понимая, что «Петр еще до суда приговорил его, князя Гагарина, к смерти» – за его самовольное «угождение Китаю». Он, подданный, который «самовольно

мог послать войско против иноземной державы» [2; с. 785], покунулся на высшую власть самодержца, смертельно задев чувства царя Петра.

Сцена казни, представленная в романе одновременно и как жестокая, бесчеловечная кара, и как ужасный спектакль, издевательское унижение приговоренного (пиршественный стол с сановными лицами рядом с виселицей, придуманный Меншиковым) оставляет впечатление не столько неизбежного возмездия, сколько следствия личной ярости и мести царя. Заметим, что на этих страницах романа уже в полный голос звучат мотивы «мести» Петра [2; с. 788], его «ревности» к князю Гагарину – Рюриковичу, который «возомнил, что он главнее худародного царя» [2; с. 782].

Образ Петра, присутствует лишь в нескольких эпизодах романа – в прологе, в картине неожиданного дружеского приезда царя в дом князя Гагарина, в кабинете-мастерской Петра, затем в сцене, когда Гагарин приезжает в Петербург на прием к царю и сцена пытки, которую с вождением наблюдает царь.

Личность Петра в целом очерчивается чертами необычной стремительности, резких, неожиданных движений и поворотов в действиях. В прологе с мрачным названием «Мертвец» перед нами явлен Петр больной (в романе дан поздний период Петра, после его славных побед, после Полтавы – 10-е годы XVIII века). Он думает о собственной смерти, охвачен сомнениями в успехе преобразований и своим странным поведением вызывает недоумение окружающих: царь мстительно и настойчиво попирает «мертвеца», тело повешенного. Однако на страницах романа мелькает образ Петра совсем иного – яркого, полного замыслов, творчески неутомного, но и не поддающегося однозначным оценкам. Вот, к примеру, восприятие царя Петра митрополитом Иоанном в годы войны со шведами: «В начале войны со шведом Иоанн встречался с Петром в Киеве, и Петр Иоанну очень понравился: внимательный, тонкого ума, веселый, деятельный и совсем простой, без чванства. Иоанн охотно

предрек этому славному царю победу. Однако в Киеве был один Петр, а потом Иоанн узнал другого» [1; с. 165].

Двойственность в изображении царя Петра, как и в понимании его исторического значения, остается осью художественной оценки этой фигуры А. Ивановым. Загадка, когда-то заданная еще Д. Мережковским о Петре I в его трилогии «Христос и Антихрист» и сформулированная позже в одной из его публицистических статей – «Чудо или чудовище?» – до сих пор остается неразгаданной. Фигура Петра глазами автора «Тобола» традиционно видится неоднозначной исторической фигурой, в которой одновременно сошлись и непримиримо столкнулись начала «чуда» и «чудовища».

В этом трагическом освещении прочитывается и сюжет Гагарина, «царя Сибири», закончившийся его смертной казнью. В том же ключе открывается и смысл пролога романа с его странным героем – «мертвецом». «Мертвец» – это Гагарин. Но «Тобол» в целом завершается все-таки иначе – двумя эпилогами – «1742 год. Ученый» и «1722 год. Ученик». В первом эпилоге возникает фигура известного русского историка Татищева, звучат мотивы исторической науки с ее вечными спорами, сомнениями Татищева относительно традиции русских кремлей. Во втором же вновь появляется полюбившаяся читателю фигура Семена Ульяновича Ремезова в роли «ученика». Последние слова романа – это властное требование Ремезова, обращенное к младшему поколению, к Чичагову (архитектору, реальному историческому лицу): «Научи!» Ремезов, этот «сибирский демиург», до конца остается выразителем духа непрекращающегося постижения истины, упрямого движения к правде в искусстве, истории и в самой жизни. В итоге он главный выразитель творческой воли и художественной оценки автора, Алексея Иванова, создателя замечательного, новаторского исторического романа.

2.3 Роман-travelог Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд»

Роман-путешествие Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд», вышедший в 2021 году явился предметом обсуждения критиками и вызвал разделение их на диаметрально противоположные стороны. Успех двух первых романов привёл к тому, что «Эшелон на Самарканд» читается предвзято, с пристальным вниманием, с «красным карандашом в руках».

