

Litera

Правильная ссылка на статью:

Чжан Ш. Изображение революции в романе В. Лаврова «Эшафот и деньги, или Ошибка Азефа» // Litera. 2025. № 9. DOI: 10.25136/2409-8698.2025.9.75929 EDN: ZGCPQB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75929

Изображение революции в романе В. Лаврова «Эшафот и деньги, или Ошибка Азефа»

Чжан Шизун

ORCID: 0009-0006-2519-4560

соискатель; Филологический факультет; Санкт-Петербургский государственный университет

199406, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9.

✉ aidazh@126.com



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2025.9.75929

EDN:

ZGCPQB

Дата направления статьи в редакцию:

12-09-2025

Дата публикации:

19-09-2025

Аннотация: Предметом данного исследования является изображение образов социалистов-революционеров в романе Валентина Лаврова «Эшафот и деньги, или Ошибка Азефа». Несмотря на обозначение жанра как детектива, писатель в романе стремится к обеспечению правдоподобия воспроизведения прошлого, чтобы закрепить в сознании читателей непривычную трактовку образа крупнейшего революционера-предателя в истории Российской империи – Евно Азефа. В данной статье текст романа сопоставляется с возможными документальными источниками, на которые автор опирался при изображении образов революционеров, таких, как Е. Ф. Азеф и С. В. Балмашов. Указываются соответствия и различия художественной репрезентации этих фигур с реальными историческими деятелями. Выявляются приемы, использованные Лавровым в процессе создания собственного нарратива о революционном подполье в имперской России. Основными методами исследования в данной статье являются

сравнительно-исторический метод и историко-генетический метод. Новизна данного исследования обусловлена тем, что малоисследованной остается специфика изображения революционного движения в произведениях современной исторической беллетристики, которые, как правило, играют значительную роль в формировании и фиксации общественно-исторического сознания. При этом художественное творчество Валентина Лаврова, несмотря на его популярность, практически не попадало в поле зрения исследователей. Автор статьи утверждает, что театральность представляет собой одну из главных категорий поэтики романа Лаврова. В историческом пространстве романа революционеры предстают актерами, играющими заданные роли в соответствии с распространенными мифологизированными представлениями о героизме и мученичестве революционеров. В построении романа писатель часто отступает от жанровой конвенции детектива. В образе главного героя, условного расследователя преступлений, сосуществуют противоречивые компоненты. Из вышесказанного следует, что роман Лаврова представляет собой пример размывания границы массовой и «высокой» литературы.

Ключевые слова:

Валентин Лавров, Эшафот и деньги, детектив, Евно Азеф, С. В. Балмашев, изображение революции, театрализация, историческая беллетристика, историко-генетический метод, сравнительно-исторический метод

Введение

В произведениях исторической беллетристики, как справедливо отмечает А. М. Лобин, наиболее полно представлены «качественные изменения в художественно-историческом дискурсе рубежа XX-XXI вв.» [\[1, с.33\]](#). В то же время тексты исторической беллетристики — своеобразное художественное моделирование общественно-исторического сознания. Массовая литература не только «отражает состояние современного русского языка и транслирует типичные для массового читателя ценности» [\[2, с.103\]](#), но и, как пишет И. П. Ильин, закрепляет в сознании читателя «принятые и распространенные взгляды и вкусы, стандартизируя их и доводя до уровня предрассудков» [\[3, с.156\]](#). Историческая беллетристика играет значительную роль в формировании и фиксации исторического сознания общества, вплоть до закрепления новых мифологизированных представлений о прошлом. Таким образом, представляется целесообразным и немаловажным исследование изображения революционеров в современной исторической беллетристике, которое позволило бы определить, насколько точно в этих текстах отражаются исторические реалии, какие идеологические нарративы транслируются публике через посредничество беллетристики.

Материалом нашего исследования служит роман Валентина Лаврова «Эшафот и деньги, или Ошибка Азефа» (в дальнейшем: «Эшафот»). Несмотря на то, что жанр произведения обозначен как детектив, в центре романа стоит не остросюжетное повествование, а жизнеописание одного из крупнейших революционеров-провокаторов в истории поздней Российской империи — Евно Азефа. В предисловии писатель подчеркивает цель романа: развеять стереотипное представление об Азефе как о предателе и злодее и раскрыть глубинные причины возникновения феномена «азефовщины». Как подчеркивает Лавров, Евно Азеф, прежде всего, был борец с революцией, тайный агент охраны, выявлявший и пресекавший революционные интриги [\[4, с. 6-7\]](#). Все остальное в «историческом

детективе» подчинено этой центральной мысли.

