

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

**ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ В РОМАНІ В. МАКСИМОВА
«ЗІРКА АДМИРАЛА КОЛЧАКА»**

**(ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ В РОМАНЕ В. МАКСИМОВА
«ЗВЕЗДА АДМИРАЛА КОЛЧАКА»)**

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0358 р/з спеціальності 035 “Філологія”, освітньої програми “Російська мова і зарубіжна література. Друга мова”, спеціалізації 035.03 “Слов’янські мови та літератури (переклад включно). Перша – російська”

_____ А.А. Сисьова

Керівник _____ к.філол.н., доц. О.В. Муравін

Рецензент _____ к.філол.н., доц. Л.О.Костецька

ЗАПОРІЖЖЯ
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*
Кафедра *слов'янської філології*
Рівень вищої освіти *магістр*
Спеціальність *035 "Філологія"*
Освітня програма *" Російська мова і зарубіжна література. Друга мова "*
Спеціалізація *035.03 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно).
Перша – російська"*

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

_____ Павленко І.Я.

" ____ " _____ 2019 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Сисьовій Алесі Анатоліївні

1. Тема роботи: *Проблема исторической правды в романе В. Максимова «Звезда адмирала Колчака»,*
керівник роботи - к. філол. н., доц. Муравін О.В.
затверджені наказом ЗНУ від "24" травня 2019 року № 782-с
2. Строк подання студентом роботи: 26.12.2019 р.
3. Вихідні дані до роботи: *текст романа В. Максимова «Звезда адмирала Колчака», научные работы А.В. Баклыкова, Г.Д. Бордюгова, Х. Вельцера, посвящённые исследуемой проблеме.*
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки :
 - 1) *Проблема правды и вымысла в литературоведении;*
 - 2) *Историческая правда в восприятии нарратора.*
5. Перелік графічного матеріалу : _____

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
1	<i>Муравин А.В., доцент</i>	01.10.2018	01.10.2018
2	<i>Муравин А.В., доцент</i>	01.04.2019	01.04.2019
3	<i>Муравин А.В., доцент</i>	01.09.2019	01.09.2019
<i>Введение, выводы</i>	<i>Муравин А.В., доцент</i>	01.11.2019	01.11.2019

7. Дата видачі завдання 01.10.2018 г.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	<i>Анализ и интерпретация текста романа</i>	<i>Октябрь 2018 г. – март 2019 г.</i>	
2	<i>Анализ научно-критической литературы по выбранной проблеме</i>	<i>Апрель-июнь 2019 г.</i>	
3	<i>Введение</i>	<i>Июль 2019 г.</i>	
4	<i>Раздел 1. Проблема правды и вымысла в литературоведении</i>	<i>Август 2019 г.</i>	
5	<i>Раздел 2. Историческая правда в восприятии нарратора</i>	<i>Сентябрь 2019 г.</i>	
6	<i>Выводы</i>	<i>Октябрь 2019 г.</i>	
7	<i>Оформление работы, нормоконтроль</i>	<i>Декабрь 2019 г.</i>	
8	<i>Защита работы</i>	<i>Январь 2020 г.</i>	

Студент

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

Керівник роботи

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Текст квалификационной работы магистра 55 страниц, 51 источник.

ОБЪЕКТОМ исследования в данной работе являются роман В. Максимова «Звезда адмирала Колчака»

ПРЕДМЕТОМ исследования является проблема исторической правды в произведении.

ЦЕЛЬ РАБОТЫ – определение специфики, своеобразия раскрытия проблемы исторической правды, ответственности человека перед прошлым и будущим в романе В. Максимова.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **ЗАДАЧ**:

- раскрыть проблему правды в литературоведении;
- проследить взаимосвязь исторической правды и художественного вымысла в литературоведении;
- выявить своеобразие художественного восприятия судеб героев романа В. Максимова «Звезда адмирала Колчака» с точки зрения правды при свете совести;
- проанализировать альтернативное изображение исторической правды в романе.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ: описательный, сравнительный, историко-биографический, системного анализа.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА: в данной работе предпринята попытка целостного многоуровневого анализа романа В. Максимова на основании архивных материалов реконструирована историческая основа произведений.

ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ. Материалы работы могут быть использованы на факультативных занятиях по зарубежной литературе в средних учебных заведениях Украины.

**ПРАВДА, ЗАБВЕНИЕ, ЧЕЛОВЕК, ИСТОРИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ,
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ, ПОТОК ВРЕМЕНИ, ПСИХОЛОГИЗМ**

ABSTRACT

Text of the master's thesis 55 p., 51 sources.

OBJECT of research in this work is the novel by V. Maximov “Star of Admiral Kolchak”

The subject of the study is the problem of historical truth in the work.

PURPOSE OF THE WORK - determination of the specifics, the uniqueness of the disclosure of the problem of historical truth, human responsibility to the past and future in the novel by V. Maximov.

Achieving this goal involves solving the following **TASKS**:

- to reveal the problem of truth in literary criticism;
- to trace the relationship of historical truth and fiction in literary criticism;
- to reveal the peculiarity of the artistic perception of the fate of the heroes of the novel by V. Maksimov “Admiral Kolchak's Star” ”from the point of view of truth in the light of conscience;
- analyze an alternative depiction of the historical truth in the novel.

RESEARCH METHODS: descriptive, comparative, historical and biographical, systems analysis.

SCIENTIFIC NOVELTY: in this work, an attempt is made of a holistic multi-level analysis of the novel by V. Maximov based on archival materials, the historical basis of the works is reconstructed.

APPLICATION AREA. Materials of the work can be used in elective classes in foreign literature in secondary schools of Ukraine.

TRUTH, FORGOTTEN, MAN, HISTORY, INTERPRETATION, HISTORICAL PERSONALITY, TIME FLOW, PSYCHOLOGISM

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМА ПРАВДЫ И ВЫМЫСЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.....	10
1.1. Историческая правда и историческая память.....	10
1.2. Художественный вымысел	16
1.3. Художественная правда.....	22
РАЗДЕЛ 2. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРАВДА В ВОСПРИЯТИИ НАРРАТОРА.....	29
2.1. А. Колчак. Исторические реалии гражданской войны.....	29
2.2. Авторская интерпретация проблемы исторической правды.....	39
ВЫВОДЫ	50
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	56

ВВЕДЕНИЕ

В русской литературе XX века (70-80-е годы) писатель В. Максимов занимает своё, особое место. Душевные и мировоззренческие склонности писателя делали его продолжателем традиций русской классики, а мышление человека XX века подвигло его на осмысление серьёзнейших проблем, связанных с историческими событиями, произошедшими в России.

И жизненная, и литературная судьба Владимира Максимова складывались непросто. Путь писателя изобилует немислимыми по крутизне поворотами. Мальчик из обычной, не самой неблагополучной семьи, потомок крестьян и мастеровых, осевших в Москве, четверокласником убегает из дома и по собственной воле становится бродяжкой. Юноша, прошедший через детприемники, тюрьмы колонии, психушки и вербовки в самых разных уголках страны, не получивший регулярного образования, запоем читает любые попадающиеся под руку книги и реализует возникшее стремление к творчеству в восторженных лирических монологах «о времени и о себе». Молодой журналист, внештатник «Литературной газеты», автор двух поэтических сборников сходит с проторенного пути и обращается к прозе. Первую свою повесть публикует в полуоппозиционном провинциальном сборнике, часть тиража которого уничтожается по цензурным соображениям, вторую – в «реакционном» журнале «Октябрь», войдя вскоре в состав его редколлегии.

Память и забвение – слова, без использования которых не обходится ни одно исследование творчества В. Максимова. Чтобы убедиться в этом, достаточно беглого взгляда на библиографию, изобилующую названиями вроде «Пытка памятью», «Забвение или память?» [9, с. 32], «Память и забвение как сюжетобразующее начало мыслящей прозы В. Максимова» [9, с. 32]. С лёгкой руки В. Сахарова его прозу стали именовать «вспоминательной» [цит. по: 11, с. 17]. Проблематика памяти стала ключом к

пониманию творчества этого писателя, ведь герои здесь постоянно предаются размышлениям о прошлом, «акт воспоминания становится этическим, нравственным» [11, с. 236]. В то же время исследователи приписывают памяти онтологический характер: «Воспоминание в романе, если угодно, сущностно, бытийно, является исходным принципом оформления художественной реальности, создаёт то “время” и “место”, в котором живут, взрослеют, старятся и умирают герои произведения» [9, с. 54].

Однако анализ специфики «поэтики памяти» требует также ее рассмотрения в плане сюжетно-композиционной организации романа, в которой реализуются характерные для писателя особенности завершающей активности автора, выводящей проблему на новый уровень. Попытаемся в этом ключе охарактеризовать «поэтику памяти В. Максимова на материале его романа «Звезда адмирала Колчака».

Актуальность данного исследования обусловлена недостаточным вниманием современной литературной критики к последним романам писателя, к интерпретации проблемы памяти в творчестве писателя.

Объектом исследования в данной работе являются роман В. Максимова «Звезда адмирала Колчака»

Предметом исследования является проблема исторической правды в произведении.

Цель работы – определение специфики, своеобразия раскрытия проблемы исторической правды, ответственности человека перед прошлым и будущим в романе В. Максимова.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

- раскрыть проблему правды в литературоведении;
- проследить взаимосвязь исторической правды и художественного вымысла в литературоведении;

- выявить своеобразие художественного восприятия судеб героев романа В. Максимова «Звезда адмирала Колчака» с точки зрения правды при свете совести;
- проанализировать альтернативное изображение исторической правды в романе.

Основными методами исследования явились: описательный, сравнительный, историко-биографический, системного анализа.

Научная новизна исследования: в данной работе предпринята попытка целостного многоуровневого анализа романа В. Максимова на основании архивных материалов реконструирована историческая основа произведений.

Область применения. Материалы работы могут быть использованы на факультативных занятиях по зарубежной литературе в средних учебных заведениях Украины.

Работа состоит из введения, двух разделов, выводов и списка использованной литературы.

РАЗДЕЛ 1.

ПРОБЛЕМА ПРАВДЫ И ВЫМЫСЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1. Историческая правда и историческая память

На протяжении последних десятилетий тема правды является предметом междисциплинарных исследований, вызывая широкий интерес антропологов, психологов, литературоведов, социологов, культурологов.

Концепция связи истории и памяти начала активно разрабатываться в 1980-е г. г. во Франции в рамках очередной дискуссии об основаниях и путях развития исторической науки. По выражению известного французского историка, специалиста в области историографии Ф. Артога, 1980-е гг. «захлестнула волна памяти» [6]. Этой волне сопутствовало стремление защищать, каталогизировать, пропагандировать, интерпретировать по-новому события прошлого: «Воздвигали мемориалы, обновляли и умножали количество музеев, больших и малых. Обычная публика, озабоченная генеалогическими исследованиями, или просто из любопытства, принялась посещать архивы. Люди стали пристальнее относиться к памяти, закрепленной за конкретным местом...» [6].

В 1984 г. французский историк П. Нора предложил концепцию «мест памяти». Под термином «места памяти» он понимал «музеи, архивы, кладбища, коллекции, праздники, годовщины, трактаты, протоколы, монументы, храмы, ассоциации – все эти ценности в себе – свидетели другой эпохи, иллюзии вечности... Места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что возможности человеческой памяти ограничены, спонтанной памяти нет, значит – нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, организовывать празднования, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты. Иначе прошлое удаляется, ускользает, исчезает» [18, с. 294].