Жанровая принадлежность определена композицией романа: главный герой – начальник эшелона Деев и комиссар Белая везут пятьсот беспризорных детей из Казани в Самарканд. Четыре тысячи вёрст через леса Поволжья, казахские степи, пустыни Кара-Кума, через горы Туркестана относят этот роман к жанру travelога -путешествия. Точное указание даты событий – 1923 год, продолжительности пути – 1,5 месяца – в романе определяют линейный хронотоп событий. Ссылки в комментариях автора на архивные документы, на труды историков, воспоминания современников, создают ту «историческую правду», которая характерна для жанра исторического романа XIX вв. Главные герои – вымышлены, однако они взаимодействуют в романе с лицами, имеющими реальных прототипов. Так, по словам Г. Яхиной «Две фамилии – заведующей казанским эвакоприёмником Шапиро и самаркандским детским домом Давыдовой – отсылают к одному и тому же реальному человеку – Асе Давыдовне Калининой, в девичестве Шапиро» [8; с. 500]. Наличие вымышленных героев и реальной исторической основы событий позволяет отнести произведение к историко-реалистическому жанру романа с образно-публицистическим типом вымысла (по И. Варфоломееву: «Основу сюжета здесь составляет сама история, действительность эпохальных периодов»). Эта же композиция романа в парадигме постмодернизма классифицирует её как роман-истерн (термин, пришедший из кино: истерн – это киножанр, признаками которого являются: место действия – Средняя Азия, время – Гражданская война или

десятилетие после неё, главный герой – это почти всегда участник некоего коллектива или сообщества (например, Красной армии, ЧК и т.п.), преследующий высшие цели). Череда захватывающих приключений в пути, стрельба, погони «благородные» поступки отрицательных героев делают сюжет непредсказуемым, дающим волю «случайности» в истории. Одновременно неизбежность поездки за новыми беспризрониками, очередного «рейса» эшелона создаёт впечатление «тупиковости» истории, бесконечной повторяемости ужаса, бед и несчастий, неразрешимости проблем, – признак постмодернистского взгляда на историю.

Ю. Поляков, обвиняя Г. Яхину в плагиате, пишет: «в книгах, подобно «Зулейхе...», «Обитатели» или «Авиатору», мы имеем дело не с художественной реконструкцией прошлого, не с исторической романистикой, а со злобными, безответственными или неряшливыми фэнтези по мотивам отечественной истории» [8; с. 16]. При этом добавляет: ««Эшелон...» я, разумеется, не читал и вам не советую». Нельзя согласиться со столь однозначной оценкой произведения, тем более что жанровые признаки и классического и постмодернистского исторического романа налицо.

По мнению Г. Юзефович, «в романе отлично отработаны приемы развлекательной литературы, и вместе с тем он является важным высказыванием на тему голода в Поволжье». С точки зрения критика, роман Г. Яхиной примиряет всех: и «красных», и «белых», и «зелёных». «Там вообще все хорошие. Голодающим детишкам помогают и кровавые чекисты, и басмачи, и казаки. Так что читатель Яхиной получает счастливое право не выбирать чью-либо сторону, не поляризоваться. Такие книги пишут везде. Например, в книге-бестселлере американского писателя Энтони Дорра «Весь невидимый нам свет» черным по белому написано, что не все нацисты ужасные сволочи, среди них есть такие же хорошие люди. Да, война была трагедией, но всех по-своему жалко. Гузель

Яхина делает то же самое с русской действительностью. Она поливает бальзамом те раны, которые иначе не зарубцовываются.

С. Князев в статье «Пособие по лидерству. Чем интересен роман Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд» отмечает противоположность характеров героев, олицетворяющих разные типы руководителей. Жесткая, рациональная, начисто лишенная сантиментов Белая, прекрасно помнящая, чем выложена дорога в ад (образование она получила в монастыре), – воплощает собрание традиционно мужских качеств. Деев – эмоциональный, непоследовательный, готовый рискнуть здоровьем и жизнью многих, чтобы спасти одного, – обладатель женского начала. Сложное взаимодействие двух героев, включая «любовную историю» раскрывает необходимость присутствия «двух начал» в достижении цели. Комиссар Белая чётко следует инструкциям, понимая, что можно жертвовать жизнями детей ради «стремления увеличить количество добра в мире», и ради этого она «не должна и не может быть хорошей для всех. А добро приходится делать из зла, потому что делать его больше попросту не из чего». Начальник эшелона Деев последовательно обращается за помощью к чекистам, перестрелявшим кучу народу; к бандитам, имеющим обыкновение засыпать живых людей негашеной известью; к басмачам, отрезающим головы красноармейцам. И никто, никто ему не отказывает, потому что речь идёт о детях. Он уверен, что для спасения даже одной жизни «все средства хороши», ибо не бывает ни плохих, ни хороших, бывают люди в разных обстоятельствах.