В процессе построения собственного исторического нарратива Лавров стремился к обеспечению его правдоподобия, используя приемы, характерные для историографического дискурса. Так, писатель часто прибегает к обширным выпискам из исторических материалов: задействует переписку Азефа с чиновниками охраны, приводит письма, а также воспоминания тех или иных исторических деятелей. Повествователь в романе обладает всезнанием: порой встречаются фрагменты, содержащие информацию о развитии судеб персонажей, посторонних по отношению к основной сюжетной линии. По ходу повествования вставляются также и цитаты из документов с указанием источников. Более того, биографический автор иногда сливается с повествователем: цитируя тот или иной исторический материал, Лавров в случае необходимости дает объяснения от своего собственного имени (см., например: [\[4, с. 429, 281, 287\]](#)).

В предисловии автор пишет: «<...> те, кто называет Азефа предателем, не утруждают себя встать на объективную позицию, отрешиться от сложившегося и очевидно ошибочного мнения» [\[4, с. 6\]](#). В процессе построения собственного исторического нарратива Лавров стремился к обеспечению его правдоподобия и созданию эффекта объективности позиции автора при изображении Азефа и при интерпретации связанных с ним исторических событий, используя приемы, характерные для историографического дискурса эффекта. Тем самым писатель стремится вызвать у читателей доверие к своей непривычной трактовке общеизвестной фигуры. Однако в художественных текстах «объективность» повествования всегда условна. Сортировка и отбор исходных материалов, переработка подлинных исторических сюжетов и создание нового нарратива продиктованы изначально заданным представлением автора об изображаемом герое. В данной работе мы попытаемся выяснить, насколько точно воспроизводятся образы социалистов-революционеров, и до какой степени изображение этих фигур служит главной задаче писателя — создать новый образ Азефа как борца с революцией.

Обсуждение

Согласно Лаврову, Евно Азеф в начале своей «революционной карьеры» не намеревался всерьез бороться с самодержавием и совершенно не разделял революционных идей. Он попал в радикальный кружок, поддавшись уговорам своего друга Дмитрия Фишмана, хотя сам в то время «боялся страшных российских законов, а еще больше их исполнителей» [\[4, с. 26\]](#). Решаясь на провокации, Азеф исходил, с одной стороны, из соображений собственной выгоды, а с другой — из присущего ему азарта и стремления к величию: «И он сказал себе: "Евно, в своем деле ты должен стать Наполеоном, но без Ватерлоо! Тебе ненавистны идеи революции? Так надо бороться с теми, кто жаждет кровопролития и беспорядков, — дело заманчивое! <...>"» [\[4, с. 30\]](#).

Другими словами, в художественном мире романа Лаврова Азеф, по сути, представлен как человек, который никогда не был настоящим революционером. Исторический Азеф, по мнению историков, все же был увлечен в юности радикальными идеями, хотя вера в них была у него весьма неглубокой. Так, историк Анна Гейфман в книге «В сетях террора» пишет, что Азеф примкнул к социал-демократической студенческой группе из-за жажды уважения и одобрения со стороны окружающих, которое он в ранние годы был лишен из-за своей национальной принадлежности (Лавров с этим материалом был знаком. Он писал в предисловии романа, что «в последнее время застарелая точка зрения начала меняться. В первую очередь я имею в виду серьезное исследование Анны

Гейфман (США) «В сетях террора» (2002)» [4, с. 71]. Из этого можно предположить, что автор не только читал эту книгу, но и во многом разделяет позиции историка). При этом юный Азеф даже не задумывался, насколько глубоко он разделяет революционные убеждения [5, p. 23-36].

Заданное в начале романа отчуждение Азефа от революционной среды позволяет автору при дальнейшем развитии сюжета раскрыть аморальную природу деятельности эсеров в начале XX века. Через точку зрения Азефа Лавров представляет на суд читателя целую галерею образов эсеров. Остановимся на сопоставлении представленного образа С. В. Балмашова в романе с образом исторического революционера (В романе фамилия революционера пишется как «Балмашов». Однако, в большинстве источников — «Балмашев». Мы будем использовать написание в соответствии с историческими источниками, говоря о реальном человеке).