К концу 1990-х гг. список зарубежных исследований, посвящённых различным аспектам изучения исторической правды, выглядел уже

достаточно представительно (труды П. Хаттона, П. Нора, Д. Лоуэнталя, Г. Люббе, Й. Рюзена, П. Рикера, П. Бергера, Я. Ассмана). Известный французский историк Ф. Фюре писал: «История снова стала тем туннелем, по которому человек продвигается в темноте, не зная, куда приведут его собственные поступки, не уверенный в своей судьбе, лишённый призрачной безопасности, даваемой знанием о том, что он делает... Сейчас, в конце столетия помимо неуверенности в настоящем и будущем, сознание человека испытывает и неуверенность в прошлом» [цит. по: 6].

В советской исторической науке тема исторической правды появилась с запозданием – в 1990-х г. г., когда российское общество оказалось перед непростым выбором: что необходимо помнить и что вспомнить о своём прошлом, а что – подвергнуть забвению. Среди отечественных исследователей, занимающихся данной проблемой – Л.П. Репина [33], И. М. Савельева [34], Ж. Т. Тощенко [39; 40] и др.

Несмотря на то, что память уже с 1980-х гг. повсеместно понимается как естественный междисциплинарный феномен, функции которого вряд ли можно ограничивать какой-то отдельной предметной областью, существуют специфичные для каждой сферы знания концепции памяти. В исторических и социальных науках, в литературоведении и психологии «память» представлена сегодня настолько разнообразно и используется в таких разных контекстах, что, пожалуй, можно было бы употреблять этот термин во множественном числе.

Одним из дискуссионных остаётся вопрос о соотношении истории как науки и исторической памяти: история и память, история или память, история как память?

М. Хальбвакс, который ввёл в научный оборот термин «социальная память», отождествлял ее с исторической памятью. По мнению Хальбвакса, индивиду доступны два типа памяти: «С одной стороны, его воспоминания вписываются в рамки его личности или личной жизни... С другой стороны, в определённые моменты он способен вести себя просто как член группы,

вызывая в памяти и поддерживая безличные воспоминания в той мере, в какой они затрагивают его группу» [44, с. 16]. Эти два типа памяти часто проникают друг в друга: индивидуальная память может опереться на память коллективную, чтобы подтвердить или уточнить то или иное воспоминание или восполнить пробелы, а коллективная память сосредоточена вокруг индивидуальных памятей, но не смешивается с ними: «Коллективная память развивается по собственным законам, и даже если иногда в неё проникают и некоторые индивидуальные воспоминания, они видоизменяются, как только помещаются в целое, которое уже не является сознанием личности» [44, с. 17]. Таким образом, по мнению Хальбвакса, существуют основания различать две памяти: внутреннюю (личную, автобиографическую) и внешнюю (социальную, или историческую). История – форма коллективной памяти [44, с. 20].

Выдающийся британский историк и философ Р. Дж. Коллингвуд рассматривал проблему памяти с точки зрения теории исторического познания. Считая несостоятельными концепции, основывающие историю на памяти, он подчёркивал их независимость друг от друга: «память – не история, ибо история – определённый вид организованного или выводного знания, а память вообще не является ни организованной, ни выводной» [цит. по: 31, с. 203].

Французский историк Б. Гене считал, что возможно отождествление памяти с историей, «но не той, которая была в действительности, а той, которую сотворили историки» [19, с. 19]. В противовес Гене, П. Нора противопоставляет память и историю, заявляя, что эти понятия не могут быть синонимичны: «Память – это жизнь, носителями которой всегда выступают живые социальные группы, и в этом смысле она находится в процессе постоянной эволюции... История – это всегда проблематичная и неполная реконструкция того, чего больше нет. Память – это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим. История же – это репрезентация прошлого. Память порождается той социальной группой,

которую она сплачивает, история принадлежит всем и никому, что делает универсальность ее призванием...» [цит. по: 19, с. 28].

Немецкий социолог Х. Вельцер также утверждает, что «история и память – две совершенно разные вещи; при усвоении их индивидом они претерпевают специфические смещения и порождают специфические выводы» [6, с. 56]. По мнению Вельцера, память вообще «связана не столько с прошлым, сколько с настоящим»: «В то время как история занимается установлением имевших место фактов и выдвижением по их поводу поддающихся проверке утверждений, память абсолютно оппортунистична: она берет то, что ей полезно, и отбрасывает то, что представляется ей лишним или неприятным» [18, с. 294].

Традиция критического отношения к термину «историческая память» восходит к основателю школы Анналов М. Блоку, который упрекал Хальбвакса, «пионера в исследованиях памяти», за то, что «коллективная память» – это метафора, поэтому не может использоваться в научном дискурсе [2, с. 16]. В отечественной науке критическое отношение к концепту «историческая память» прослеживается в работах специалистов по теории и социологии исторического знания И. Савельевой и А. Полетаева. Как и многие современные исследователи, они противопоставляют историческое знание (науку) и «историческую память». Отмечая нечеткую концептуализацию понятия «историческая память» и критикуя неоправданное увлечение исследователей новым термином, авторы отмечают: «Знания запечатлены в текстах и других материальных носителях, а память – это способность индивидуальной психики» [34, с. 46].

Даже самые убеждённые критики феномена исторической памяти не опровергают неразрывной связи между памятью и историей. На наш взгляд, наиболее убедительно выглядит подход немецких исследователей Р. Козеллека и А. Ассман: «История – это не память. История и память – это две формы обращения с прошлым, дополняющие друг друга, оказывающие друг на друга влияние. Нам нужна память, чтобы вдохнуть жизнь в массу

исторических знаний, и нам нужна история, для того чтобы критически проверить конструкции памяти, которые всегда подвержены политической конъюнктуре и продиктованы потребностями настоящего» [2, с. 24]. Близка этой точке зрения позиция П. Хаттона, утверждающего, что история – это искусство памяти, основанное «на столкновении двух моментов памяти – повторении и воспоминании» [45, с. 23]. По мнению Хаттона, «недостаточно описать прошлое через его репрезентации, так как такой подход предполагает отчуждённость от живых переживаний, которые память несёт с собой в настоящее» [5 с. 30].

Во-вторых, поскольку нет однозначного ответа на вопрос, как именно соотносятся история и память, нет в современной науке и единого подхода к определению термина «историческая память», который по-разному трактуется отдельными авторами. Наиболее часто встречаются следующие определения понятия «историческая память»:

- способ сохранения и трансляции прошлого (отсюда – стремление к созданию «мест памяти») [34, с. 11];

- одно из измерений индивидуальной и коллективной памяти, символическая репрезентация прошлого [34, с. 24];

- ряд событий, воспоминания о которых хранит национальная история [34, с. 45];

- феномен общественного сознания – «определённым образом сфокусированное сознание, которое отражает особую значимость и актуальность информации о прошлом в тесной связи с настоящим и будущим» [37, с. 58];

- опорные пункты массового знания о прошлом, минимальный набор ключевых образов событий и личностей прошлого в устной, визуальной или текстуальной форме, которые присутствуют в активной памяти (не требуется усилий, чтобы вспомнить) [37, с. 59];

- совокупность представлений о социальном прошлом, которые существуют в обществе как на массовом, так и на индивидуальном уровне,

включая их когнитивный, образный и эмоциональный аспекты» [37, с. 69]. При таком подходе историческая память выступает как синоним исторического знания и возникает закономерный вопрос о необходимости использования дополнительных терминов.

Такое многообразие подходов к определению понятия «историческая память» свидетельствует о том, что более или менее точное определение еще не выработано и термин этот сегодня используется в самых разных смыслах (иногда даже в рамках одного и того же исследования). Отметим, что некоторая смысловая и терминологическая избыточность наблюдается еще в работах Хальбвакса, который оперировал разнообразными терминами (память внутренняя и внешняя, личная, автобиографическая и социальная, коллективная). Однако чаще всего в современной литературе историческая память понимается как память об историческом прошлом, репрезентация исторического прошлого [44, с. 18].

Наличие дискуссионных вопросов, связанных с соотношением истории и памяти и целесообразностью введения в научный оборот термина «историческая память», не мешает исследователям активно использовать его применительно к разным периодам отечественной истории.

В-третьих, с увеличением количества публикаций, посвященных исторической памяти, все большее внимание уделяется проблеме ее формирования и роли в этом процессе профессиональных историков. Уральская исследовательница Л.Н. Мазур разграничивает источники и механизмы формирования исторической памяти. К источникам автор относит историческую науку, искусство и литературу, личный опыт, в том числе, документированный (мемуары, воспоминания, письма и т. д.). Функция источника – фиксировать и преобразовывать историческую информацию в образы. Механизм отвечает за трансляцию имеющихся в обществе исторических знаний и представлений. По мнению Мазур, механизмами трансляции исторической памяти выступают: система образования, средства массовой информации, устные коммуникации, места памяти [26, с. 244].

Все больший интерес исследователей вызывает национальное измерение исторической памяти. Осознание того, что память вариативна и имеет национальные, социальные и возрастные особенности, привело к актуализации исследований, посвящённых выявлению особенностей памяти о событиях прошлого представителей разных стран, сравнению национальных моделей памяти о тех или иных событиях, факторам формирования национальных историографических традиций. В первую очередь, это касается войн – драматических страниц истории, которые, как правило, оставляют наиболее значимый след в исторической памяти народов (Отечественная война 1812 г., Первая и Вторая мировые войны) [34, с. 102].

1.2. Художественный вымысел

Процесс обращения к прошлому целиком закономерно нуждается в интуитивном ощущении, которое сопровождается авторской фантазией и воображением, оно позволяет писателю воссоздать картины прошлых времён. Причём, фантазия и представления не должны вступать в противоречия с духом эпохи. При создании исторических художественных произведений автоматически возникает проблема, которая касается вымысла и домысла, – важных составляющих любых художественных исторических произведений.

Истоки разговоров о роли вымысла и домысла в литературе прослеживаются со времён Аристотеля. Мыслитель рассматривал искусство не как наследование, копирование, точное воспроизведение, а как вид творчества, которое моделирует не только то, что есть или было, но и что возможным в жизни, то есть «жизнь в реальности и жизнь в достоверной возможности» [цит. по 41, с. 18].

Особенно активно этой проблемой проникались романтики. Так, немецкий писатель Л.А. фон Армин в статье «Поэзия и история» (1817) акцентировал внимание на том, что история «достижима лишь нашему

внутреннему зрению», а «исторические источники продолжают произведение, которое не располагает исторической правдой, а лишь предполагает заполнение пробелов в истории, воссоздаёт картину в пределах истории» [цит. по: 41, с. 20]. Ф. Гегель тоже дифференцировал содержание истории, распределяя его на «прозаический, который являлся достижением науки, и поэтическим, который вдохновило искусство» [цит. по: 7, с. 102].

Шотландский писатель В. Скотт считал главной задачей, стоящей перед писателями-историками, – достижение такого эффекта, когда читатель способен пережить те чувства, которые были присущи людям прошлых времён. И здесь он повторяет аристотелевскую мысль, который настаивает на описании своих героев в таких обстоятельствах, которых, возможно, в действительности и не было, но эти обстоятельства были исторически возможны. Основатель исторического жанра предлагает использовать вымысел для воспроизведения какой-либо высшей правды, которая отличается от эмпирической правды фактом, меньшей точностью изображаемых деталей, но большей глубиной постижения сути определённой эпохи. То есть он считает художественную правду более важным компонентом правды исторической» [цит. по: 7, с. 102].

В. Белинский важную функцию исторического романа усматривал в том, чтобы «сблизить искусство с жизнью, а вымысел с действительностью».

Множество историков и филологов выступали против смешивания исторического факта с вымыслом. Это явление, по их убеждению, совсем не было в пользу истории. Российский писатель и историк М. Карамзин считает, что история не терпит рассказней и должна изображаться только в памятниках. Даже ученики В. Скотта (П. де Барант, А. Тьери, Ж. Мишле) выступили против своего учителя, осуждая его отступление от исторической истины. Тогда же как выдающийся английский писатель, историк и философ Т. Карлейль верил в «чувственное воспроизведение истории». Другой английский историк, поэт, прозаик Т. Маколей отдавал предпочтение яркой художественной форме изложения, а достоверность событий считал не

обязательной. А вот немецкий историк Л. фон Ранке признавал только исторические свидетельства, все другое, в его понимании, к истории не имело никакого отношения» [13, с. 285].