Иван Просветов, обсуждая новые романы, высоко оценивает «художественную правду» «Эшелона...»: «Вообще, весь эшелон – вымысел: в 1923 году поезда с эвакуированными детьми уже шли обратно. Яхина выбрала этот год и Казань как отправную точку, поскольку выстраивала фабулу от Казанского приёмника, работавшего вплоть до лета 1924 года, документы которого изучала в архиве. Её роман выглядит масштабным коллажем исторических фактов и авторских домыслов – в

живописи есть подобный метод, когда рисунок сочетается с фрагментами фотографий, чтобы создать эффект, которого не добиться простым снимком реальности.

Мы возвращаемся к тому, с чего начали: исторический роман – источник не знаний, а впечатлений. Художественная правда в нём самоценна. Художественная правда – это то, что могло быть на самом деле. Рефлексирующий красноармеец невозможен?

«На фронте нет сострадания, а нужна голова, не теряющаяся ни в каких опасных случаях. Только чуть растерялся – значит пропал. Лучше лишиться или убить трёх-четырёх, чем губить тысячу. И приходилось так много-много раз... Всё-таки любви не существует среди людей, кроме ненависти. Хотя ненависть мне неизвестна».

Это не цитаты из «Эшелона на Самарканд», а фрагменты писем бойца петроградского Отряда особого назначения, воевавшего с белыми на Западном фронте. Спустя три года такой человек мог бы стать Деевым».

Вымышленный герой, помещённый в конкретное событие, имевшее место в истории, настолько хорошо мотивирован в своих действиях реалиями исторического момента, что объективно явился прототипом неизвестного человека.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей работы было проанализировать разные по уровню и стилю художественные произведения, и выявить несколько ключевых вариантов работы с историческим материалом в современной литературе.

Романы Водолазкина, Иванова и Яхиной дают нам представление о трёх типах исторического романа, написанных в последнее десятилетие, которые показывают, как писатели на основе разных исторических документов воссоздают атмосферу ключевых моментов русской истории (XV, XVIII и XX вв.). Используя разные приёмы ретроспективы (житие, пеплум, травелог), помещая реальных и выдуманных героев на разные территории (Центральная Россия, Средняя Азия, Сибирь), авторы решают основную задачу жанра исторического романа – поиск решения современных проблем в прошлом. Отмечая неслучайность появления их в литературном пространстве, они являются иллюстрацией того, что современный исторический роман, в котором заложен поиск упорядоченности жизни, в жанровом отношении содержит в себе как традиционные признаки романной формы, так и признаки постмодернистского исторического романа.

Исторические романы Алексея Иванова по своей эпохальности и обращению к эпохе Петра Первого находят своих предшественников в романах Мережковского, Алексея Толстого, Даниила Гранина. Роман последнего – «Вечера с Петром Великим», – изданный в 2010 году уже содержит нетрадиционную трактовку деятельности Петра. Используя форму беседы случайно встретившихся в санатории собеседников, Гранин противопоставляет изображения прошлого в официальной советской литературе инвариантному толкованию известных фактов. На основе последней возникли предпосылки формирования постмодернистского подхода к истории в России. Алексей Иванов, используя многочисленные

сюжетные линии в романе «Тобол», показывает не только многомерность исторического процесса, но и его незавершённость. Судьбы многих героев предполагают дальнейшее развитие. Литература во все времена формировала историческое сознание нации, роман «Тобол» «примирает» всех своих героев: чиновников, «служилых людей», местные племена, раскольников и инородцев, оказавшихся волей истории в Сибири и вынужденных уживаться друг с другом несмотря на различие культур в самом широком смысле слова. Таким образом, роман Алексея Иванова «Тобол» может служить примером произведения, продолжающего традиции классического исторического романа, являясь одновременно и «псевдоисторическим» по признакам коллажности построения, наличия мистики, сомнительной «прогрессивности» происходящих перемен.

Признаки исторического романа нами выделены с учетом концепции «внутренней меры» жанра – специфического для романа способа сочетать изменчивость с устойчивостью. Использование писателем документа, обращение к реальным фактам и событиям прошлого, выбор периода истории для поиска связей с современностью, попытка раскрыть противоречия своей эпохи через обращение к истории, – эти интегральные жанровые признаки исторического романа присутствуют во всех анализируемых произведениях.

Для исторической прозы определяющим является существование в едином художественном пространстве реальных и вымышленных персонажей, что хоть и в разной степени, но реализуется и в «Лавре», и в «Тоболе», и в «Эшелоне...»

Признаком инварианта исторического романа является заглавие произведения. Жанр «пеплум» и «истерн» отсылают читателя к кинематографу, отражая концептуально-тематическую основу романа и формирует у читателя определенный «горизонт ожидания».