Так, Балмашов предстает «заблуждающимся»: юный и наивный студент пошел на убийство, подпав под влияние манипуляций Гершуни, и только перед казнью осознал свою ошибку и принял христианские ценности. Примечательно, что образ Балмашова во многом соответствует тому, что известно об этом человеке, но лишь в плане внешних совпадений биографических фактов: он — сын революционера; убийца Сипягина; в тюрьме не просил о помиловании; был повешен. Опираясь на биографию реального Балмашева, Лавров при создании художественного образа «заблуждающегося» революционера практически полностью переосмысляет его жизнь, наделяя его мотивациями, резко отличающимися от тех, которые были у реального Балмашева.

Согласно В. М. Чернову, Балмашев был выбран исполнителем покушения на Сипягина не из-за влияния Гершуни, а, напротив, потому что «на Гершуни произведенное им впечатление было до такой степени неотразимо, что он не колеблясь согласился — и убедил других — уступить балмашеву первую очередь» [6, с. 161]. Сам Балмашев, в отличие от слабовольного Балмашова-персонажа в романе, в котором оставалось еще «много детского» [4, с. 316], «резко выделялся серьезностью не по летам: был задумчив и мечтателен; правдивость его была абсолютной» [6, с. 161].

В исторических источниках закрепился образ Балмашева как фанатически убежденного революционера, непоколебимого в сознании своей правоты и готового отдать жизнь ради общего дела. Он «слишком страстно стремился к этому <покушению на Сипягина. — Ч. Ш.>, он с трепетом ждал решения, боясь, что его молодость будет препятствием...» [7, с. 34]. В самом покушении исторический Балмашев проявил «хладнокровье, точность и самообладание», «без малейшей тени колебания» [7, с. 35-36] в то время, как в романе Балмашов перед актом струсил, и, уже выстрелив в Сипягина, сразу понадеялся, что министр не был им убит. В реальности Балмашев до конца своей жизни оставался верен своим революционным убеждениям и вел себя героически на допросах и в суде. На первом допросе он заявил: «Я — Степан Балмашев; что я убил Сипягина — вы знаете, больше мне говорить вам нечего. <...> Права судей за вами, как за людьми заинтересованными, не признаю, а потому от дачи каких бы то ни было показаний безусловно отказываюсь». На суде он «воспользовался лишь своим правом последнего слова, в котором коротко и спокойно указал на ту атмосферу, в которой ему приходилось жить и воспитываться. Вся русская жизнь подготавливала его к политической борьбе» [7, с. 36-37].

Николай II заявил, что помилует Балмашева, если тот подаст прошение, после чего И. Н.

Дурново посетил убийцу с целью уговорить его. Эта сцена воспроизведена в романе, однако ответ Балмашова-персонажа совершенно противоположен ответу исторического лица. См. у Лаврова: «— Я виновен в убийстве, я прошу прощения у всех, кому министр был близок. Но грешника не может судить такой же грешник. Я признаю суд и воздаяние лишь единственного Царя — Небесного» [4, с. 348]. А в реальной истории: «С. В. Балмашев сказал <...> уговаривавшим его: «Я вижу, что вам труднее меня повесить, чем мне — умереть. Мне никаких милостей от вас не надо. Одного только прошу, чтобы дали веревку покрепче — вы даже и вешать не умеете, как следует» [7, с. 36-38].

При создании нарратива о Балмашове Лавров часто цитирует документальные материалы, подвергая, однако, исторические тексты сокращению или переработке в соответствии с собственным художественным замыслом при изображении этого образа. Например, на суде исторический Балмашев ответил на вопрос об имени и виновности так: «Степан Валерианович Балмашев, 21 года, православный, потомственный дворянин, факт убийства признаю, но не признаю себя виновным» [6, с. 161]. В тексте романа последняя фраза Балмашова заменена многоточием: «Православный, потомственный дворянин, возраст — двадцать один год. Факт убийства признаю...» [4, с. 341]. Балмашов-персонаж на суде отказался давать показания потому, что «решил до конца трагедии доиграть героическую роль» [4, с. 342]. Текст письма, оставленного Балмашовым родителям, в романе сопровождается его размышлениями о содержании этого текста, которые фактически опровергают правдивость того, что им было написано: «Балмашов <...> как в бреду, горячечно рассуждал: "А какие, собственно, беспощадные условия? Ведь моя жизнь была обеспечена, я все имел, что необходимо. Но если не писать про тяжелые условия, то чем тогда объяснить мой поступок? Ведь все именно так говорят! Нет, надо, надо писать об этом..."» [4, с. 322]. Таким образом, исторические факты, доказывающие мужество, волю, убежденность в своей правоте и преданность революционной идее реального Балмашева в романе трактуются как проявления психологической «горячки» слабовольного юноши после совершения убийства.