Интересным является подход к истории итальянского философа и историка Б. Кроче, который рассматривал историю как на вид искусства, потому что прошлое оживает в сознании историка при помощи художественной интуиции. Вопрос об отношении историка к прошлому – этот вопрос соотношения интуитивного и рационального начал в историческом познании. Б. Кроче распределял исторические произведения на «поэтические», «практические» и «филологические». Поэтической он назвал историю, в которой «заинтересованность мысли подменяется заинтересованностью чувств, а логическая последовательность – эстетической». Практическая история, согласно Б. Кроче, складывается из двух элементов – истории и практики, которые объединяются в единый акт. А потому с этой историей полемизировать нельзя. К филологической он относил историю, которая привязана к документам и ограничена, в основном, их трактовкой» [13, с. 286].

Авторы «Словаря литературоведческих терминов» В. Лесин и А. Пулинец называют вымыслом в художественной литературе то, что создано творческим воображением, фантазией писателя: «художественное творчество как процесс и следствие творческой деятельности воображения художника», а так они высказываются относительно домысла: «Домысел – это такая догадка или предположения, для которого нет достаточных оснований и которое не подтверждают жизненные факты, надуманные и неубедительные картины и образа произведения. Этим отличается домысел от художественного вымысла, применённого на глубоком знании жизни и широко используемого писателем в творческой работе» [цит. по: 32, с. 58].

Разговоры о вымысле и домысле автоматически переходят в круг вопросов, связанных с нетождественным по своему значению понятиями «исторической правды» и «художественной правды». Так, достоверные

детали, подкреплённые документально, чёткое воспроизведение национального колорита еще не является гарантией целостного восприятия исторических событий, а без так называемой целостности не существует художественной правды, специфика которой состоит в воспроизведении точной художественной детали. То есть историческая правда адсорбирует сущностные компоненты исторической эпохи, а художественная правда – базируется на точности построения художественной детали. Итак, эти составляющие являются взаимосвязанными: «Художественная правда не противопоставлена правде исторической, а является ее более полным развитием и более ярким выражением» [33, с. 20].

Однозначного решения проблемы достоверности исторического романа нет: ни документальность, не историческая справка или комментарий мало что проясняют в этом вопросе. К тому же, соотношение меры исторической правды и правды художественной связано с той целью, которую преследует автор, воссоздавая ту или другую историческую тему. Писатель в отличие от ученого-историка, ничего не доказывает, он «просто говорит... Это совсем разные уровни, разные пути и образы самопознания человечества через историю» [33, с. 21]. Художественная правда – это убедительно нарисованный мир. Она не тождественна правдоподобию (простой похожей жизни). Художественная правда не обязательно должна быть похожей на действительность, но вынуждена ей соответствовать. «Художественная правда – основное понятие теории реализма, которое характеризует изоморфность созданного художниками мира с реальной действительностью (воспроизведение жизни в формах жизни). Художественная правда соразмерна с правдой истории, но не является ее копией» [33, с. 22].

Значительно влияет на модификации исторического романа сущностное соотношение между документом и домыслом и вымыслом, то есть документальность также имеет определяющую жанровую функцию. Документ эмоционально влияет на читателя. Иногда автор рисует исторический сюжет в контексте стилизации под документ.

Таким образом, «разные пропорции» таких элементов, как вымысел, домисел, документ (атрибутивный документ), исторический факт, выдуманый персонаж, исторический персонаж, авторская позиция, историческая справка и исторический комментарий, общественное мнение и т.д.. создают, как отметил В. Агеносов, «неодинаковые жанру-видовые контуры исторического произведения» [2, с. 54].

Итак, художественный вымысел и домисел приобретают более весомых признаков, когда конкретизируются через понятие «историческая правда» и «художественная правда». Эти понятия тщательно исследовал В.Д. Оскоцкий В его видении «историческая правда» – это, прежде всего, «отображение закономерностей и тенденций общественного развития, раскрытие решающей роли народных масс в историческом процессе». Исследователь считал, что «верное понимание писателем исторической действительности помогает ему ярче, в совершенных художественных формах воссоздать ее» [32, с. 151].

«Художественную правду» он понимал как «обязанность писателя раскрывать исторический образ в его главной сути, в основе, которые определяют его характер и роль в истории, чертах и поступках» [32, с.152]. При этом он делает противоречивый вывод относительно единства правды исторической и художественной, предоставляя преимущество правде исторической. Ведь предоставление преимущества одному з дуалистических понятий приводит к нарушению функционирования комплекса вообще.

Российский литературовед В. Бурсов определяет термин «художественная правда» как «открытие, которое осуществил талант», делая акцент на индивидуальности и неповторимости ее реального воплощения в конкретном произведении [цит. по: 32, с. 100].

Семантически близким к понятию правды является понятие истины, но истина не является синонимом к слову правда. Если правда складывается из вариантов суждений с определённой мерой достоверности, которые пропущены через индивидуальный взгляд и «правд» может быть несколько,

то истина всегда одна, она не абстрактна, а конкретна. Постигание истины являются главной целью познания, поскольку истина имеет такое содержание знаний, которое соответствует объективной действительности. Абсолютность истины состоит в ее стойкости и постоянстве, то есть знание формирует такое информационное поле, которое на долгое время является бесспорным достоянием человечества.

Проблема вымысла и домысла в русле историко-художественной правды должны решаться в довольно подвижных историко-литературных контекстах, которые строятся на множестве сущностных нюансов. Происходит определённая игра смыслов, основа которых скрыта в философских реалиях. Каждый исследователь выстраивает свои варианты научных подходов к раскрытию глубинных структурных элементов жанра исторического романа.

На Западе, как уже отмечалось, основным теоретиком художественного вымысла является Ян Ассман, чьи идеи перекликаются с идеями, высказанными в трудах по семиотике Ю.М. Лотманом [25]. Этот подход основывается на разном понимании художественного вымысла.

Тот факт, что художественный вымысел является творческим, а не пассивным хранилищем информации становится рабочей концепцией для многих современных отечественных исследователей [20, с. 52]. Подход к литературе с таких позиций отличается от подхода к памяти литературы как символической системы тем, что, пересекаясь по уровням исследования и проблемным полям с исследованиями всех форм интертекстуальности, жанровой теории, канона, этот подход основывается на относительно недавних концепциях «культурной памяти» и «культуры как текста», исследует диалектику памяти и забвения.

В качестве вывода Эрли Нюннинг предлагают взглянуть на некоторые точки взаимодействия «вымысла и правды» как на перспективы для дальнейшего оформления исследований этих понятий в самостоятельное

направление внутри западного литературоведения. Во-первых, это ревизия традиционных концепций с точки зрения современных теорий, например, таких как постструктуралистская теория интертекстуальности.

Во-вторых, это налаживание диалога между отдельными подходами, например, пересечение концепций «памяти литературы» и «литературы как средства коллективной памяти». Наличие некоторых противоречий между подходами, открытый диалог между ними, плюрализм в подходе к материалу рассматриваются как несомненный плюс, как источник продуктивного развития научной мысли. В-третьих, это междисциплинарный диалог [цит. по: 39, с. 6].

Остальные рассмотренные подходы экспортируют в литературоведение идеи, концептуальный и терминологический аппарат не только пограничных гуманитарных дисциплин, но и прочих наук о человеке. Такая открытость не просто означает обогащение литературоведческих концепций извне, но также является предпосылкой для междисциплинарного применения литературоведческих исследований, для обратного «экспорта» литературоведческих концепций и усиления роли науки о литературе как составляющей памяти культуры.

1.3. Художественная правда

Убеждение, что в художественном произведении в сравнении с документальным процент правды меньше, распространено достаточно широко. Между тем дело обстоит прямо противоположным образом. Противопоставление документальной и художественной литератур вообще некорректно: у них разные средства и цели.

А вот сопоставление поможет понять их природу. В создании художественного произведения всегда участвует вымысел, исключаящий элемент случайности, возможный в реальной действительности и фиксируемый в документе. Следует без колебаний принять за аксиому

утверждение М. Горького: «Художественность без «вымысла» невозможна, не существует» [цит. по: 38, с. 512], – и настойчиво разьяснять: художественный вымысел для писателя не безответственная выдумка (что хочу, то и нафантазирую). Художественный вымысел для него – инструмент познания действительности и воссоздания фактов, событий, лиц в таком их может и не бывшем в действительности виде и сочетаниях, но таких, какие позволяют проникнуть в смысл происшедшего, постичь явление или человека. Цель вымысла – организация художественного мира таким образом, чтобы он в наибольшей мере способствовал проникновению во внутренний мир персонажей, анализу их мыслей, чувств, поступков».

Нет, пожалуй, писателя, не засвидетельствовавшего в той или иной мере значение вымысла в своей творческой работе. «Вымыслить – значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ...» – считал М. Горький [цит. по: 41, с. 58].

«Никакой правды не бывает без выдумки, напротив! Выдумка спасает правду, для правды только и существует выдумка», – утверждал М.М. Пришвин. «К слову «выдумка» (я обращаюсь к читателям), – говорил А.Н. Толстой, – не нужно относиться как к чему-нибудь мало серьезному, например, так: это списано с жизни, значит – правда, а это выдуманно, значит – литература» [цит. по: 40].

Роль и значение художественного вымысла в творческом процессе интересно интерпретировал К.Г. Паустовский. Свою широко известную повесть «Кара-Бугаз» он начал письмом одного из первых исследователей Кара-Бугазского залива лейтенанта Жеребцова. Вскоре к нему обратились ученые с просьбой сообщить, в каком архиве ему удалось это письмо обнаружить. «Я испытал смешанное чувство смущения и испуганной гордости, – вспоминал Константин Георгиевич, – смущения потому, что письмо не хранится ни в одном архиве мира: от первой до последней строчки оно придумано. Горд же я был оттого, что мой вымысел оказался близким

исторической правде» [цит. по: 40]. Здесь же, как бы спеша предупредить возможность ошибочного вывода, Паустовский разъяснил:

«Но я не заблуждаюсь на этот счёт. Если бы я не прочитал множества документов той эпохи, не окунулся бы в нее с головой, мне ни за что не удалось бы добиться этого...» [цит. по: 40].

Воссоздание письма, которое могло быть написано человеком минувшей эпохи, точнее иногда достигает цели, чем подлинный исторический документ. Во-первых, герой пишет то письмо, которое нужно автору. Во-вторых, письмо свободно от случайностей, оно точнее отвечает авторскому замыслу, оно естественно и органично включается в повествование. То, что учёные приняли письмо лейтенанта Жеребцова за реальный исторический документ, убедило меня, что я шёл верным путем» [цит. по: 40].

Нужно специально подчеркнуть, что художественный вымысел редко является плодом случайного озарения, удачной находки, — он следствие, продукт большой целенаправленной подготовительной работы. «В Москве я уже странствовал по угрюмым берегам Каспийского моря и одновременно с этим читал много книг, научных докладов и даже стихов о пустыне — почти все, что мог найти в Ленинской библиотеке, — рассказывал автор о работе над «Кара-Бугазом». — Я читал Пржевальского и Анучина, Свена Гедина и Вамбери, Мак-Гахама и Грум-Гржимайло, историю Хивы и Бухары, докладные записки лейтенанта Бутакова, труды путешественника Карелина и стихи арабских поэтов» [цит. по: 40].

