

На правах рукописи

ОРЛОВА ЮЛИАНА АНАТОЛЬЕВНА

**ИСТОРИОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ М. А. АЛДАНОВА:
ПРОБЛЕМАТИКА, ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА, МОТИВНЫЕ РЯДЫ**

10.01.01 — русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Тамбов
2015

Работа выполнена в ФГАОУ ВПО «Дальневосточный федеральный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор **Богданова Ольга Владимировна**

Официальные оппоненты: **Николаев Дмитрий Дмитриевич**
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы имени А.М. Горького
РАН

Дронова Татьяна Ивановна
кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры
русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО
«Саратовский государственный университет»
имени Н. Г. Чернышевского»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»**

Защита состоится « 7 » декабря 2015 года в 10 часов на заседании диссертационного совета Д 212.261.03 при ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина» по адресу: 392000, г. Тамбов, ул. Советская, 181 «И», учебный корпус № 5, зал заседаний диссертационных советов.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина» и на сайте университета: <http://www.tsutmb.ru>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор



Л.Е. Хворова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Вопросы разделения понятий историзма, философии истории и историософии являлись прежде и продолжают оставаться принципиально значимыми для литературоведения. Исследователи полагают, что «в постклассической философии наблюдается радикальный разрыв с историзмом классического периода»¹: история, являясь предметом размышлений в исторических произведениях, постепенно начинает наполняться признаками философии истории, осмысляющей законы не исторического отрезка времени, а всеобщих законов существования. Принципы объективизма в истории начинают намеренно подменяться принципами субъективизма, рационализм — оценочностью, малое становится условием для больших и категориальных обобщений, порождая новые (нередко гибридно-переходные) жанровые формы и их разновидности. По мнению Д. Д. Николаева, в начале XX века настало «время тотальной “переоценки ценностей” <...> сомнению подвергалось все, что недавно служило основой философского восприятия мира, вплоть до существования “внешнего мира” и существования “сознания” как таковых»².

Попытки научной дефиниции историософского дискурса предпринимались неоднократно. Так, Т. И. Дронова пишет: «*Историософия* — концепция философии истории, претендующая на целостное постижение конкретных исторических форм с точки зрения раскрытия в них *универсального закона* или *метаисторического смысла*»³. Исследователь Т. Н. Бревева локализирует контентность понятий исторического и историософского и приходит к суждению о том, что «в историческом романе история выступает как *объект* высказывания <...> в историософском романе история начинает рассматриваться уже как *предмет* высказывания...»⁴ По мнению исследователей, историософский дискурс «характеризуется абсолютизацией позиции автора-идеолога»⁵, в нем доминирует авторский «произвол», та или иная идея-философема. Историософия воплощает не собственно историю, а «мифологическое представление о ней автора-создателя», разрушая объективность хронотопических констант, но актуализируя «вольность» исторического миропонимания и роли человека в мире.

Типология героев историософского дискурса далеко не во всем соответствует принципу историзма. Характер героя не вытекает из времени и истории, а наоборот — определяет события и эпоху, «влияет» на них, вбирает в себя устойчивые черты прошлого и настоящего. Вымышленные персонажи используются не столько для сюжетной связки и восполнения недостающего материала, сколько для иллюстрации к всеобщим законам эстетизированной истории, поэтому нередко они моделируются как «саттелиты-двойники», отражения реальных исторических личностей. Символизм (в т.ч. двоичность, троичность, множественность) в структуре историософского произведения заложен изначально как указание на повторяемость и неизбежность законов всеобщей истории.

В рамках исследования историософского дискурса современные литературоведы все чаще приходят к мысли о том, что в понимании его специфики нельзя ограничиваться анализом творчества признанных мастеров историософии (Д. Мережковский, А. Белый, В. Брюсов), но необходимо обращение к повествовательным образцам и вариантам

¹ Черников И. Н. Своеобразие историзма русского историософского символистского романа конца XIX — начала XX столетия // <<http://www.book.net/index.php?p=achapter&bid=17774&chapter=1>>

² Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 6.

³ Дронова Т. И. Историософский дискурс: объем понятия (к вопросу о жанровой специфике историософского романа) // Известия Саратовского ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 1. С. 83–84.

⁴ Бревева Т. Н. Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века // Вестник ТГГПУ. Казань, 2010. № 2 (20). С. 138.

⁵ Там же. С. 141.

«мифологии истории» других авторов, для которых «приоритетными являются проблемы художественно-исторического познания»¹. К числу таких авторов относят и Марка Александровича Алданова (1886–1957).