Более того, историческое пространство превращено в некий театрализованный мир, где деятельность революционеров утрачивает теоретическую и идейную опору. Персонажи — будь то «главный бес» Гершуни, «заблуждающийся» Балмашов, или провокатор Азеф и мошенники-эгоисты Григорьевы — наделены актерским талантом и играют свои роли в спектакле под названием «революция». Этот мотив проявляется в романе многократно. Так, например, подбирая исполнителей покушения на Победоносцева, Гершуни как будто подбирает актеров для ролей «народных героев»: «Кандидатами в народные герои стали жених и невеста — сын парикмахера <...>, офицер Михайловской артиллерийской академии Микола Григоренко, живший много лет по паспорту Евгения Григорьева, и расторопная Юлия Юрковская, дочь польского дворянина, мечтавшая о сцене театральной, но неожиданно для себя оказавшаяся на сцене политической» [4, с. 303-304]. Даже в тюрьме Балмашов, разрываясь от внутренней борьбы, все же помнит о своей героической роли: «Торопливо прошептал: — Клянусь жизнью своих родителей, что я не сломлюсь, не буду откровенен со следствием, ни за что не стану просить прощения на суде. Я не буду размазней, я буду тверд! — И еще раз повторил: — Клянусь жизнью папы и мамы» [4, с. 321]. Сцена первой встречи Гершуни с Азефом также изображается весьма драматизированно: «Гершуни испустил какой-то горловой радостный звук, бросился к Азефу и прижался к его животу, заурчал, стал тискать, словно встретил горячо любимого брата <...> Азеф тоже изобразил идиотскую восторженность <...>» [4, с. 272].

Композиция романа в целом также подчинена эффекту «театрализации» истории. По внешней форме роман напоминает сценарий: повествование разделено на множество маленьких фрагментов под краткими заглавиями, указывающими на содержание каждой главки. Примечательно, однако, что исключением оказываются эпизоды с Балмашовым, раскрывающие его психологический перелом в тюрьме: они больше по объему и приобретают смысловую целостность; во многих случаях повествование об одном событии разделяется на две-три соседних главки. Возможно, эти эпизоды стали для автора экспериментальным полем для анализа революционных идей. Переосмысляя жизнь Балмашова, Лавров в то же время стремится продемонстрировать порочность политических убийств как метода общественного преобразования и указывает на иллюзорность и несбыточность революционных утопий.

Психологический перелом происходит с Балмашовым, когда интуитивно-душевное начало сталкивается с дьявольским. Мальчик с «ангельским ликом» [\[4, с. 317\]](#), он по натуре был наивен и слаболовен. Эти внутренние доминанты и порождают у Балмашова другой голос, который вступает в борьбу с дьявольским началом и в итоге раскрывает ему истину о никчемности политических убийств. Так, перед покушением у него «мелькнула мысль» о побеге. Выстрелив, он «почему-то стал молиться», чтобы Сипягин выжил. Когда увидел, что народ не приветствует его как героя, «явилась жуткая мысль: "А может, я ошибся? Неужели моя жертва напрасная?"» [\[4, с. 312, 315, 319\]](#). В этот момент побеждает разум: мальчик силой воли отогнал эти мысли, не желая признаваться в своей неправоте. Из-за краха мечты о героизме и страха, Балмашовым овладевает стремление как к превосходству, так и к демоническому разрушению существующего порядка: «И снова Сипягин стал ненавистным. Балмашов ненавидел его за то, что тот родился, за то, что стал министром и вынудил стрелять в него. Балмашов ненавидел теперь тупую толпу с ее примитивными запросами, не понявшую его героического поступка. <...> И снова он ощутил бешеную ненависть к царю, к Сипягину, к гнусной России. И он уже не искал причин этой ненависти, он просто всех и все проклинал, как сгубивших его, молодого, многого, особенного, отличного от всех остальных» [\[4, с. 321-323\]](#).