Таким образом,

1. Русская история в прозе современных писателей проецируется на современную автору реальность, обнаруживая созвучие удаленных друг от друга эпох.

2. Функции исторических документов многообразны: они формируют фабулу, выступают в качестве одного из языков описания ушедшей реальности, являются знаками эпохи. Рефлексия по поводу познавательного потенциала документа приводит писателя к открытию нарративного характера исторических исследований.

3. Современный писатель осмысливает прошлое в диалоге с предшествующей литературой. Аллюзии и реминисценции в их произведениях становятся особым способом интерпретации истории.

4. Кинематографичность отдельных произведений обуславливает особый способ репрезентации истории, предполагает определенную форму отношений человека с миром, ориентации на сериальность.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественные тексты

1. Аксёнов В. Вольтерьянцы и вольтерьянки / В. Аксёнов. – Москва : «Эксмо», 2015. – 512 с. – ISBN 978-5-699-75948-4.
2. Водолазкин Е. Лавр / Е. Водолазкин. – Москва : Издательство АСТ, 2013. – 448 с. – ISBN 978-5-17-078790-6.
3. Водолазкин Е. Г. Идти бестрепетно : между литературой и жизнью / Е. Водолазкин. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной 2020. – 409 с. – ISBN 978-5-27-120118-0.
4. Гранин Д. Вечера с Петром Великим / Д. Гранин. – Москва : Издательство Центрполиграф, 2010. – 448. – ISBN 978-5-91631-266-9.
5. Иванов А. Тобол. Много званых / А. Иванов. – Москва : Издательство АСТ, 2016. – 704 с. – ISBN 978-5-17-100420-0.
6. Иванов А. Тобол. Мало избранных / А. Иванов. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 832 с. – ISBN 978-5-17-982684-2.
7. Толстой А. Пётр Первый / А. Толстой. – Москва : Издательство АСТ, 2020. – 480 с. – ISBN 978-5-17-090417-4.
8. Яхина Г. Эшелон на Самарканд : роман / Г. Яхина. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2021. – 507 с. – ISBN 978-5-17-135479-4.

Научно-критическая литература

9. Баканов А. Г. Современный зарубежный исторический роман / А. Г. Баканов. – Киев: Вищ. шк., 1989. – 182 с. – ISBN 5-11-000428-5.
10. Баканов А. Г. О некоторых особенностях исторического романа – эссе наших дней / А. Г. Баканов // Вестн. Киев.ун-та. Романо-германская филология. – 1981. – Вып. 15. – С. 104–107.

11. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 300 с. – ISBN 5-267-00273-9.
12. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. Бердяев. – Москва : Мысль, 1990. – 173 с.
13. Буйда Ю. Борис и Глеб / Ю. Буйда // Знамя. – 1997. – № 1. – С. 3–4.
14. Варфоломеев И. П. Советская историческая романистика: проблемы типологии и поэтики / И. П. Варфоломеев. – Ташкент : Укитувчи, 1984. – 111 с.
15. Варфоломеев И. П. Типологические основы жанров исторической романистики: классификация вида / И. П. Варфоломеев. – Ташкент : Фан, 1979. – 168 с.
16. Виноградова Ю. С. Исторический роман постмодернизма. Проблема жанра / Ю. С. Виноградова // Проблемы истории литературы : сб. ст. / Моск. гос. открытый пед. ун-т; отв. ред. А. А. Гугнин. – 2000. – Вып. 10. – С. 121–126.
17. Горский И. К. О двух подходах к изучению произведений историко-литературного жанра / И. К. Горский // Филологические науки. – 1997. – № 3. – С. 3–14.
18. Давыдова Т. Т. Теория литературы : учеб. пособие / Т. Т. Давыдова, А. Пронин. – Москва : Логос, 2003. – 228 с. – ISBN 5-94010-203-4.
19. Даниленко И. В. Влияние историографии XX века на становление концепции современного исторического романа / И. В. Даниленко // Вестник Мин. гос. лингвист. ун-та. – 2004. – № 14. – С. 192–201.
20. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящ. и неизящ. Искусств : от соч. У. Эко до пророка Екклесиаста / Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио ; Назрань : АСТ, 2000. – 259 с. – ISBN 966-03-0754-3.

21. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. – Москва : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 144 с. – ISBN 5-87604-044-4.
22. Книпович Е. Художник и история / Е. Книпович // Иностранная литература. – 1965. – № 8. – С. 205–219.
23. Коллингвуд Р. Идея истории : автобиография / Р. Коллингвуд ; пер. и коммент. Ю. А. Асеева. – Москва : Наука, 1980. – 485 с.
24. Комаровская Т. Е. Осмысление прошлого в американском историческом романе XX века / Т. Е. Комаровская. – Минск: Мин. гос. пед. ин-т, 1993. – 104 с. – ISBN 5-7830-0347-6.
25. Комаровская Т. Е. Проблемы поэтики исторического романа США XX века : монография / Т. Е. Комаровская. – Минск: Белорус. гос. пед. ун-т, 2004. – 123 с.
26. Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 3. Иаков-Лакснесс / гл. ред. А. А. Сурков. – Москва : Совет. энцикл., 1966. – 975 с.
27. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – Москва : ОГИ, 2000. – 286 с. – ISBN 5-900241-14-9.
28. Ланин Б. А. Трансформации истории в современной литературе / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность. – 2000. – № 5. – С. 175–180.
29. Ленобль Г. История и литература / Г. Ленобль. – Москва : Художеств. лит., 1977. – 300 с.
30. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997. – С. 38–39.
31. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм : очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997. – 317 с. – ISBN 5-7186-0363-4.

32. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. И. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 1600 ст. – ISBN 5-932604-026-X.
33. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Г. Андреев [и др]. – Москва : Совет. энцикл., 1987. – 750 с.
34. Лобин А. М. Беллетризация истории как метод репрезентации истории в русской литературе XXI века / А. М. Лобин // Филологические науки. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). – Тамбов : Грамота, 2017. – № 12. – Ч. 3. – С. 32–35.
35. Лобин А. М. К вопросу о характеристике исторического дискурса русской литературы рубежа XX–XXI веков / А. М. Лобин // Известия Саратовского университета. – 2012. – № 3. – С. 83–89.
36. Лукач Г. Исторический роман / Г. Лукач // Литературная критика. – 1937. – № 7. – С. 46–109.
37. Лукач Г. Исторический роман и историческая драма / Г. Лукач // Литературная критика. – 1937. – № 12. – С. 118–147.
38. Макаровская Г. В. Типы исторического повествования / под ред. Е. И. Покусаева. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1972. – 236 с.
39. Матюшкина Е. И. Трансформация жанра исторического романа в творчестве Б. Окуджавы : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Митюшкина Екатерина Никитичная ; науч. рук. М. А. Черняк ; РГПУ им А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2012. – 18 с.
40. Орлов С. А. Исторический роман Вальтера Скотта / С. А. Орлов. – Горький : Горьк. гос. ун-т, 1960. – 480 с.
41. Оскоцкий В. Д. Роман и история : традиции и новаторство современного исторического романа / В. Д. Оскоцкий. – Москва : Художеств. лит., 1980. – 384 с.
42. Осьмухина О. Ю. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х – 2000-х гг.) / О. Ю.

Осьмухина, Г. А. Махрова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2013. – № 4. – С. 50–59.

43. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – Москва : Нев. простор, 1999. – 415 с. – ISBN 5-9416-001-3.

44. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская философия: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – Санкт-Петербург, 2002. – 415 с. – ISBN 5-95715-501-3.

45. Пасюкевич И. В. Концепция исторического романа / И. В. Пасюкевич // Материалы ежегод. науч. конф. преподавателей и аспирантов ун-та, Минск, 26–27 апр. 2001 г.: в 3 ч. / Мин. гос. лингв. ун-т; редкол. : Н. П. Баранова [и др.]. – Минск, 2001. – Ч. 3. – С. 148–150.

46. Попов В. П. К вопросу об истории и вымысле в историческом романе о Степане Разине / В. П. Попов. – Львов, 1964. – 350 с.

47. Постмодернизм : Энциклопедия / сост. А. Грицанов, М. Можейко. – Москва : Книжный дом, 2001. – 1040 с. – ISBN 985-6656-05-2.

48. Пшизова А. К. Трансформация романной формы в отечественной литературе / А. К. Пшизова, Б. Д. Ачох // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2016. – 4 (178). – С. 190–195.

49. Пьецух В. Уроки родной истории / В. Пьецух // Октябрь. – 2003. – № 5. – С. 16–30.

50. Трубина Л. А. Диалог литературы с историей в оценке современного литературоведения / Л. А. Трубина // Преподаватель XXI века. – 2018. – 4-2. – С. 429–443.

51. Эпштейн М. Постмодерн в России : литература и теория / М. Эпштейн. – Москва : Изд. Р. Элинина, 2000. – 367 с. – ISBN 5-86280-051-4.

52. Юрина, В. И. Жанрообразующие признаки исторического романа / В. И. Юрина // Молодой ученый. – 2020. – № 17 (307). – С. 447–449.