При всем многообразии освещения литературоведением проблем творчества М. А. Алданова говорить о полноте научного осмысления художественного наследия писателя не представляется возможным. Так, Е. И. Бобко полагает, что изучение творчества писателя еще только начинает развиваться «от ознакомительно-биографического, обзорного подхода к концептуальному, проблемному изучению творческой индивидуальности писателя»². Потому **актуальность темы** диссертационного исследования заключается в необходимости конкретизированного анализа историософских произведений Алданова среднего жанра — повестей «Святая Елена, маленький остров» (1921), «Десятая симфония» (1931), «Бельведерский торс» (1936), «Пуншевая водка» (1938) и «Могила воина» (1939). Сконцентрированный исследовательский ракурс позволяет углубить понимание идейной сущности «малой» прозы писателя, дает возможность на конкретном материале проследить тенденции историософской литературы начала XX века.

Материалом диссертационного исследования стало прозаическое наследие М. А. Алданова. **Объектом изучения** — повести «Святая Елена, маленький остров», «Десятая симфония», «Бельведерский торс», «Пуншевая водка» и «Могила воина», созданные в период с 1921 по 1939 годы. **Предметом исследования** — идейно-философское, образно-поэтическое и жанрово-стилевое своеобразие историософской повести Алданова, воплощенное в особенностях этико-эстетической системы названных художественных произведений и отражающее творческие искания писателя этих лет.

Цель диссертационного исследования — рассмотреть специфику художественной концепции отечественной и мировой истории в рамках историософской повести Алданова, проследить механизмы создания и функционирования интерпретационных вариантов истории, предлагаемых писателем.

Цель работы обуславливает ее конкретные **задачи**:

— исследовать комплекс идейно-философских и этико-эстетических интенций, отражающих своеобразие историософской повести Алданова, рассмотреть совокупность авторских стратегий, обеспечивающих субъективность ракурса в восприятии истории;

— предпринять анализ образно-мотивного комплекса историософских повестей Алданова, проследить характерологию и типологию персонажной системы, выявить константные приемы письма и устойчивые черты поэтики историософских произведений писателя среднего жанра;

— проследить макро- и микросистемы концептов «философии истории», предложенных Алдановым в текстах указанного периода, выявить основные репрезентирующие формулы-знаки воплощения «мифа истории», смоделировать алдановский вариант «эквивалента истории»;

— наметить черты структурно-композиционного своеобразия историософской повести Алданова, проследить подобие дискурсивных историософских практик романной и повестийной наррации у Алданова.

Теоретической основой диссертационного исследования стали труды по истории и теории литературы, философии художественного текста, теории эпических жанров. Работами, необходимыми в локализации жанровых границ историософского дискурса, были избраны труды, посвященные истории и теории исторической прозы XX века (А. В. Гулыга, С. И. Кормилов, Л. А. Трубина, В. А. Юдин), и работы, непосредственно

¹ Дронова Т. И. Историософский дискурс: объем понятия (к вопросу о жанровой специфике историософского романа). С. 87.

² Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008. С. 10.

касающиеся вопросов изучения феномена историософского дискурса (Е. И. Бобко, Т. Н. Бреева, Т. И. Дронова, С. М. Калашникова, Л. А. Колобаева, Д. Д. Николаев, В. В. Полонский).

Основными методами исследования в диссертационной работе избраны историко-типологический, контекстуальный, поэтологический, мотивный, жанрово-стилевой в их синтезе и дополнительности. Обращение к приемам биографического подхода основано на убеждении, что, учитывая биографические данные, можно глубже рассмотреть факты личной судьбы писателя и увидеть их в качестве «одного из определяющих моментов <...> создания художественного образа»¹.

Положения, выносимые на защиту:

— историософская повесть Алданова становится одной из доминантных сфер репрезентации исторического знания на раннем этапе творчества писателя;

— близость художественных парадигм алдановских романного и повестийного типов наррации обнаруживает концептуальную связь между историософским романом и повестью Алданова 1920–1930-х годов и на основе скоординированности исторической концептологии и дискурсивных историософских практик обеспечивает пластичность жанровой структуры историософского дискурса, активизирует тенденцию жанровой диффузии;

— интердискурсивная стратегия предполагает у Алданова замещение исторического дискурса историософским; реализация индивидуально-авторских представлений о сущности и смысле истории сводится к приоритету и доминированию «воображаемого» и «возможного» в противовес «реальному» и «действительному», к деконструкции и аннигиляции традиционного исторического дискурса как такового;