Имманентно-душевное начало одерживает верх и во время бесед со священником, который раскрывает Балмашову истину: «<...> на свете есть лишь одно, о чем надо заботиться — собственная душа, а остальное приложится» [\[4, с. 345\]](#). Внутренний диалог завершается в сцене казни, когда Балмашов, преодолев гордыню и страх смерти, понимает главное в жизни: «Не надо злобы, не надо мести! <...> Прости, Господи, мое страшное преступление! И не оставляйте меня. Когда Ты со мной, то и смерть в радость» [\[4, с. 351\]](#). Таким образом, процесс психологического перелома у Балмашова представлен в соответствии с мотивами, разработанными Ф. М. Достоевским: преодоление внутренними страданиями разума и «идеи», путь от «сверхчеловека» к Христу.

Безусловно, в эпизодах с Балмашовым представлена позиция самого писателя по отношению к революции: совершая то или иное преступление под пустыми лозунгами о благе пролетариев, социалисты-революционеры в действительности отчуждены от народа, движимого не идеями, а страхом, инерцией и невежеством.

В то время, как раскаявшийся Балмашов жалеет палача, Филипьев относится к нему с презрением и «чувством своего превосходства». Смерть мальчика-убийцы все равно вызывает у палача жалость, однако, эту жалость Филипьев выражает, исходя из утилитарной народной логики: «Он <Филипьев. — Ч. Ш.> с наслаждением втягивал дым и думал: "Вот — барин, дворянин, сопляк совсем, а уже дурак дураком, гниль болотная! Зачем министра-то убивать? <...> Коли жизнь своя не дорога, так хоть кассу пошел бы

грабить. Взял бы большую деньги да зажил бы припеваючи, сколько хочешь баб самых сладких, задастьх имел бы, винца попил бы всласть. А теперь что? Выну из петли, а там глаза на лбу таращатся, из ноздрей и ушей кровь пенится. Тьфу, смотреть не на что! Дурак, право! Ну что, перестал дрыгаться? Нет, еще малость дрожит. Ишь, какой живучий! Молодой, вот поэтому... Кто старше, так те быстрее отходят...» [\[4, с. 353\]](#).

Жестокая сцена казни молодого убийцы вызывает у Филипьева душевное движение, однако он не обладает способностью к какому-либо рациональному осмыслению вызванных насилием эмоций, которые нашли выход только в обращении к тому же насилию: «Тем же вечером Филипьев напился сильнее обычного и в кровь избил беременную жену» [\[4, с. 354\]](#). Через призму сознания грубого палача Филипьева показываются последствия использования насилия.

В эпизодах с Балмашовым Азеф держится своего рода «сторонним наблюдателем» происходящего. Когда Гершуни впервые привел Балмашова на собрание партийных вождей, которые вместе подталкивали юношу к покушению, Азеф чувствовал, что он как будто попал в «сумасшедший дом» [\[4, с. 274-275\]](#). Чистая натура юноши вызывает симпатию у Азефа, и тот, испытывая жалость к Балмашову, даже задумывается, как можно спасти его жизнь. Мы уже показали выше, что Балмашов в романе — это, по сути, вымышленный персонаж, при изображении которого Лавров использовал лишь некоторые факты из биографии исторического революционера для сохранения внешнего правдоподобия. Убежденный борец превращается в жертву демонического заманивания и манипуляций группы «бесов». Такая переработка играет важную композиционную роль: она позволяет указать на отчужденность Азефа среди революционеров, устранить двусмысленность его положения и тем самым укрепить исходный тезис писателя: Азеф с самого начала был всего лишь сотрудником Департамента полиции, внедренным в революционном подполье.

Авторская установка на изображение революционеров как группы «бесов» (или, как говорит Азеф математику В. П. Ломакину в конце романа, «исчадие ада») достаточно очевидна. В разговоре с математиком Азеф подводит итоги своей жизни, и взгляды Азефа, выраженные в этом диалоге, безусловно, разделяет и сам писатель. Революция и политические покушения — это симптомы массового обострения психической болезни. Прибегая к насильственным методам преобразования общества, революционеры пробуждали стихийные силы народа и направляли его к массовому террору, который мог привести только к моральной деградации и общему хаосу в стране: «Через кровь и насилие дорога всегда ведет в ад» [\[4, с. 559\]](#). В контексте такого понимания революции образу Азефа придается особый героический ореол.