Паустовским же раскрывается ещё один любопытный аспект рассматриваемого вопроса. На жизненном пути автора «Кара-Бугаза» не раз встречались интересные люди, немало повидавшие и слышавшие, — моряки, геологи, инженеры. Многих из них он пытался приохотить к писательству, но безуспешно. Подобно ветерану войны на упоминавшейся читательской конференции эти люди отказывались признать за литературой право на истину: «Большинство, — пишет Паустовский, — ссылается на свое

исключительное пристрастие к правдивости, полагая, что писательство – это вранье. Они не подозревают, что факт, поданный литературно, с опусканием ненужных деталей и со сгущением некоторых характерных черт, факт, освещенный слабым сиянием вымысла, вскрывает сущность вещей во сто крат ярче и доступнее, чем правдивый и до мелочей точный протокол» [44, с. 20].

Художественный вымысел в литературном произведении не только не служит доказательством его неправдивости, а напротив – является в известной степени гарантией достоверности. В произведениях искусства отбрасывается все второстепенное, случайное, наносное. Обнажается же, исследуется самая суть человека, события, факта, все глубоко, закономерное, типическое, характерное в их основных взаимосвязях, в их диалектике. Сделать все это без участия художественного вымысла просто не представляется возможным.

Искусство вымысла – важный компонент мастерства писателя. Говорить о природе и своеобразии его художественного таланта – значит, говорить и о характере его художественного вымысла, о мере его участия в творческом процессе. Именно в вымысле полнее всего реализует себя интуиция художника. Игнорирование роли художественного вымысла в работе писателя – прямой путь к примитивному, однобокому подходу к оценке произведения, к непониманию специфики литературы как вида искусства, к неумению и нежеланию ее читать. Что же касается документа, то в наши дни научились безукоризненно фальсифицировать даже денежные знаки.

В.Г. Белинским высказана мысль, которую можно взять за исходную точку очередного необходимого рассуждения: «Поэзия есть выражение жизни, или, лучше сказать, сама жизнь. Мало этого: в поэзии жизнь более является жизнью, нежели в самой действительности» [цит. по: 45, с. 202]. Как это – «более»? Частично, видимо, за счет творческого воображения читателя, раскрывающего эмоциональные и смысловые богатства, таящиеся в

художественном произведении. Известны случаи, когда реципиент открывал в слове то, что было скрыто от самого художника. Но главным образом благодаря интуиции! Именно она вкупе с воображением безгранично расширяет образные и содержательные пределы текста, обеспечивая и прорывы в неведомое, в том числе – в несуществующее и не существовавшее.

Задолго до А.С. Пушкина писателей почитали за ясновидение. Великий поэт прямо назвал одно из своих стихотворений о поэтическом творчестве – «Пророк».

Ф.М. Достоевскому принадлежит потрясающее предвидение, – увы! – реализовавшееся в двадцатом веке, – о человеке, которому «все позволено».

Е.И. Замятин в 1920 г., еще до возникновения тоталитаризма, описал основные его черты в романе «Мы», угадав даже подробности.

Однако интуиция – компонент не только писательского искусства. Читатель без нее тоже немислим. Что, однако, ему дает интуиция? Как разноцветные стёклышки в детском калейдоскопе способны сложиться в бесчисленное множество разнообразных фигур, так и слово в художественном контексте неисчерпаемо в своих смысловых, эмоциональных, живописных и т.п. значениях. Главной силой, «вращающей» этот словесный калейдоскоп, и выступает интуиция. Художественные открытия совершаются благодаря прозрениям не только писателями, но, по их следам, и читателями.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» И.А. Гончаров писал: «...художественная правда и правда действительности – не одно и то же. Явление, перенесённое целиком из жизни в произведение искусства, теряет истинность действительности и не станет художественной правдой. Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случились, выйдет неверно, даже неправдоподобно. Отчего же это? Именно оттого что художник пишет не прямо с природы и жизни, а создаёт правдоподобия их. В этом и заключается процесс творчества» [цит. по: 40].

На каком же основании художественные произведения, эти «пересоздания действительности», могут и должны пользоваться неограниченным доверием читателя? Интересно сформулировал свои впечатления от одной из картин на художественной выставке Ф.М. Достоевский: «...г. Якоби, ученик Академии, употребил все свои силы, все старание, чтобы правильно, верно, точно передать действительность. Это весьма полезное, необходимое старание и весьма похвальное для ученика Академии. Но это покамест еще только механическая сторона искусства, его азбуками орфография. Конечно, и тем и другим надо овладеть совершенно, прежде нежели приступить к художественному творчеству... Прежде надо одолеть трудности передачи правды действительности, чтобы потом подняться на высоту правды художественной» [цит. по: 49, с. 9].

Читателю важно знать о существовании «правды действительной» и «правды художественной»! Различать их, ибо если в книге только «правда действительная», то это, помимо прочего, – правда автора, достоверно воссоздавшего характер, интерьер, пейзаж, портрет и другие реалии места и времени действия. Это писатель видит мир таким и приглашает встать на его точку зрения. «Правда художественная» – это правда истории, высшая правда, стоящая над личными пристрастиями кого бы то ни было, правда общечеловеческая. Здесь также пролегает граница между беллетристикой, где преобладает «правда действительная», и изящной словесностью, где главное – «правда художественная».

Художественная правда не столько понимается, сколько ощущается, чувствуется, и адресована она не столько уму, сколько душе, если, конечно, позволительно, хотя бы в абстракциях, отделять их друг от друга. А уж к чему душа читательская приурочена – вопрос иной. Одно важно – не подсовывать ей готовые решения, освобождая от необходимой и благотворной работы. Художественное слово редко преподносит готовую истину, оно помогает в поиске ее, способствуя движению личности к Идеалу.

Понимание того факта, что в каждом подлинном произведении искусства могут быть обнаружены и различаться «правда действительная» и «правда художественная», обогащает восприятие читателя, позволяя ему увидеть и оценить глубину, многозначность и многоцветность описанного. Необходимость искать в тексте подтверждение своим догадкам значительно обогатит читательское мастерство, поможет установить и осмыслить непростые связи между словом, образом и интуицией.

РАЗДЕЛ 2.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРАВДА В ВОСПРИЯТИИ НАРРАТОРА

2.1. А. Колчак. Исторические реалии гражданской войны

В последние годы все более распространённым становится исследование прошлого через его восприятие исторической памятью, массовым историческим сознанием. Эти темы все заметнее проникают в историческую науку; историческая память и массовое историческое сознание выступают, с одной стороны, как предмет изучения и весьма информативный исторический источник, с другой – как новое средство историописания, позволяющее взглянуть на те или иные периоды истории сквозь призму массового сознания, не обладающего специальными историческими знаниями, но имеющего свой взгляд на минувшее под влиянием целого ряда факторов. Таким образом, рождается попытка посмотреть на прошлое с новой, нестандартной стороны. Его познание посредством изучения исторической памяти, массового исторического сознания превращается в одно из актуальных исследовательских направлений.

Особенности и черты исторической памяти, массового исторического сознания достаточно освещены в литературе [49; 36]. Не вдаваясь в детали отметим, что им присуща способность превращать в сознании людей конкретные исторические события в мировоззренческие, а, значит ценностные (аксиологические) установки по отношению к прошлому.

Важно подчеркнуть, что массовое историческое сознание опирается на стереотипы, которые, являясь устойчивыми представлениями о той или иной исторической проблеме, имеют тем не менее тенденцию к изменению. Можно выделить целый ряд источников образования подобных стереотипов. Во-первых, стереотипы массового исторического сознания в

значительной степени зависят от системы ценностей, превалирующих в обществе. Во-вторых, они сознательно формируются государственной пропагандой, реализующей свои цели разнообразными средствами, в том числе и средствами художественного воздействия. В-третьих, они возникают под влиянием конкретно-исторической обстановки, исторического и политического контекста и даже идеологической и политической конъюнктуры. В-четвертых, стереотипы массового исторического сознания в немалой степени являются следствием преподавания истории и отражают тем самым, хотя бы косвенно, определённые концептуальные установки исторической науки. В-пятых, они зарождаются под влиянием тех или иных комплексов, фобий и иных психологических особенностей, свойственных массовому сознанию, коллективной исторической памяти.

Думается, это далеко не весь перечень источников формирования стереотипов массового исторического сознания. Но и их изучение позволит историку вольно или невольно затронуть широкий круг проблем. Если общие черты массового исторического сознания и исторической памяти, как уже отмечалось выше, более-менее полно освещены в исторической науке, то изучение отражения Гражданской войны в массовом историческом сознании, его стереотипах и их эволюции делает пока первые шаги. С учётом того, что эволюция стереотипов происходила в результате таких перемен в обществе, как изменения, происходившие в ценностной ориентации, во внутренней политике, идеологии, научно-образовательной сфере, – другой задачей является показ этих изменений в жизни общества. Принимая во внимание, что стереотипы восприятия Гражданской войны не только формировались и эволюционировали под влиянием упомянутых обстоятельств, но и подчас сами влияли на них, еще одной задачей является анализ обратного процесса – влияния стереотипов на политические, идеологические, ментальные факторы нашей истории.

Эволюция стереотипов восприятия Гражданской войны в массовом историческом сознании показывает следующие векторы их развития: переход от апологетики Гражданской войны к осознанию ее как национальной трагедии; постепенное преодоление романтизации и героизации Гражданской войны; тренд от восприятия Гражданской войны как противоборства красных и белых к ее пониманию как многополярного явления, в котором участвовало большое количество военно-политических сил. Гражданская война как политическое, а затем и военное противоборство между соотечественниками в принципе не могла быть оценена однозначно ее участниками. Но постепенно, к 1930-м годам, в массовом историческом сознании сформировалось в целом позитивное ее восприятие. Происходило это под влиянием той военно-политической силы, которая сохранила и укрепила свою власть, т. е. красных, большевиков. Причины внедрения позитивного восприятия Гражданской войны очевидны. Большевистская власть стремилась преподнести войну как явление, хоть и сопровождавшееся рядом эксцессов, но в целом положительное; видя в ее итогах мандат на власть, полученный от большинства народа. Позитивная оценка опиралась и на основные постулаты марксистского учения, а именно – о роли классовой борьбы как движущей силы истории и о революциях и гражданских войнах как высших точках классовой борьбы. Поэтому власть индоктринировала идею о Гражданской войне как о движущей силе на пути к новому, справедливому социальному строю, в котором будет отсутствовать эксплуатация, власть будет принадлежать трудящимся и т. п. В.И. Ленин, к примеру, подчёркивал, что Гражданская война «является продолжением политики революции, политики свержения эксплуататоров, капиталистов и помещиков» [29].

Внедряя подобные мысли в массовое сознание, власть укрепляла как свою идейную основу, так и собственную легитимацию. Указанная оценка внедрялась в массовое сознание посредством официальной историографии,

пропаганды, средств массового художественного воздействия. Огромную роль в формировании позитивного стереотипа восприятия Гражданской войны сыграла литература. «Разгром» А.А. Фадеева, «Железный поток» А.С. Серафимовича, «Как закалялась сталь» Н.А. Островского формировали облик Гражданской войны как трудного, трагического, но праведного дела, ведущего к торжеству справедливости. Но это вовсе не означает, что вся литература так называемого «социалистического реализма» выполняла «социальный» или «государственный заказ». Многие из авторов, так или иначе выступавших с апологетикой Гражданской войны, делали это совершенно искренне, будучи увлечёнными гигантскими масштабами социального эксперимента и совершенно сознательно посвятив этому эксперименту свои литературные дарования. В этом контексте становится понятно, к примеру, что мечта В.В. Маяковского, которая сегодня воспринимается чуть ли не как лакейская: «Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задания на год», – была вполне искренней, отражала внутреннее состояние поэта [32, с. 5]. И даже слова М.А. Шолохова, сказанные им на II Всесоюзном съезде советских писателей в декабре 1954 г.: «О нас, советских писателях, злобствующие враги за рубежом говорят, будто пишем мы по указке партии. Дело обстоит несколько иначе: каждый из нас пишет по указке своего сердца, а сердца наши принадлежат партии и родному народу, которым мы служим своим искусством», – несли в себе часть правды, применимой по крайней мере к 1920-м годам [32, с. 5].