— моделирование «новой логики истории» связано у Алданова с тенденцией авторской индивидуализации, когда совокупность нарративных стратегий, форм и способов функционирования историософского дискурса осуществляется посредством субъективации идейно-философских и этико-эстетических представлений, не характерных для традиционного исторического повествования;

— репрезентативную основу историософской повести Алданова составляют авторские микро- и макросистемы исторических философем, связанные с представлением художника о роли случая в истории, иронии судьбы, бренности и недолговечности человеческой памяти, константности человеческой сущности, условности и относительности объективного знания, иррационализма человеческой жизни и проч., обнажающие для писателя «фиктивную» природу традиционного исторического дискурса и обнаруживающие склонность художника к сотворению «мифологии» истории;

— принцип десемантизации истории, пронизывающий нарративную парадигму историософских повестей Алданова, обеспечивает переход на гиперисторический уровень художественной «философии истории» и обеспечивает совмещение общего и частного, всеобщего и индивидуального, чужого и своего, прошлого и современного, актуализирует идею не исторической преемственности, но исторической повторяемости;

— мотивный комплекс историософской повести Алданова, константная характерология и устойчивая типология, стратегия продуцирования образов-эмблем, ролевая статика и программная связь вымышленных и реальных героев, принцип дихотомии и сквозного дублирования-копирования, компаративная антитетичность символов и деталей свидетельствуют о том, что они смоделированы на принципах метаисторизма и индетерминизма и эксплицируют изначальную «заданность» авторской концепции истории, исходную (дотекстовую) идеологичность историософского замысла.

¹ Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 54.

Научная новизна диссертационного исследования определяется обращением к малоизученному литературному материалу. В работе впервые предпринята попытка концептуального изучения историософских повестей Алданова 1920–1930-х годов с точки зрения их историософской дискурсивности, рассмотрен механизм формирования и реализации реструктурированного исторического знания, выявлен (ин)вариант своеобразного индивидуализировано-субъективированного алдановского «образа истории», нашедшего отражение в художественно-поэтической своеобразии его произведений среднего жанра.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что определенный этап творчества писателя исследуется, с одной стороны, как воплощение жанрово-стилевого своеобразия и особых поэтологических черт средних форм в наследии художника, с другой — как отражение общих для начала XX века идейно-философских исканий в области исторического прошлого, зафиксированных в принципах и приемах историософского дискурса.

Практическое значение работы заключается в возможности использования материалов и выводов исследования в разработке общих и специальных историко-литературных курсов по русской литературе первой половины XX века, в практике школьного и вузовского преподавания курса отечественной литературы этого периода.

Апробация работы. Основные положения работы отражены в 12 научных публикациях (из них — 4 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК); в докладах на научных конференциях разного уровня: Международный научный Форум студентов, аспирантов и молодых ученых стран Азиатско-Тихоокеанского региона (Владивосток, ДВФУ, 2012); V Международная конференция АТАПРЯЛ (Владивосток, 2013); IV Международная заочная научная конференция «Филология» (Новосибирск, 2014); XXII Международная научно-практическая конференция «Вопросы гуманитарных наук. Гуманитарные науки в XXI веке» (Москва, 2014); XXXII–XXXIII Международная научно-практическая конференция «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи» (Москва, 2015); VII Международная научно-практическая конференция «Научные исследования в сфере общественных наук: вызовы нового времени» (Екатеринбург, 2015).

Структура диссертационной работы — введение, четыре главы и заключение. Список использованной литературы включает более 180 наименований. Общий объем работы — 217 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются выбор темы диссертационного исследования и ее основные аспекты, выясняется степень научной изученности вопроса, дается хронологически выдержанный обзор критической литературы по творчеству М. А. Алданова, намечаются объект и предмет исследования, определяются актуальность и научная новизна проводимого анализа, формулируются цели и задачи, обосновываются теоретическая и методологическая база и принципы исследования.

В **Главе I** — «**Специфика “философии истории” М. Алданова: повесть “Святая Елена, маленький остров”**» — исследуются истоки и идейно-художественные установки самой первой по времени создания историософской повести Алданова. Как показано в главе, отклик на столетнюю годовщину со дня смерти Наполеона послужил условием трансформации Алданова-публициста в Алданова-художника, создателя историософской повести «Святая Елена, маленький остров» (1921). Внутренняя интенция исследователя обретала эксплицитную реализацию в художественном тексте, достигая уровня обновленной универсальной исторической концептологии, генерируя алдановский миф о законах мироздания. Принципы индетерминизма и метаисторизма были избраны фундаментальными основами художественного видения начинающего писателя.