Таким образом, театральность как «особый ракурс восприятия действительности» [\[8\]](#) представляет собой одну из главных категорий поэтики романа Лаврова. Переработка документальных материалов и внесение определенной доли вымысла позволяет выстраивать сценическое «удвоение» персонажей — исторические фигуры предстают как актеры, поведение которых характеризуется искусственностью и неестественностью [\[8\]](#). За счет этих переосмыслений исторических фактов в романе подчеркивается контраст между внешним актерством и внутренней сутью эсеров, который позволяют раскрыть «закулисное пространство» спектакля, куда «проецируются причины описываемых событий» [\[9, с. 7\]](#), то есть самая суть возрождения насильственных методов общественного преобразования в конце XIX — начале XX вв. Через описание реакции народа на убийцу Сипягина Лавров показывает восприятие зрителями игры персонажей-

революционеров. Театрализованное изображение революционной деятельности, таким образом, придает повествованию об исторических событиях оттенок условности и позволяет демифологизировать представления о героизме и мученичестве революционеров, закрепившееся в массовом сознании. При этом в сценическом развертывании действия Азеф выступает и как один из актеров, и как разоблачитель закулисья спектакля. Согласно распространенным представлениям, реальный Азеф занимался двойной игрой, обводя вокруг пальца и революционеров, и полицейских. В мире романа аморальность поведения Азефа снимается за счет того, что его игра оказывается всего лишь частью общего спектакля.

Несмотря на заявленный жанр «исторического детектива», Лавров в романе отступает от характерной для массовой литературы черно-белой поэтики. В романе условный «расследователь» Азеф постоянно оказывается в двусмысленном положении. Для осведомителя охраны «друзей» фактически нет. Как признает герой в конце романа, он имел «не одного противника — террористов, но и второго — охранку» [4, с. 566]. Более того, в детективах, как правило, сыщики — это люди, по отношению к которым изначально предполагается невиновность в расследуемых преступлениях [10, с. 38, 79]. Образ сыщика определяется жанровой конвенцией детектива: сыщик, разоблачитель преступников, выступает как восстановитель порядка и обладает моральной правотой. Безусловно, Лавров стремится обеспечить Азефу эту изначальную невиновность: выявляя планы покушений эсеров, главный герой чаще всего только наблюдает со стороны за ходом развития событий. Однако при всем стремлении писателя придать протагонисту героический и трагический ореол, невозможно было проигнорировать трусливость, алчность, эгоизм и пристрастие к роскоши Азефа. Таким образом, главный герой, вопреки привычному представлению о сыщике в детективах, становится не противником зла, а фактически его частью.

Вместо бинарной оппозиции добра и зла Лавров поднимает в романе проблему имманентных импульсов, заложенных в природе каждого человека. Эти внутренние силы фактически управляют поступками героев и определяют ход их жизни — и революционеры, и их противники оказываются бессильны перед напором подобных импульсов, будь то стремление к величию, тяга к насилию, пристрастие к комфорту, инерция, страх и т. д. Подлинными движущими силами развития истории империи становятся эти стихийные влечения человека. На рубеже веков революционеры чутко улавливали господствующие стимулы народа, подталкивали его к массовым разрушениям: «Смутяны, называвшие себя революционерами, понимали: легко уловить сердце бродяги и ушкуйника, подбить на дурное дело — на воровство, убийство, неподчинение властям. <...> Тут и крестьянская жадность ко всякой копейке пригодилась, агитаторы знали, чем тронуть душу чернорабочего <...>» [4, с. 55]. В связи с этим несмотря на то, что образы некоторых исторических фигур в романе редуцированы до типажей, исторические события не трактуются по общей конвенционной схеме противопоставления добра и зла. Соответственно, в историях о различных убийствах отсутствуют какие-либо разгадки, которые свидетельствовали бы о победе лагеря добра.

С другой стороны, выявление Азефом планов убийств как условный процесс расследования в романе апеллирует, в соответствии с жанровой конвенцией, к рациональному мышлению, и Азефу-сыщику все же достается роль восстановителя порядка. В конце романа, говоря о математических расчетах, которыми он руководствовался в своих поступках, Азеф признает: «Я уподоблялся шахматисту. <...> Причем ходы врагов (террористов) и друзей (охранки) вносили хаос на доске. Эта доска называется реальной действительностью. Ставками здесь были человеческие жизни. И

все же я порой просчитывал до полутора десятка ходов. И от этого испытывал необыкновенное счастье» [4, с. 566]. Историк Анна Гейфман пишет, что Азеф не занимался любыми провокациями без разбора. В окружении революционеров он лишь играл роль сторонника политических убийств, но никогда не подстрекал своих товарищей к действиям, и покушения организовывались не по его инициативе [5, с. 168-169]. В книге Гейфман также есть уподобление Азефа шахматисту: «Гершуни и Гоц <...> говорили об Азефе, как о человеке с математическим складом ума, у которого если и есть известный недостаток в построении планов, то только один: <...> что он рассчитывает людей не как человеческий материал, а просто как шахматные фигуры» [11, с. 195]; «<...> он со своим математическим умом чрезвычайно напоминал шахматного игрока, рассчитывающего наперед все ближайшие перемены в комбинации фигур на несколько ходов вперед» [12, с. 21].