Изложенное выше вовсе не означает, что процесс формирования позитивного стереотипа восприятия Гражданской войны проходил гладко и однолинейно. Восприятие столь сложного феномена, каким является Гражданская война, сам факт раскола общества до такой степени, что сограждане стали стрелять друг в друга; – в принципе не могли не вызвать противоречивых суждений. Плохо вписывается в официальную трактовку

Гражданской войны творчество Б.А. Лавренева, в частности его повесть «Сорок первый», которая в 1956 г. была талантливо экранизирована Г.Н. Чухраем. Но если экранизация вышла в годы хрущёвской оттепели и вполне объясняется историческим контекстом, то сама повесть была написана и опубликована еще в 1924 г. Это означает, что позитивный стереотип в восприятии Гражданской войны на том отрезке времени еще не сформировался, да и не мог формироваться без проблем и противоположно направленных тенденций.

Известность сюжета избавляет нас от подробных комментариев. Тем не менее следует подчеркнуть, что коллизия взаимоотношений Марютки и Говорухи-Отрока, вольно или невольно показывающая ужас ситуации, при которой противоположные политические ценности убили зарождающееся счастье двоих людей, никак не может способствовать формированию позитивного образа Гражданской войны. Примечательным является и тот факт, что «Сорок первый» был пропущен советской цензурой. Показательна в этой связи и судьба романа М.А. Шолохова «Тихий Дон», особенно его первых трех книг (томов), написанных в 1926–1927 гг. и опубликованных в журнале «Октябрь» в 1927–1930 гг. Их внимательное прочтение показывает, что роман, в сущности, в значительной степени не вписывается в начинающую постепенно формироваться апологетику Гражданской войны. Грязь, кровь, зверства, в том числе и со стороны красных; физические и нравственные страдания Бунчука, вынужденного заниматься кровопролитием в ночь, которую провели накануне казни Ф.Г. Подтелков и М.В. Кривошлыков вместе со своими сторонниками, засыпавшими «лежа, сидя, стоя», и где «на заре один какой-то, то ли наяву, то ли во сне, расплакался навзрыд; страшно, как плачут взрослые грубые люди, с детства позабывшие солёный привкус слез» [36, с. 10].

Эти и многие другие моменты показывают, что в романе Шолохова присутствует, хотя бы в зачаточном виде, совсем другой, по сравнению с формируемым властью, стереотип массового исторического сознания —

негативное восприятие Гражданской войны, ее трактовка как события трагического. Точнее, следует говорить не столько о зачаточном, сколько о рудиментарном состоянии стереотипа, отраженного в «Тихом Доне». Официальная концепция Гражданской войны уже побеждала, издание третьего тома затянулось по цензурным соображениям, да и опубликован роман был с сокращениями и цензурной правкой. Процесс выработки официальных стереотипов Гражданской войны и их внедрения в массовое историческое сознание набирал темпы. Из оборота вытесняется выражение «братоубийственная война». Гипертрофированный классовый подход не позволял называть братьями, пусть и в переносном смысле, соотечественников, относящихся к другим классам. Какие нам братья помещики, капиталисты, классовые враги, эксплуататоры, белые? Этот вопрос исключал возможность восприятия Гражданской войны как братоубийственной.

Формирование официальных стереотипов в трактовке Гражданской войны, индоктринированных в том числе и в массовое историческое сознание, включало в себя и тенденциозную трактовку мотивации сил-участниц. Только за красными признавались благородные цели: освобождение трудящихся от эксплуатации, стремление к установлению строя, основанного на справедливости и равенстве. Их противникам приписывались исключительно корыстные мотивы – возвращение власти и собственности, стремление возродить эксплуататорский строй.

В 1988 г. в популярном тогда сборнике «Историки спорят» была помещена беседа трех историков под названием «Гражданская война: ломка старых догм и стереотипов». Несмотря на радикальное название, принципиальной ломки старых стереотипов в данном материале пока не наблюдалось. Авторы, уделив много внимания проблеме периодизации и хронологических рамок Гражданской войны, перешли к обсуждению «военной оппозиции» и Сталина, к проблеме новой оценки Б.М. Думенко и Ф.К. Миронова, посетовали об отсутствии смелости для того, чтобы сказать

всю правду о Махно и Петлюре, и практически закончили на этом разговор. Самая критическая мысль по отношению к традиционным трактовкам Гражданской войны сводилась к тому, что, «очевидно, нужно изучать не только положительный опыт РКП(б) и органов советской власти в годы Гражданской войны, но и негативные явления, которые проявлялись в то время и которые партия решительно исправляла, хотя они порой и успевали нанести определённый вред». Таким образом, никакого качественно нового – тем более аксиологического – подхода здесь намечено не было. Но показательно, что возник сам вопрос о «догмах» и «стереотипах».

Постепенно переосмысление Гражданской войны становилось более принципиальным. И хотя исторические споры времён перестройки, обусловленные концепцией деформированного (сталинского, казарменного, административно-командного) социализма, подталкивали как историков, так и массовое историческое сознание преимущественно к анализу сталинского периода, это не могло не привести к изменениям стереотипов восприятия и Гражданской войны. В правах восстанавливается термин «братоубийственная война». Провозглашённый в годы перестройки приоритет общечеловеческих ценностей медленно, но все же формировал осознание того, что Гражданская война страшнее войны обычной, войны с иноземным захватчиком, ибо в ней свои воюют со своими. Преодолению гипертрофированного классового подхода способствовало и то, что классовая идеология, образно говоря, одряхлела и превратилась скорее в ритуал.

Разумеется, свою роль сыграли публикации воспоминаний А.И. Деникина, П.Н. Врангеля, других деятелей белого движения, которые позволили взглянуть на Гражданскую войну с противоположной стороны.

Практически с самого начала образ Гражданской войны приобрёл налёт романтизации и героизации. Нетрудно заметить, что романтизация шла из лагеря красных. Вряд ли подобное явление сознательно планировалось на уровне большевистской власти, хотя она, безусловно, не

возражала против этого: героизировать, романтизировать – значит оправдать. В первую очередь Гражданскую войну романтизировали представители средств массового художественного воздействия. В значительной степени они это делали по причинам, уже указанным выше: из-за увлечённости гигантским социальным экспериментом, огромными социальными изменениями, участниками которых невольно оказались. Следует также учитывать и популярность социалистических идей в бедной, отягощённой огромными проблемами стране. Увлечённость идеалами социальной справедливости была велика, и любое действие по их достижению представлялось многим в героико-романтическом свете. Не исключено, что здесь имелись и определённые психологические причины. Многие писатели и поэты, романтично воспевшие Гражданскую войну, были ее участниками, и созданный ими образ войны возвышал их в собственных глазах Советская литература, как известно, не жаловала классовых врагов. Но строчек, подобных этим, в которых сам акт братоубийства, описанный столь натуралистично, так воспевался; – еще поискать. Обычно советская литература действовала не столь прямолинейно. Кроме того, многие произведения, героизирующие Гражданскую войну, написаны действительно талантливо.

Говоря о романтизации Гражданской войны, нельзя не отметить великого и недооцененного романтика советской литературы Владимира Максимова. Конечно, на всех его произведениях, образно говоря, стоит большая печать: «Написано при Сталине». В его рассказах и повестях обязательно действуют шпионы, вредители, подкулачники и т. п. И, тем не менее своеобразный слог, простая и доверительная интонация, трогательные сюжеты вкупе с талантом дают удивительный романтический сплав, в том числе и в произведениях, где речь идёт о Гражданской войне. Формирование героико-романтического стереотипа восприятия Гражданской войны продолжилось и далее. Но осуществлялось оно уже поколением, не заставшим войну. Если авторам 1920-х, да и 1930-х годов ещё было

свойственно бережное отношение к материалу, то далее, с тех же «Неуловимых мстителей», начинается героизация и романтизация путём превращения Гражданской войны в приключение. Так бесславно завершилась линия романтизации и героизации Гражданской войны.

Сейчас романтизация красных не просматривается. Учитывая, однако, свойство новых стереотипов восприятия Гражданской войны, касающихся оценки ее участников: отличаться от прежних всего лишь сменой оценочных знаков; – можно ожидать продолжения наметившейся линии героизации белых. Помимо сложности преодоления романтизации и героизации Гражданской войны, это говорит и о том, что стереотипы массового исторического сознания в данном случае все ещё находятся в рамках биполярного мышления.

Десять. Двенадцать. Тринадцать миллионов душ – все чаще слышим мы, когда в купе скорого поезда или за газетным круглым столом заговорят о гражданской войне. Какова же цена потрясения, пережитого обществом? Какая историческая и человеческая явь за цепью непроницаемо-круглых нулей? И как рассчитать? И каково выговорить?

Мы говорим о десяти-двенадцати миллионах россиян, погибших в смуту 1918-1920 годов.

Когда слышат, с каким надрывом поётся, ставший вдруг популярным романс о поручике Голицыне или песня о тетради расстрелянного генерала вспоминаются другие слова – современника событий Сергея Есенина: *Было время безумных бедствий Время диких стихийных сил.*

Точное определение, вполне объясняющее, почему гражданская война приняла такой характер и привела к таким жертвам.

Наверное, мысль, что Россия вошла в XX век с полуфеодальным социальным и политическим строем, – «несвоевременная». Но можно ли забывать, что порки крестьян продолжались и на перевале веков, и потребовался массовый взрыв 1902 года (крестьянская революция в России началась именно в тот год), чтобы телесные наказания были отменены. Указ

1903 года сохранил лишь за полицией, которой, впрочем, в деревне не было, право наказывать подобным образом – на случай бунта. Ищущие причин пусть вспомнят и о том, что выкупные платежи помещикам, введённые в 1861 году, были отменены лишь в ноябре 1905 года, причём это решение вступало в силу с 1907-го. До тех пор крестьяне продолжали вносить выкупные, а вплоть до 1917 года – и недоимки прошлых лет. Вспомним и о том, что Столыпинская реформа, которая действительно дала дорогу буржуазным преобразованиям в России, проводилась с использованием насильственных средств и означала очистку земли от «слабых» в пользу «сильных». Не эти ли «слабые» – а речь идет о миллионах – стали активной силой 1917-го? За десятилетие до Ленина и большевиков Столыпин вносил классовый раскол в деревенскую среду. Он разделял и приносил в жертву. Впрочем – и мы можем лишь сожалеть об этом, – самые различные политические силы ускорили в деревне социальное расслоение.

Стоит ли удивляться, что горы ненависти, насыпанные общими усилиями, обвалились? Что деревня, показавшая свой радикализм и разрушительные потенции уже в 1905 году, в 1917-м выступила с известными отрицательными требованиями? Произошло открытое столкновение давно противостоявших и противоборствовавших сил. Война шла не за девочек, как можно подумать, слушая романс, а именно за землю и волю, и это еще вопрос, кто были вандалы, увлёкшие Россию на растерзание. Другое дело, что мы вправе спрашивать: как вели себя в обстановке общего предельного ожесточения политические силы того времени? Но это уже совсем иная тема...

А жертвы – жертвы были огромны, ужасны. Точный их подсчёт если и станет возможен, то в слишком неопределенно далёком будущем, после исследования и обобщения всего круга источников.

Оценки специалистов колеблются в рамках десяти-четырнадцати миллионов. «Вилка» связана отчасти с тем, что одни исследователи ограничивают себя 1920 годом, другие берут в расчёт и 1921-1922-й – годы

мятежей и великого голода.