Апелляция к историческому документу — Fonds Libri, № 11 (к школьной тетради будущего императора с незаконченной фразой «Святая Елена, маленький остров...») — обеспечила повести фактологическую основу, история стала предметом эстетических и философских рефлексий писателя.

В Разделе 1.1 «Художественно-композиционные особенности повести: “внешняя” повествовательная рамка» рассматриваются структурные особенности повести «Святая Елена». Как показано в разделе, сюжетно-композиционная конструкция повести, состоящая из восемнадцати глав, опирается на сформированные Алдановым концентрические круги, сжимающиеся вокруг условного эпицентра (глава X), и обуславливается градацией персонажей по степени вымышленности/подлинности.

Первый концентрический круг, обрамленный образами вымышленных персонажей — инфантильной невежественной девочки Сузи и «естественного человека» малайца-аборигена Тоби — создает рамочную композицию и исходно задает идеологему «истории как слуха», «истории-анекдота», «истории-вымысла». В работе подчеркнуто, что репрезентация личности Наполеона передоверена автором не просто «постороннему» лицу, но транслируется героиней-ребенком, восьмилетней Сузи Джонсон. Знакомство с центральным персонажем происходит «издалека» и «от противного» (Сузи — англичанка).

Имя Наполеона возникает в тексте Алданова в форме словосочетания «злой Бони» (с. 316)¹, в котором семантически нагруженными оказываются оба компонента. С одной стороны, в устах юной девочки эпитет «злой» порождает коннотацию к образу некоего сказочного злодея (именно злодей Бони «виноват» в том, что детям не дают на ночь пудинг «с изюмом», с. 317). С другой — «кличка» (с. 316) Бони, которую использует мать Сузи, актуализирует образ шаржированного Бонапарта, героя обывательских анекдотов и карикатур начала XIX века (например, знаменитая песенка «My Bonnie Lies Over The Ocean»). Категориальная заданность образа мифического Бони поддерживается и аккумулируется семантикой мистических знаков-символов «сатана» (с. 317) и «дьявол» («damned devil», с. 317), связываемых обывателями с личностью Наполеона.

Замыкает «первый круг» повествования о Наполеоне соотносимый с Сузи по степени (не)достоверности вымышленный персонаж Тоби — «старый малаец» (с. 350), садовник. Близость детскому наивному мировосприятию подчеркивается в Тоби тем, что при первом знакомстве он представлен как «приятель» (с. 350) Бетси, еще одной девочки, живущей на острове. Если Сузи по-детски находится под влиянием родителей и под впечатлением от рассказов «очевидцев», то малаец Тоби наивен и невежествен в ином плане — он «естественный человек», которого не интересуют политика и мировые катаклизмы. Единственный источник его познаний — малайская мифология, фольклоризированная история, передаваемая из уст в уста. Инфантильный малаец «никогда в жизни не слышал имени Наполеона» (с. 350), для него единственным «великим человеком, который завоевал весь мир» был «раджа Сири-Три-Бувана, джангди царства Менанкабау, который покорила радшанов, лампонов, баттаков, даяков, сунданезов, манкасаров, бугисов и альфурув, умиротворил малайские земли и ввел культ крокодила» (с. 351).

Таким образом, в ходе анализа «внешнего» концентрического круга повествования показано, что хронотоп повести «Святая Елена» формируется как антиисторический, детерминированный не координатами исторически определенных места и времени, но опосредованным хронотопическими чертами сказки, анекдота, слуха. В начале и в конце повести, в сильных позициях текста, писатель актуализирует принцип исторического индетерминизма и указывает на метаисторизм как «новый историзм», акцентируя мысль о дискредитации истинности исторического знания. Авторская интенция направлена на

¹ Здесь и далее цитаты из анализируемых повестей Алданова приводятся по изд.: Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1991. Т. 2, — с указанием страниц в скобках.

компрометирование достоверности мемуарной литературы и подлинности зафиксированного в исторической литературе документального факта.

В разделе 1.2 «Образ де Бальмена и структура мотива двойничества» рассматривается второй композиционный круг, смоделированный обстоятельствами жизни русского комиссара на острове графа де Бальмена, который воплощает переходно-гибридный вариант полувывмышленного-полуисторического персонажа, полугероя-полуобывателя, который посредством мотива двойничества актуализирует философу Алданова о сходстве малого и большого, обычного и исключительного.