Гейфман ссылается на математический ум Азефа для выяснения причин того, как он смог добиться доверия в партии социалистов-революционеров — его прагматический склад личности пришелся по душе эсерам-идеалистам. В романе эта мотивация гиперболизируется: при уподоблении Азефа шахматисту образ главного героя возвышается до спасителя жизни и защитника государства. «Я не изображал благодетеля, не ставил перед собой великих задач, — говорит Азеф-персонаж, — но все, что я делал, было ради укрепления империи» [4, с. 566]. Гейфман же считает, что Азеф не был каким-то идеалистом, готовым рисковать своей жизнью ради блага страны. Действия исторического Азефа были мотивированы, в первую очередь, страхом, который играл роль «величайшего дьявола» в его тревожной душе [5, с. 180].

Таким образом, даже по сравнению с текстом Гейфман, образ Азефа в романе оказывается противоречив. Представленный как разоблачитель революционной лжи и защитник империи, Азеф остается не чужд стремлению к величию и тяге к комфорту. Им во многом движет страх и расчет, но иногда он оказывается способен проявить и сочувствие к невинным людям. Писатель словно делит своего героя на два уровня: с одной стороны, агентурная деятельность и психологический портрет реконструируются согласно исследованиям Гейфман; с другой стороны, Азеф порой становится носителем авторской государственнической позиции.

Заключение

Итак, театрализация повествования позволяет показать возможную искусственность исторических сюжетов, зафиксированных в том или ином источнике. Исторические тексты предоставляют автору «материалы для сценария», переработка которых — переписывание биографий исторических фигур, внесение вымысла и домысливание белых пятен реальности — позволяет обнажать внутреннюю логику развития событий. В историческом пространстве романа революционеры надевают маски и играют заданные роли в соответствии с распространенными мифологизированными представлениями о героизме и мученичестве революционеров. Театральность повышает выразительность и увлекательность романа, не подрывая при этом окончательно убедительность авторской позиции, сформулированной в предисловии. Из вышесказанного следует, что роман «Эшафот» по жанру более уместно считать серьезной исторической прозой, чем развлекательным остросюжетным историческим детективом.

Библиография

1. Лобин А. М. Беллетризация истории как метод репрезентации истории в русской

- литературе XXI века // Грамота. 2017. № 12 (78). С. 32-35.
2. Гринкевич Е. В. Стереотипность текстов современной массовой литературы // Научная мысль Кавказа. 2023. № 1 (113). С. 103-107. DOI: 10.18522/2072-0181-2023-113-103-107 EDN: INZDQZ.
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с. EDN: IEPFRG.
4. Лавров В. В. Эшафот и деньги, или Ошибка Азефа. М.: Центрполиграф, 2020. 571 с.
5. Geifman A. Entangled in terror: the Azef affair and the Russian Revolution. Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 2000. 247 p.
6. Чернов В. М. Перед бурей. Воспоминания. М.: Междунар. отношения, 1993. 408 с.
7. Памяти С. В. Балмашева. Женева: изд. и тип. Партии социалистов-революционеров, 1902. 40 с.
8. Полякова Е. А. Театральность в литературе. URL: <https://sciup.org/teatralnost-v-literature-14914132> (дата обращения: 18.09.2025).
9. Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (на примере романов У. Теккерея "Ярмарка тщеславия", О. Уайльда "Портрет Дориана Грея", С. Моэма "Театр": дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2004. 170 с. EDN: NNAVKH.
10. Как сделать детектив / пер. с англ., франц., нем., исп. Послесл. Г. Анджапаридзе. М.: Радуга, 1990. 320 с.
11. Из истории партии С.-Р. // Новый журнал. 1970. № 101. С. 172-197.
12. За кулисами охранного отделения: С дневником провокатора, письмами охранников, тайн. инструкциями / Сост. А. Б. Берлин: Н. Carspari, 1910. 348 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензия

на статью «Изображение революции в романе В. Лаврова Эшафот и деньги, или Ошибка Азефа»

Представленная на рецензирование статья посвящена анализу художественного изображения революции и революционеров в романе Валентина Лаврова Эшафот и деньги, или Ошибка Азефа. Центральным объектом рассмотрения является трансформация образа Евно Азефа и связанных с ним персонажей, а также способы художественного переосмысления исторической действительности. Автор справедливо подчеркивает, что роман, несмотря на маркировку жанра «исторический детектив», гораздо ближе к серьезной исторической прозе, где акцент смещается на интерпретацию революционного опыта начала XX века и его отражение в массовом сознании.

Исследование строится на комплексном анализе текста романа с привлечением широкого круга исторических источников и научных работ (А. Гейфман, В. Чернов, партийные публикации начала XX века). Автор статьи применяет сравнительно-исторический метод, сопоставляя художественные образы с биографическими и документальными свидетельствами, а также метод анализа нарративных стратегий — рассмотрение театрализации, цитирования документов, эффекта псевдообъективности повествователя. Привлечение концепта «театральности» как ключевой категории анализа поэтики романа позволяет выявить внутренние механизмы художественного моделирования исторического материала.

Тема статьи представляется своевременной и значимой. Современный интерес к исторической беллетристике в русской литературе рубежа XX–XXI вв. закономерен: подобные тексты не только транслируют массовому читателю определённые нарративы о прошлом, но и формируют новые мифологемы, влияя на восприятие истории. Анализ художественного образа революции и революционеров, а также переосмысление фигуры Азефа в литературе отвечает запросу современной гуманитарной науки на изучение механизмов коллективной памяти и идеологических конструктов.

Научная новизна исследования заключается в том, что автор статьи рассматривает роман Лаврова как особую форму исторического нарратива, в котором переплетены документальность и вымысел, а ключевой художественный приём — театрализация. Автор демонстрирует, как художественный текст перерабатывает исторические материалы, сокращает, редактирует и переосмысливает факты для достижения определённого идеологического эффекта. Особенно оригинальным представляется анализ образа Балмашова, сопоставленного с реальными источниками: показано, что Лавров целенаправленно трансформирует личность фанатичного революционера в слабовольного юношу, что служит общей задаче романа — оправдать Азефа как борца с революцией.

Статья отличается ясной логикой и чёткой структурой: введение, основная часть с последовательным рассмотрением образов и нарративных приёмов, заключение. Стиль изложения выдержан в академической традиции, аргументы подкреплены точными цитатами как из художественного произведения, так и из исторических источников. Автор умело сочетает филологический анализ с историко-культурным контекстом. Объём и глубина исследования достаточны для научной публикации. Вместе с тем, можно отметить некоторую избыточность в пересказе сюжетных линий романа: отдельные фрагменты могли бы быть более сжатыми, что усилило бы аналитическую составляющую. Список литературы включает как фундаментальные труды по теме (Чернов, партийные публикации, работы А. Гейфман), так и современные исследования по литературоведению и теории массовой литературы. Это свидетельствует о хорошей источниковой базе.

Автор статьи корректно и продуктивно работает с альтернативными точками зрения. В частности, упоминается позиция Анны Гейфман, трактующей Азефа как фигуру, движимую страхом и расчётом, без героического ореола. В сопоставлении выявляется, что художественный нарратив Лаврова существенно расходится с академической историографией, что само по себе является ценным наблюдением. Такой подход позволяет читателю самостоятельно оценить разницу между художественным и историческим дискурсами.

Выводы статьи логично подытоживают проведённый анализ: роман Лаврова представляет собой пример театрализованного художественного переосмысления революционной эпохи, где фигуры революционеров утрачивают свою идейную подоплёку и превращаются в актёров исторического спектакля. Это исследование будет интересно как филологам и литературоведам, так и историкам, изучающим механизмы мифологизации прошлого в массовой культуре. Чёткая аналитическая оптика и работа с источниками делают статью ценной для научного сообщества.

Рецензируемая статья соответствует требованиям к научным публикациям: она обладает актуальностью, оригинальностью, опирается на достоверные источники и содержит развернутый анализ. Несмотря на отдельные стилистические перегрузки в пересказе текста романа, может быть рекомендована к публикации в научном журнале *Litera* без критических замечаний.