В основе современных исчислений лежат труды крупнейших советских статистиков и демографов Е. Волкова и Б. Урланиса, выполненные соответственно в 20-х и в 50-60-х годах.

Волков имел наиболее свободный и широкий доступ к необходимым материалам. Он утверждал, что непосредственно в гражданской войне погибли 2,1 миллиона наших соотечественников, убитых и умерших от ран. Мы же должны прибавить к ним умерших от эпидемий и болезней, обыкновенно сопутствующих таким катастрофам, как гражданская война.

По Волкову, это 5,1 миллиона, где 2,1 – учтённые медицинской статистикой жертвы тифа, оспы и дизентерии, а три – на счету других болезней, в основном испанского гриппа.

Урланис, в свою очередь, говорил о 800 тысячах армейских потерь и восьми миллионах погибших гражданского населения.

Выводы Волкова и Урланиса – о 10,7 и 11 миллионах – получены сложением физических жертв с жертвами изгнания. Эмиграция в эти годы составила, по Волкову, 3,5 миллиона несчастных; Урланис писал о двух. Вторая цифра и представляется более реальной. О полутора-двух миллионах «бело- эмигрантов» упоминал еще Ленин. Волкова, видимо, ввели в заблуждение показатели, относившиеся к движению перемещённых лиц, – военнопленных и беженцев.

И, значит, можно говорить не меньше чем о пятнадцати-шестнадцати миллионах россиян – жертвах величайшей исторической катастрофы. Притом в этот подсчёт не входят узники первых лагерей, пережившие своё заключение. Зато, эти астрономические величины включают в себя составную часть эмиграцию. Отсюда одна условность: дети эмигрантов проходят по разряду не родившихся. Наше время дарит надежду, что эти люди не пропали втуне для России и ее народа.

2.2. Авторская интерпретация проблемы исторической правды

Деление литературы на реалистическую и нет, как отмечает В. Юдин, «совершенно неинтересно» [Юдин]. В этом делении отсутствует критерий. Самый реалистический роман вопиюще условен: условно все, что от первого лица, условно перенесение в третье лица, условны выборки важных событий и пропуски "незначительных", условно само жизнеподобие, изображённое на плоском белом листе черными буквами. А то, что называется нереализмом, основано все равно на фактах, лицах и предметах мироздания, пусть самых фантастических, пусть соединённых самым алогичным способом [50 с. 10]. «Чего Бог не дал, того негде взять, как умели в полной простоте писать русские писатели [50, с. 12].

Разобравшись, видишь, что претензия на исключительный реализм есть обида неталанта на талант и игру ума. Но пытаясь совершать деление, мы не просто уступаем несовершенству нашего мозга, не умеющего работать без сравнительной степени. Литература – странное и разноликое занятие, лишь по виду сводящееся к одинаковым продуктам, к книгам, к заполненным листам бумаги. И лучшие дела человечества, и самые отвратительные тоже могут принимать форму книг и стоять на одной полке академической библиотеки. Поэтому стремление делить литературу по каким-либо признакам не так уж безосновательно. Оставим другим подразделять ее на серьёзную и экспериментальную, на прогрессивную и реакционную, на правую и левую, верхнюю и нижнюю.

Это деление касается цели самого процесса составления книг из слов и предложений. Это «особый род несчастья», когда писатель умеет что-то понять о связи событий, лишь написав их. Конечно, плоды такого несчастья могут быть прекрасны для других людей (высокая болезнь – Пастернак о стихах), но не предпочтительнее или прямая возможность осмысления и частей, и целого, какая бывает у философов.

Официальные советские теории тоже всегда настаивали на процессе, сознательного отражения. Писатель (особенно советский) представлялся безгрешным всеведом, мудрецом изначального знания, который снисходительно излагает ему известное. Зачем он это делает? Стыдливо умалчивается (подразумеваясь) стремление к сталинской премии, настойчиво выдвигается бескорыстное желание поделиться с читателем, чем сам богат. По методу прямого отрицания официоза наши суждения снова делаются наоборотными – и тут, как всегда при поверхностных операциях, таится ловушка.

Именно так написан роман Максимова «Звезда адмирала Колчака». И может быть, именно потому этот роман учит жить. Во всяком случае, он может научить любви и прощению, что уже немало.

Это, несомненно, одна из самых значительных русских книг нашего времени. Она принадлежит к тем книгам, которые как бы уже не являются литературой, но явлением природы. Нельзя представить себе, что еще совсем недавно этой книги не существовало.

«Простота и отприродность ее заставляют нас удивиться – будь мы чище и непосредственней в суждениях, – как это кому-то другому не пришла мысль написать ее много раньше» [51, с. 65].

Прощание из ниоткуда” строится в главной своей части на том же материале, что и ”Семь дней”. Тот же ”двор посреди неба”, московская окраина – настоящая столица книги (по выражению Набокова), как одной, так и другой. Но удивительно, сколь разнятся обе по тону.

Любая книга настоящего писателя в достаточной мере автобиографична, и эта не в большей. В связи с романами Владимира Максимова встает обязательно и этот вопрос.

«Звезда адмирала Колчака» сделан из материала, который, казалось бы, не принадлежит культуре [36, с. 10]. Правда, было немало примеров, когда простонародная жизнь вводилась в культурный обиход – либо как иллюстрация господствовавших общественных идей, либо как нечто

эстетически новое, свежее, доступное игре наблюдательности и щегольству точным слухом.

Для русской литературы, от Григоровича до Лескова, такое отношение было свойственно. Но есть и разница. Прежде всего, никогда простая русская жизнь не была такой бедной, такой затравленной, сброшенной поистине на самое духовное дно. И кроме того, Максимов совершенно минует – как бы даже с досадой – разные эстетические возможности, которые и этот материал даёт писателю. Мне поначалу даже было жаль, что он не использует хотя бы некоторые из этих возможностей: картинно построенный народный диалог, подчеркнута странные характеры, парадоксальные ситуации — все это в изобилии дает современная русская жизнь, чем и пользовались многие хорошие авторы, взять хотя бы Шукшина. Но Максимов нетерпеливо все это минует, спеша к главному, к тому высокому человеческому пониманию, которым именно он и силен. То есть Максимов непосредственно вводит этот страшный, этот бедный материал в культуру, даже не пользуясь каким-либо пестро раскрашенным недоуздом. Андрей Платонов (совершенно не схожий с Максимовым) был бы доволен: он не раз упрекал в своих статьях писателей за то, что слишком много сил тратят на эстетическое, вместо того, чтобы прямо идти к этическому.

Нужно сказать при этом, что такой прямой путь требует куда большего писательского умения, чем это покажется. Не раз подобные попытки перескочить эстетическое на пути к этическому делались разными людьми - взять хотя бы известные "физиологические очерки" прошлого века. В таких делах, как литература, судят по результату. Видимо, для прямого пути нужна особая сила, которая у Максимова есть. И сила эта несомненно принадлежит культуре, а вернее - она-то и есть культура.

Простонародный материал и сходство некоторых подробностей биографии заставляют предположить возможность аналогии с Горьким.

Романы Максимова при внешнем отсутствии специальной культурной озабоченности – принадлежат ей целиком, и куда более, нежели многие вторичные книги, щегольски оснащённые культурным аппаратом разного рода. Можно сказать о романах Максимова, что в них чувствуется нелюбовь к личине культурной. Они в ней и не нуждаются, как все первичное, обладающее витальной силой, составляющее само тело культуры.

Роман "Звезда адмирала Колчака" даёт полное представление об историософии Владимира Максимова – и отражает его крайний пессимизм во взглядах на судьбу России.

Автор взял эпитафией к своему созданию слова Толстого из "Войны и мира": *"Всё совершилось не по воле Наполеона, не Александра Первого, не Кутузова, а по воле Божьей"* [30, с. 585] Можно было бы и короче: *"Не нашим умом, а Божьим судом"* [30, с. 586]. Но всё же нельзя вполне отождествлять исторические концепции Толстого и Максимова, ибо для последнего несомненно: история творится волею Промысла, тогда как для Толстого понятия Промысла не существовало, а под Божьим судом он разумел некие непознаваемые законы, делающие любого человека рабом непостижимого по целям своим потока исторических событий.

Правда, и у Максимова взгляд на роль личности в истории кажется весьма близким толстовскому. Достаточно хотя бы рассуждения о смысле военных побед и поражений в бессмыслице гражданской войны: так и кажется, что за этими словами укрывается толстовский скептицизм:

"Случившееся теперь с Россией представлялось ему ненароком сдвинутой с места лавиной, что устремляется сейчас во все стороны, движимая лишь силой собственной тяжести, сметая всё попадающееся ей на пути. В таких обстоятельствах обычно не имеет значения ни ум, ни опыт, ни уровень противоборствующих сторон: искусством маневрирования или точного расчёта стихию можно смягчить или даже чуть придержать, но остановить, укротить, преодолеть её было невозможно.

Казалось, каким это сверхъестественным способом бывшие прапорщики, ученики аптекарей из черты оседлости, сельские ветеринары, недоучившиеся фельдшеры и недавние семинаристы выигрывают бои у вышколенных в академиях и на войне прославленных боевых генералов?

Ответ здесь напрашивался сам по себе: к счастью для новоиспечённых полководцев, они должны были обладать одним-единственным качеством – умением бежать впереди этой лавины, не оглядываясь, чтобы не быть раздавленным или поглощённым ею. И этим качеством большинство из них отличалось в полной мере.

Ведь и у Толстого: ни военный талант, ни расчёты, ни хитроумные манёвры – ничто не может повлиять на ход военных действий, на исход сражения. Если "царь-раб истории", то и полководец-раб войны.

И всё-таки здесь у Максимова лишь внешнее сходство с толстовским воззрением на ход исторических событий: для него не безликие "законы" движут историю, но личная целенаправленная Воля, цели которой человек может и не постигнуть в полноте, но осмысление которой необходимо для него, поскольку от этого зависит его судьба в его целостном бытии. Чья это воля?

Максимов с неменьшим успехом мог бы взять и иной эпитафия для своего романа: "Мне отмщение, Аз воздам". Этот роман есть повествование о том ряде преступлений, подлости и предательств, которые привели к гибели одного из благороднейших людей России, адмирала Колчака, - и о возмездии за то. Скрупулёзно перечисляет он тех, на ком лежит та или иная доля вины в свершившейся трагедии (начиная с самого Ленина), и показывает, какая кара ожидала их впоследствии.

В то время, когда вся русская диссидентствующая интеллигенция упражняла своё политическое благородство, возмущаясь событиями августа 1968 года в Чехословакии, Максиму достало мужества указать, что это есть историческое возмездие за предательство, совершённое чуть менее полувека перед тем в далёкой Сибири.

"Его предали подло и унижительно, предали за кучку золота, предали люди, которым он безоглядно доверился. Что ж, мать городов славянских, златоглавая Прага, теперь ты пожинаешь плоды своего тогдашнего предательства. Пусть же помнят правители и народы, какой ценой расплачиваются потомки за их легкомысленный флирт с дьяволом!" [30, с. 458].

Вот назван тот, чья воля двигала всеми этими людьми. Не слепая стихия, не невнятные «законы» - дьявольская воля направляла видимые силы зла. Божие же дело - отмщение. Так осмысляет историю Максимов.

Диалог Колчака с Николаем Устряловым становится одним из важнейших энергетических узлов всего романа.

" - Поймите меня правильно, адмирал, ...происходящее- это не просто бунт или даже революция, что было бы ещё полбеды, после революции общественный организм в конечном счёте восстанавливается в том или ином виде, сейчас, адмирал, происходит нечто куда более судьбоносное, чем революция... [30].

- Что же? - нетерпеливо перебил его адмирал. - Что?