Автор диссертации утверждает, что по своему генезису персонаж «второго круга» — де Бальмен — представлен Алдановым как образ полуисторический (личность с таким именем существовала, но документальных свидетельств о ней не сохранилось). Автор «оживляет» исторический факт: персонаж из разряда исторических переходит в разряд вымышленных, собственно исторический нарратив сменяется псевдоисторическим. Однако образ де Бальмена располагается ближе к смысловому центру: нынешний дипломат — участник сражения при Ватерлоо, его мировидение ближе наполеоновскому.

В диссертации показано, что изначальный параллелизм между великим Наполеоном и «средним» де Бальменом обозначен сходной формой их репрезентации. Как юная Сузи Джонсон «вводит» в повествование образ де Бальмена, так и Бетси Балькомб, четырнадцатилетняя дочь купца-англичанина, служит «поводом» для выведения образа Бонапарта в разряд «сценических» персонажей. Сузи становится избранницей (женой) де Бальмена, Бетси — единственным другом Наполеона на острове. Однако в отличие от Наполеона де Бальмен в жизни *зритель*, а не *деятель*¹. Герой не мечтает о свершении дел, он лишь хочет «наблюдать вблизи, из первого ряда кресел, великое политическое представление, появляясь порой за кулисами и на сцене» (с. 335). Мотив театральности (жизни-театра) пронизывает сюжетную линию де Бальмена и находит развитие в мотиве отраженности и зеркальности. Среди трех кумиров героя — «с фамилиями на букву Б: Бонапарт, Байрон и Бруммель» (с. 335) — центральным оказывается не Наполеон, а законодатель лондонской моды Джордж Бруммель. Неслучайно глагол «рисует» (с. 323) становится словом-референтом образа-двойника де Бальмена.

По замыслу Алданова, великий изгнанник нужен русскому дипломату для «коллекции» знаменитых людей, с которыми ему приходилось встречаться. В мечтах героя через несколько лет он вернулся бы в Европу в ореоле близкого друга и хранителя «интересных и забавных секретов европейской закулисной политики» (с. 337). Блестящий «рассказчик и острослов» (с. 337), де Бальмен рассчитывал стать историографом Наполеона, неистощимым источником новых анекдотов и баек. Однако, как показывает писатель, его свидетельства (подобно «слухам» Сузи и Тоби) не могут принадлежать истории, ибо «де Бальмен прожил несколько лет в десятке верст от Наполеона, ни разу вблизи его не увидев» (с. 334). Как показано в работе, во время единственной случайной встречи де Бальмена с Наполеоном Алданов сознательно располагает императора спиной к русскому посланнику, тем самым подчеркивая, что «правда» «нового Ржевского» фактически приравнивается к «слухам» героев-невежд Сузи и Тоби. На уровне «второго круга» повестийной наррации Алданов вновь дискредитирует псевдоисторические источники и компрометирует истинность свидетельств очевидцев.

Раздел 1.3 «Образ Наполеона: десаκραлизация “наполеоновского кода”» посвящен анализу «третьего» концентрического круга, формирующего структуру повести «Святая Елена». Если в «первом круге» в качестве нарративного сознания были избраны вымышленные герои — девочка Сузи и малаец Тоби, если во «втором круге» роль героя-транслятора взял на себя «полуисторический» персонаж граф де Бальмен, то диалоговая

¹ Разделение героев на два типа — деятелей и зрителей, делателей и созерцателей — было предложено самим Алдановым и поддержано эмигрантской критикой (см. Г. Газданов, М. Осоргин).

стихия «третьего круга» целиком ориентирована на внутреннюю (почти монологическую) речь исторического Наполеона. Ранее намеченный в диссертации (условный) принцип повествовательной стратегии — несобственно-прямая речь — меняет субъекта: после Сузи и де Бальмена «невидимым» нарратором оказывается сам «великий император». Кажется, что концентрические круги сузились, для того чтобы обозначить эпицентр исторического повествования. Однако и на данном уровне «чистого» исторического дискурса не возникает: в качестве предмета художественной рефлексии Алданов избирает не конкретные исторические факты, а моделирует гипотезы личностного человеческого поведения, пытается регенерировать мыслительный процесс Наполеона. Исторический дискурс вновь смещается в сторону дискурса историософского.

В диссертации показано, что для воплощения сложности и противоречивости образа главного героя Алданов избирает особый способ вырисовки его характера: извне и изнутри — через восприятие героя окружением (внешний повествовательный план) и через его «скрытые» монологи (внутренний повествовательный план). Тем самым писатель создает двусоставный, по-своему амбивалентный психологический портрет Наполеона — видимый и невидимый, подлинный и домысленный.

Главным приемом раскрытия образа Наполеона Алданов избирает *внутренний монолог*, хотя открытых форм монологизма, как показано в диссертации, писатель избегает. Оказавшись на острове в изоляции, вынужденный год за годом проводить в обществе всего двенадцати человек (вольная аллюзия к «Тайной вечере»), Наполеон Алданова «замолкает» для окружающих. Он не столько говорит, сколько слушает, не высказывается вслух, но говорит с самим собой. Писатель демонстрирует, что внутренний монолог (подчас перетекающий во внутренний диалог) герой ведет напряженно и энергично. Среди вопросов, которые Алданов «доверяет» обдумывать Наполеону на острове, оказываются история государств, могущество правителей, талант полководца, революция и война, но писателю-историософу важно, чтобы герой задумался и о «мелком», людском — о дружбе, о любви, о самом человеке. Много постигший в короткой, но яркой жизни, мудрый Наполеон Алданова о людях «дурного мнения» (с. 354), революция для него — «грязный навоз» и «страшное дело» (с. 371), любовь — «глупость, которую делают вдвоем» (с. 371). Даже о религии герой Алданова думает с негодованием: религия завоевывает мир страхом и подкупом (с. 372).

В X главе повести, центральной из 18 глав, происходит совмещение вымышленной ментальной рефлексии Наполеона и субъективной алдановской историософии: глава оказывается эпицентром воплощения историософской мысли Алданова. Как показано в диссертации, в данной главе идея автора о *влиянии случая* смыкается с философемой *истинности/неистинности исторического знания*. Задумавший оставить потомкам свою подлинную биографию, герой «скоро понял, что другие ее <историю жизни Наполеона> напишут лучше и выгоднее для него: сам он слишком ярко видел роль случая во всех предпринятых им делах» (с. 356). По мысли автора (и героя), «великие люди блещут лишь на расстоянии, и князь много теряет в глазах своего лакея» (с. 386).

Как показывает анализ, философия истории, которую демонстрирует Алданов в повести «Святая Елена», противоречива и неоднозначна. С одной стороны, Наполеон несомненно велик, он оставил след в истории, он герой легенд и мифов. Но, с другой стороны, по Алданову, принципиальной разницы между тем, что оставляют после себя великие люди и простые смертные, нет. Как показывает Алданов, среди потомков обязательно найдутся те, кто даже не слышали о том или ином великом человеке. «Заблуждения» малайца Тоби вносят регрессивную ноту в представление о величии исторического героя, порождают идеологему *краткости исторической памяти*.

В разделе 1.4. «*Личное и общее в авторском восприятии истории*» рассматривается вопрос личностной авторской позиции, транслируемой в повести «Святая Елена». В этом разделе показано, что важное значение для Алданова приобретает проблема восприятия событий настоящего через события прошлого, и наоборот. Автор диссертации полагает,

что в условиях памятного столетия Наполеона Алданов (в традиции историософского видения) обращается мыслями не только к судьбе великого императора, но и к собственной судьбе — видит мистические переключки, ощущает печальную и важную близость. Не сравнивая себя с Бонапартом, Алданов историософским взглядом прозревает сходство трагических судеб «большого» и «малого»: трагизм пребывания вне родины толкает «маленького» писателя к размышлениям об уроках жизни «большого» Наполеона.

Вопрос о роли личности в истории, порожденный влиянием классики (прежде всего Л. Толстого), оказывается в серьезной степени скорректированным и переосмысленным Алдановым. Если Толстой «умаляет» роль личности в истории в пользу силы и мощи «мысли народной», отказа от единичного во имя «роевого», то Алданов, наоборот, выделяет ролевую доминанту личностного начала — в условиях недавнего революционного переворота в России Алданов оставляет «силу народную» за рамками философской рефлексии. Опираясь на традиции русской классической литературы, в начале XX века он оказывается не только последователем, но и новатором. В апелляции к литературе Алданов находил возможность примирения с трагизмом революционной эпохи, с неизбежностью оторванности от родины, пребывания в «ссылке» на европейском «маленьком острове» — Франции. Как показано в работе, историософский дискурс, емко *соответствовавший* личности Алданова — аналитика, энциклопедиста, художника — позволял ему на историческом материале выразить собственную идейную и нравственную оценку событий и общественных настроений начала революционного XX века, заложить в повести «Святая Елена» основы самобытной — алдановской — философии истории.