- Смена цивилизаций. И Россия только начало этой смены. Уверяю вас, адмирал, ни Ленин, ни Троцкий тут ни при чём; будь они хоть семи пядей во лбу, им не дано изменить ничего в этом процессе, он протекает помимо их усилий, искусство их состоит только в том, чтобы держаться на его поверхности, придёт время – он поглотит их, если они вовремя не успеют умереть своей смертью. В подобных катаклизмах, как при землетрясениях, нет правых и виноватых, есть только жертвы, вне зависимости от места на баррикаде. Кто бы ни оказался победителем, им придётся строить новые баррикады уже друг против друга и так до бесконечности, пока последнюю из баррикад не воздвигнут два оставшихся на земле человека, после чего победитель уничтожит самого себя и тогда конец, сумерки богов, тьма: сегодня впервые в своей истории, адмирал, человек восстал не против социальной несправедливости, а против самого себя... [30, с. 458].

- *Так чей же это замысел, наконец? - надсадно вырвалось у Адмирала.*

- *Дьявола, - всё тем же ровным голосом откликнулся гость.*

- *А Бог? Бог где?*

- *Если люди забыли о Нём, то, видно, не в Его правилах напоминать им о Себе.*

- *Ну, это уже кощунство! - взвился Адмирал. - Хула на духа Святого!*

- *К сожалению, словами ничего нельзя изменить, адмирал" [30, с. 487].*

Устрялов здесь отвергает промыслительную волю Божию, отдаёт разрушение истории во власть врага. Реакция Адмирала справедлива: он видит в таком утверждении непрощаемый грех.

Однако проходит время - и Адмирал уже рассуждает в том же хульном смысле:

«Видит Бог, он сделал всё, бывшее в его силах, чтобы, оказавшись в самой стремнине сокрушительного потока, попытаться если не остановить этот поток, то хотя бы прикрыть собою тех, кто был ему особенно близок, и если не сумел этого сделать, то не по своей вине» [30, с. 489].

Да и кому на его месте удалось бы совершить большее? Едва ли вокруг него имелись люди, видевшие дальше, чем он, и понимавшие что всё, случившееся в России, только начало пожара, который рано или поздно охватит остальной мир, и что война, заливая её, теперь уже не кончится до тех пор, пока на земле останется хотя бы одна живая душа. Простому смертному не под силу была бы догадка, что человек впервые в истории затеял войну, которая захлестнёт землю, а затем, дробясь и дробясь на всё более малые боины, обернётся последним поединком двух живых существ, после чего победитель, в последний раз огласив мёртвую землю предсмертным криком, уничтожит самого себя. И тогда над поверженным

миром прокатится торжествующий хохот сатаны: "Я победил тебя, Галилеянин"..."

Жуткая историческая концепция. И Богу, и человеку отведена в истории лишь пассивная роль: Бог устраняется Своею волею, человек слепо следует в своих действиях дьявольскому замыслу.

Автор показывает неисчислимы подлости, совершаемые людьми часто даже и не из корыстных интересов, а просто без всякого смысла, ради самого зла, хотя они и не сознают того, как не сознают самой сатанинской природы этого зла.

Но ведь вера говорит нам: даже Божье промыслительное попущение злу совершается ради конечного блага человека, ради единого на потребу. Ничего о том нет у Максимова, хотя он и утверждает выбором эпитафия: всё совершается по воле Божьей. Так неужели торжество зла со всеобщей гибелью - цель той воли? Ясного ответа писатель не даёт.

Он лишь пристально вглядывается во зло. Оно многолико. Авторский сарказм настигает и самодовольную Америку, и цивилизованных европейцев, да и собственных русских не слишком щадит. К слову. говоря о тьме, которая владеет толпой и которую использует в своих целях Ленин, писатель характеризует её главный идеал точно так же, как сделал это в "Семи днях.. ": пусть будет хуже, зато поровну .

В мире действует злая воля. Те же, кто мог бы служить добру, воли лишены. Таков, в представлении автора, и последний Император: наделённый многими добродетелями, но безвольный человек. И дело даже не в личности самого царя, но в исчерпанности внутренних возможностей монархии: «И монархия, благотворительная в пору географического слияния, когда только воля самодержца в состоянии была удержать в единой узде центробежные силы стремления к распаду, оказалась бессильной, а порою и не желающей соответствовать её становлению и расцвету» [30, с. 597].

Причина же опять-таки не в воле человеческой заключена, а в том страшном, о чём всё чаще начинает задумываться Адмирал:

«В последние годы он всё чаще и чаще возвращался к опалившей его когда-то леонтьевской мысли: не в начале своего пути стоит Россия, а в конце» [50, с. 19].

Если в конце, то и оставляет как бы русского человека Божий Промысл. Среди персонажей романа важное место отведено автором прошедшему через многие испытания (от германского плена до "гулаговских кругов") солдату-мужику Егорычеву, который становится символическою фигурою при осмыслении судеб русского народа. Символичен и жизненный итог, к которому приходит этот человек: «Не сыскав правды в канцеляриях, стал задумываться он о Божьем Промысле, вспомнил вдруг молитвы полузабытые, притчи евангельские, любую вольную минутку Богу молился, спрашивал, за что, за какие грехи такое испытание ему и когда этой расплате срок придёт? Но и этим не облегчился, не всякому, видно, дано от Самого Господа Бога отчёты получать. Тогда застыл Егорычев сердцем, оглох душой и принялся жить изо дня в день со своей тоской один на одни» [30, с. 620].

Отступился Бог от человека? Или даже от народа всего?

«Некий старый сапожник показывает Егорычеву полученную им в дар от какого-то зэка особую "икону". Важно: икону – как она именуется и автором, и персонажем. Своеобразная то была икона, помогающая, по слову сапожника, от всех бед, – "кусочек закопчённой фанеры, на которой чьей-то рукой выжжено было одно-единственное слово: «Насрать! Этим Егорычев и прожил всю остальную жизнь» [30, с. 702].

Если вдуматься в шокирующую грубость той "мудрости", то она заключает в себе не что иное, как теплохладность, вознесённую на уровень главного закона жизни.

Что скажет Господь тому, кто устроил жизнь по тому закону? Это известно: "извергну тебя из уст Моих" [30, с. 710].

Такова ли судьба народа? Такова ли судьба и человечества вообще - когда уничтожит последний самого себя, а сатана возликует о своей победе?

Кажется, всё в романе стянулось к вопросу, который задаёт себе один из персонажей: «К сожалению, мир – это всё-таки заговор. Заговор безбожного человека против всех и самого себя. И только Бог волен вывести нас из этого замкнутого лабиринта. Но заслуживаем ли мы Его снисхождения?» [30, с. 721].

Автор как будто останавливается перед грядущим как перед неразрешимой загадкой... Куда несёшься ты, Русь, дай ответ!..

Важно и необходимо: вовремя поставить истинный вопрос – даже и не зная ответа. Нравится тот вопрос, не нравится ли – отвечать придётся.

И это вопрос не просто писателя Максимова, а и: русской литературы оттуда – всем нам.

ВЫВОДЫ

Творчество В.Е. Максимова в русской литературе XX века занимает особое место. Его романы 1970-80-х гг. стали своеобразным отражением сложных и драматических событий жизни общества в данный период, которые пробудили интерес к переосмыслению исторической правды. Писатель часто освещал актуальные вопросы действительности благодаря историческому контексту и умению писать «между строк». Модели выражение художественной мысли романа связаны с собственными исканиями автора. В произведениях В. Максимов поднимает проблемы соотношения исторического времени и судьбы человека, которая определяет проблематику русской прозы данного периода.

Биографы и исследователи отмечают сходство в судьбе и в особенностях раннего творчества между Максимовым и правдоискателем Горьким. Максимов также много странствовал по земле, искал правды, отобразил эти поиски в своих произведениях. Во многом он совпал и с молодёжной прозой 60-х гг.: его герои также не хотят мириться со сложившимся бытием и бытом, упорно ищут иного пути. Но, по сравнению с другими писателями-современниками – Максимов оказался глубже и серьёзнее. По масштабам внутренних запросов он превзошёл и Горького, ибо совершил эволюцию в сторону Ф. М. Достоевского, ощутил потребность религиозного осмысления жизни.

Писатель, по его словам, ощущал себя чуждым тому, что происходило в прозе 60-70-х гг. Это подтвердили его первые романы, опубликованные за рубежом. По ним можно утверждать, что автор являет себя непримиримым противником всего комплекса социальных и идеологических ценностей, которыми обладало советское общество: от ярых консервативных до безумно либеральных. С конца 60-х гг. Максимов стал своеобразным внутренним эмигрантом, был исключён из союза писателей, а затем логично оказался в прямой эмиграции.

Произведения В. Максимова обладают несомненными художественными особенностями, позволяющими отнести их к числу классических созданий русской литературы. Уже в ранних романах проблема «история – правда – человек» была ясно выражена, а затем будет развита и углублена в дальнейшем творчестве писателя, в его исторической прозе.

Русские исторические романисты 60-80-х гг. XX столетия исходили из потребности проецирования исторического материала на современность. Однако несвобода научного мышления сковывала творческие поиски исследователей, превращала их мысли в набор штампов, подчинённых идеологической доктрине. И все же некоторым авторам удавалось хоть немного уменьшить конъюнктурную заидеологизированность монографий о советском романе, в частности историческом. Хотя им нельзя было избежать амплитуды своих высказываний, известных вульгаризаций о «реальном гуманизме», абсолютизации классового подхода, поверхностных описаний «общих тем» в разных литературах, осторожностей в исследовании диахронности, философичности, социально-психологического анализа, углубления историзма.

Сковывались трактовки усиления субъективного, «пересоздающего» авторского начала, противоречивости художественного прогресса, существования исторического романа как особого литературного феномена, у которого есть свои особенности, свои пути, свои законы развития и трансформации на разных этапах истории литературы.

Злободневное звучание исторической прозы В. Максимова обуславливала нравственная позиция автора, своим выбором и трактовкой героев и сюжетов решающего воспитательные и просветительские задачи. Вторгаясь в современность, историческая проблематика его произведений вызывала аналогии или противопоставления, заставляла не только аккумулировать запас научных и социальных знаний, но и активно размышлять над философскими и нравственными проблемами текущего дня.

Историческая проза В. Максимова свидетельствует, что его художественный мир не регламентирован в измерениях пространства и времени, в количестве персонажей и сюжетных ходов, перипетий, переплетений, в самораскрываемом типе изображения характеров, что его произведения не укладываются в предыдущие жанровые дефиниции, что их автор прибегает к скрещиванию жанровых разновидностей, к вариативности жанрового структурирования.

Объектом изображения писателя становятся не столько действия и поступки персонажей, сколько чувства, переживания, мысли. Система определённых качеств характера, установок, отношений уступает место изображению личности как внутреннему «процессу», течению психических явлений. Конфликт между личностью и средой предстаёт в своём внутреннем осмыслении, усиливается еще и внутренним морально-этическим конфликтом в душе персонажа.

Насыщенность художественного текста психологизмом у В. Максимова обусловлена сведением к минимум внешнего действия, полным пренебрежением к фабуле, сосредоточением героев на осмыслении своего жизненного статуса вне ситуативного ряда или с привлечением его в качестве повода к размышлению.

В романах «Прощание из ниоткуда», «Ковчег для незваных», «Заглянуть в бездну», «Кочевание до смерти» средствами ретроспекции хронотоп размыкается во внешний мир, наполняясь особенной художественной энергией и философской глубиной. Максимов изображает многовременной поток бытия в соединении многосюжетных событий, вмещённых в пространство повествования. Настоящее и реальное в них сплавляется с порождениями воображения персонажей или их бессознательной исторической памяти о прошлом. Часто произведения повествуют о судьбе поколения, родившегося в конце XIX столетия и воспринимаются как попытки реставрации подлинных ценностей жизни, справедливости, гласности, обличения цинизма, посягательства на свободу

человеческую, корыстолюбия, карьеризма и других общественных аморальностей. С жадным интересом читатель следит, например, за перипетиями драмы адмирала Колчака, разворачивающейся в суровой круговерти 1918-1920 годов в романе «Звезда адмирала Колчака», который дает полное представление об историософии Владимира Максимова – и отражает его крайний пессимизм во взглядах на судьбу России.