В Главе II «Тема творчества и ”код гения” в повестях М. Алданова “Десятая симфония” и “Бельведерский торс”» рассматриваются следующие по времени создания историософские повести Алданова.

В Разделе 2.1 «Подступы к теме творчества в повести “Десятая симфония”» рассматривается новая «символическая повесть» (с. 47)¹ Алданова, опубликованная в Париже в 1931 г. Как показано в диссертации, главным предметом историософской рефлексии писателя становится тема творчества. Как и в повести «Святая Елена», в центре повествования оказываются три исторические личности — французский живописец Жан Батист Изабе, русский граф Андрей Разумовский, немецкий композитор Людвиг ван Бетховен. Вновь персонажи выстраиваются по степени их вымышленности/историчности, и кажется, что структура повести будет подчинена приближению к образу «заглавного» персонажа — создателя «Десятой симфонии» Бетховена. Однако, как показано в работе, стратегии писателя направлены в ином направлении: линии героев не центростремительны, но центробежны, автор словно бы пытается найти новые способы организации материала, делает попытку иначе сгруппировать персонажи и распределить их художественные функции.

Однако, как показано в диссертации, композиция повести «Десятая симфония» оказывается «рыхлой» и разбалансированной. При «центробежной» системе расположения персонажей, максимальную нагрузку наррации берет на себя не образ музыканта Бетховена, а образ художника Изабе. Герой «полуисторический» оказывается транслятором авторской философии, хотя и его экспозиционная роль ослаблена: только что выведенный на сцену, Изабе оказывается неожиданно заслоненным другим персонажем — графом Разумовским.

В свою очередь подсюжет Разумовского обещает заманчивое развитие: известно, что Бетховен посвятил ему две симфонии. Однако ни обстоятельств встречи Разумовского и композитора, ни даже сюжетного пересечения героев Алданов не предлагает. Знаменательные сами по себе взаимоотношения Разумовского и Бетховена «повисают» в

¹ Здесь и далее цитаты из повести «Десятая симфония» приводятся по изд.: Алданов М. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Терра-Книжный клуб, 2007. Т. 6, — с указанием страниц в скобках.

тексте, не находя своей реализации: персонажи ни разу не пересекаются, не обмениваются словами. Кажется, что образ Разумовского нужен Алданову только для того, чтобы высказать суждение о бетховенской «Симфонии № 9». Произведение, которое окружающими воспринималось как торжество радости, Разумовскому видится «хаосом... Сумраком и скорбью... Триумфом смерти...» (с. 76). Герой сопоставляет жизнь и искусство, музыку и человеческую жизнь и приходит к мысли о жизни-хаосе и жизни-скорби. Однако эта важная для Алданова философия пока не звучит выразительно, но только пунктирно намечается в тексте.

Если Разумовский у Алданова приходит к мысли о трагедийности и бессмысленности земного существования, то посредством образа художника Изабе писатель проводит иную мысль — о прекрасной и счастливой во всех проявлениях жизни, жизни-радости, жизни-наслаждении. В рамках повествования писатель словно спорит сам с собой, пытаясь найти истину, осознать правоту той или иной идеологии. В повести «Десятая симфония» точка зрения Изабе торжествует.

Наконец, в повести появляется и образ самого создателя «Десятой симфонии» — композитора Бетховена. В представлении Алданова, этот странный, «совершенно необузданный» (с. 54), всегда выделяющийся среди других своим страшноватым видом (с. 57) герой — «в искусстве <...> ближе к Богу, чем все другие люди» (с. 74). Однако в повести «Десятая симфония» и история Бетховена не находят реализации на страницах повести. Ни единого слова (кроме недовольных междометных восклицаний о жадности и глупости импресарио) герой не произносит. В тексте он появляется только «вдалеке», как тень, возникая ниоткуда и исчезая в никуда. В главе делается вывод, что емкой художественной реализации тема творчества у Алданова достигнет в последующих историсофских повестях, в «Бельведерском торсе» и в «Могиле воина».

В Разделе 2.2 «Тема творца в повести “Бельведерский торс”» анализируется новый этап вызревания метаисторической наррации Алданова. Как пишет исследователь, вслед за Д. С. Мережковским, написавшим роман о Леонардо да Винчи, Алданов обращается к художественно-философскому осмыслению творческих исканий и личностных представлений Микеланджело, погружаясь в проблемы «художника и его предназначения», «таланта и ответственности за его дар». Алданов не анализирует исторические закономерности эпохи, породившие гения Возрождения, но пытается генерализировать универсализированные представления о таланте и его возможностях.