Во всем творчестве писателя, раннем и эмигрантском, дано жестокое изображение тех разрушительных сил, которые ломают народ и человека, делая его жертвой, часто не имеющей сил к сопротивлению.

Метод, в котором укореняет своё творчество писатель, – старый, испытанный, но и находящийся на излёте: критический реализм. Он всегда силен был отвержением зла, но в его эстетической системе было мало свойств, могущих стать основой созидательных стремлений. Максимов в своём романе пытается осмыслить трагедию русской революции, гражданской войны, особую роль России в истории, гибельность цивилизации – и все более вовлекается в состояние трагического отчаяния: из-за невозможности отыскать то, что может истинно противостоять мировому злу. Добро в мире есть, но оно бессильно – к этой мысли все более склоняется писатель.

Гражданская война, по сути дела, началась не в феврале 1918 года, когда красногвардейцы якобы «разбили» немецкие войска под Псковом и Нарвой (официальная Правда), а с момента рождения новой власти (правда Истории). Идея насилия, исповедуемая большевиками, стала воплощаться мгновенно. Попрание свободы печати, аресты и расстрелы вначале не столь частые, но стремительно растущие, вскоре превысившие все мыслимые и немыслимые пределы. В. Максимов вспоминает слова А.М. Горького: «Реформаторам из Смольного нет дела до России, они хладнокровно обрекают ее в жертву своей грозе о всемирной или европейской революции».

Как и новые хозяева России воевали со старыми сегодня уже достаточно известно. Красные победили, можем назвать с десятков фамилий

их командиров, все больше по советским кинофильмам: Чапаев, Щорс, Котовский, Пархоменко... Знаем про Будённого и Ворошилова, Блюхера и Тухачевского. Ну, а белых командиров сегодняшний средний господин припомнит максимум четверых: Колчака, Деникина, Врангеля и Юденича.

Маловато знает сегодня человек о судьбоносном событии своей истории, во многом определившем весь дальнейший путь России. И не в том даже беда, что мало, а в том, что все в этих наших знаниях перевёрнуто с ног на голову, от нас сегодняшних ускользнули основные герои этой войны, истина о них. Истина эта сейчас возвращается (во многом благодаря таким писателям, как В. Максимов), но по каплям, по глоточкам, а утекала когда-то реками.

Целые поколения родились и умерли, так и не узнав правды. Потерялась, утонув в море лжи правда о такой колоритнейшей фигуре, как Александр Васильевич Колчак.

Роман В. Максимова – одна из первых попыток восстановить «действительную» правду истории. Этот роман есть повествование о том ряде преступлений, подлости и предательств, которые привели к гибели одного из благороднейших людей России – адмирала Колчака и о возмездии за это. Скрупулёзно перечисляет он тех, на ком лежит та или иная доля вины в свершившейся трагедии (начиная с самого Ленина) и показывает, какая кара ожидала их впоследствии.

Может ли писатель В. Максимов пользоваться доверием читателя при изображении тех кровавых лет? Может ли читатель доверять «пересозданию действительности» писателем? Читателю важно знать о существовании «правды действительной» и «правды художественной». Различать их, ибо если в книге только «правда действительная», то это, - правда автора, достоверно воссоздавшего характер, интерьер, пейзаж, портрет и другие реалии места и времени действия. Это писатель видит мир таким и приглашает встать на его точку зрения. Правда художественная – это правда

истории, высшая правда, стоящая над личными пристрастиями кого бы то ни было, правда общечеловеческая.

Здесь также пролегает граница между беллетристикой, где преобладает «правда действительная» и изящной словесностью, где главное – правда «художественная». Художественное слово редко преподносит готовую истину, оно помогает в поиске ее, способствуя движению читателя к Правде.

Усиленное внимание писателя к нравственному облику исторической личности, к образу военного и политического лидера, несущего ответственность за судьбы ведомых, за судьбы народа в тот или иной отрезок времени, раздумья автора о причинно-следственной связи свершившихся событий, о внутренней логике их сцеплений типологически сближает роман «Звезда адмирала Колчака» Владимира Максимова с лучшими произведениями исторической прозы 70-90-х гг.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеева Е.В. Поэтико-философская картина мира в романе Владимира Максимова «Карантин» : автореф. дис. канд. филол. наук :10.01.01. Елец, 2004. 20 с.
2. Агеносов В.В. Генезис философского романа : учебное пособие. Москва : МГПИ им. В.И. Ленина, 1986. 131 с.
3. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918-1996) : монография. Москва : Терра. Спорт, 1998. 543 с.
4. Александрова Л.Н. Советский исторический роман : типология и поэтика. Київ: Вища школа, 1987. 158с.
5. Андреев Ю.П. Русский советский исторический роман : 20-30 гг. Москва; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1962. 167с.
6. Артог Ф.Н. Порядок времени, режимы историчности. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/3/ar3-pr.html> (дата обращения 12.09.2019).
7. Ассман Я.Д. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 363с.
8. Баклыков А.В. Народная песня как сюжетообразующий и философский лейтмотив романа Вл. Максимова «Кочевание до смерти». *Художественное слово в современном мире* : сб. научн. тр. Тамбов : ТГТУ, 2000. С. 22-23.
9. Баклыков А.В. Символ бездны в романе Вл. Максимова «Кочевание до смерти». *Художественное слово в современном мире* : сб. научн. тр. Тамбов : ТГТУ, 2000. С.32- 33.
10. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Наука, 1985. С. 234- 236.
11. Бахтин М.М. К методологии литературоведения. *Контекст*. Москва : Наука, 1975. С.16-34.
12. Бахтин М.М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 230 с.

13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Наука, 1986. 455 с.
14. Бергсон А.П. Материя и память. *Творческая эволюция*. Минск : Харвест, 1999. С. 866-890.
15. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Москва : Высшая школа, 1994. 185 с.
16. Бойков, В.Э Состояние и проблемы формирования исторической памяти. *Социологические исследования*. 2012. № 3. С.15-24.
17. Бордюгов Г.Д. «Войны памяти» на постсоветском пространстве Москва : Фонд Фридриха Науманна, 2011. 256 с.
18. Вельцер Х. История, память и современность прошлого. Память как арена политической борьбы. *Память о войне 60 лет спустя : Россия, Германия, Европа*. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. С. 293-297.
19. Гене Б.А. История и историческая культура средневекового Запада. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 491 с.
20. Гордин Я.Д. Исторический роман или обработанный фольклор. *Литературное обозрение*. 1988. №8. С.51-57.
21. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. Москва : Изд-во МГУ, 1991. 204 с.
22. Дзиов А.Р. Проза Владимира Максимова : автореф. дисс. ... канд.филол.наук : 10.01.01. Санкт-Петербург, 1994. 21 с.
23. Колесников А.А. Попытка словаря: семидесятые и ранее. Москва : Рипол классик, 2010. 318 с.
24. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. 1950-1990-е годы : в 2-х тт. Москва : Академия, 2003. Т.1 : 1953 – 1968. 688 с.
25. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн : Александра, 1992. С. 76-89.

26. Мазур Л.М. Образ прошлого: формирование исторической памяти. *Известия Уральского федерального университета. Гуманитарные науки.* 2013. № 3. С. 243-256.
27. Максимов В.Е. «Если весь организм больной, то...» : беседа с писателем В. Максимовым. *Театральная жизнь.* 1990. № 16. С. 15-17.
28. Максимов В.Е. «Закон земного притяжения для всех одинаков» : беседа с писателем В. Максимовым. *Книжное обозрение.* 2000. 24 янв. С. 5.
29. Максимов В.Е. Идти к национальному согласию : интервью с писателем В. Максимовым. *Книжное обозрение.* 1990. 2 нояб. С. 7.
30. Максимов В.Е. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Терра, 1991-1993. Т. 5-6. 1569 с.
31. Мардиева Л.П. Коллективная культурная память общества. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2011. Вып. 3. С. 202-210.
32. Оскоцкий В.Д. Роман и история : традиции и новаторство советского исторического романа. Москва : Наука, 1980. 341 с.
33. Репина Л.А. Память и историописание. *История и память : историческая культура Европы до начала Нового времени.* Москва : Языки славянской культуры, 2006. С. 19-46.
34. Савельева И.М., Полетаев А.К. Знание о прошлом: теория и история. Санкт-Петербург : Норинт, 2006. 451 с.
35. Савушкина Н.Н. Библейские мотивы в творчестве Вл. Максимова как способ иронического отношения к действительности. *Художественное слово в современном мире : сб. научн. ст.* Тамбов : ТГТУ, 2000. С.29-31.
36. Савушкина Н.Н. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Прощание из ниоткуда». *Художественное слово в современном мире : сб. научн. ст.* Тамбов : ТГТУ, 2000. С.9-13.
37. Сорокин П.Е. Человек. Цивилизация. Общество. Москва : Политическая литература, 1992. 145 с.

38. Сухих И.П. Пытка памятью. *Двадцать книг XX века : эссе*. Санкт-Петербург : Паритет, 2004. С. 512–541.
39. Тощенко Ж.Т. Историческая память и социология. *Социс*. 2008. № 2. С. 5-14.
40. Тощенко Ж.Д. Историческое сознание и историческая память : анализ современного состояния. *Новая и новейшая история*. 2000. № 4. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/JOURNAL/NEWHIST/HIMEM.HTM> (дата обращения 02.06.2019).
41. Успенский Б.Г. Поэтика композиции. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 352 с.
42. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 211 с.
43. Хализев В.В. Теория литературы. Москва : Флинта, 2007. 405 с.
44. Хальбвакс М.Р. Коллективная и историческая память. *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа*. Москва : Языки славянской культуры, 2005. С. 16-42.
45. Хаттон П.Т. История как искусство памяти. Санкт-Петербург : Норинт 2003. 424 с.
46. Шахова Л.А. Владимир Максимов о роли русской интеллигенции в истории России : *IV научная конференция молодых ученых и аспирантов ТГТУ* : тезисы докл. Тамбов : ТГТУ, 1999. С. 93-94.
47. Шахова Л.А. Женственная сущность божества в романе В. Максимова «Ковчег для незваных». *III Державинские чтения: Филология* : материалы научн. конф. молодых учёных. Тамбов : ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. С. 135-136.
48. Шахова Л.А. Смысл библейских параллелей в прозе В. Максимова. *Научные труды ТГТУ Ч. III. Экономика, право, педагогика*. Тамбов: ТГТУ, 1998. С. 255-258.
49. Шерман О. Д.Художня специфіка російського історичного роману другої половини XIX ст. і проблеми розвитку жанру : автореф.. дис.. ... канд..філол. наук : 10.02.04. Одеса, 2001. 19с

50. Юдин В.А. Современный русский исторический роман. Калининград : КГУ, 1990. 120 с.
51. Ямпольский М.А. Беспмятство как исток (Читая Хармса) Москва : Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Сисьова Алеся Анатоліївна, студент(ка) магістратури, форми навчання заочної, факультету філологічного спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації "Слов'янські мови та літератури (переклад включно)" освітньої програми "Російська мова і зарубіжна література. Друга мова", адреса електронної пошти alesia2017@ukr.net, підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Проблема історичної правди в романі В. Максимова «Зірка адмірала Колчака»

- відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) Сисьова А.А.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (науковий керівник) Муравін О.В..