Главными действующими лицами повести становятся три исторических героя: художник и скульптор Микеланджело Буонаротти, художник и искусствовед Джорджио Вазари и «мастерской» Бенедетто Аккольти. Подлинные исторические персонажи намеренно взяты из разных поколений и различных социальных слоев, чтобы «укрупнить» масштаб повествования, придать ему пространственность. Разнохарактерные персонажи воплощают степени повествовательной «градации»: один, великий Микеланджело, утомлен жизнью и старостью, другой, Вазари, полон творческих планов и открыт юношеской любви, третий, Аккольти, самый юный из героев, готов пожертвовать жизнью ради мщения и справедливости.

Наррация в повести не линейна, но дискретна и эпизодична, сложена сюжетными пересечениями и мозаикой эпизодов-гипотез, мелкими образными деталями и выразительными подробностями, но главным образом — субъективно продуцированными мыслями и рассуждениями персонажей. Фабульно-сюжетный пласт повести не отражает логики событий времени, но является воплощением авторской «философии истории» и ее частного случая — «философии творчества».

В разделе 2.3 «Образ мастера Аккольти: комплекс мотива мести» показано, что исторический в своей основе персонаж более других погружен в вымышленную интригу и создает собственный подсюжет, отчасти уподобленный авантюрной истории, связанной с планом «сумасшедшего» итальянца убить римского папу Пия IV.

Развернутая экспозиция вводит в художественное пространство повести символический мотив знойного ветра-сирокко, который, с одной стороны, объясняет сумасшествие и болезненность поведения Аккольти, с другой — устанавливает незримые параллели, становясь напоминанием о величии и падении не только отдельных личностей, но целых государств и народов. Инвариантная для историсофского дискурса Алданова *философия случая* получает воплощение в повести в вариативном образе знойного жаркого *ветра*, который управляет людьми и гонит их по миру, подобно песчинкам.

Замысел убийства папы Римского как расплаты за смерть отца Аккольти для героя Алданова становится знаком справедливости. Писатель мастерски играет со смыслами и формами слов-понятий, используемых в данном подсюжете: его герой пытается отомстить за своего *отца (papa)*, убив *papa* Римского, представляющего *Отца* небесного на земле. Поэтический каламбур позволяет писателю обнажить сложность и неоднозначность человеческих намерений, относительность моральной оценки их поступков.

Сюжетная линия Аккольти позволяет Алданову развить мысль об исцеляющей и жизнеутверждающей силе искусства, т.к. именно увиденная героем фреска Микеланджело с изображением «Страшного суда» становится началом его будущего «выздоровления». В процессе созерцания героем фрески и осознания множественности человеческих грехов, выразительно изображенных Микеланджело, религиозный человек, не лишенный творческого воображения, мастер Аккольти проникается мыслями о пагубности человеческой природы: мотив мести измельчается перед осознанием безумств, совершаемых людьми. В повесть Алданова входит уже знакомая по «Святой Елене» философема случая, знаменующая переход к алдановской концептологии истории. Надмирная воля в «Бельведерском торсе» получает воплощение в понятии «*божественной случайности*», смыкая разнесенные в первой повести понятия Случай и Бог.

В *разделе 2.4 «Образ искусствоведа Вазари: комплекс мотива безумия»* анализируется образ второго «градуированного» персонажа «Бельведерского торса» — Джорджио Вазари, реального исторического лица, получившего всемирное признание в связи с его книгой «Жизнеописание». Герой представлен как творческая личность более высокого масштаба, чем мастер Аккольти, но «промежуточная» в сравнении с Микеланджело.

Как и в сюжетной линии Аккольти, повторяющимися психологическими деталями портретирования Вазари становятся испытываемые героем жажда, сердцебиение, беспокойство. Но на первый план выходят не физиологические нужды (например, утоление жажды), а душевные переживания: жажда признания, страх увядания, боязнь старости и смерти. В диссертации показано, что, как и в сюжетной линии Аккольти, абсолютная репрезентация героя осуществляется писателем в приближении к этико-эстетическому эпицентру повести — к «Страшному суду» Сикстинской капеллы.

Деятельное начало образа Вазари обнаруживается в многочисленных странствиях героя, в противовес Аккольти, который замкнут локальным топосом. В отличие от мастера Аккольти, оказавшись перед изображением «Страшного суда» кисти Микеланджело, Вазари не преклоняется перед мастером, но критически воспринимает его творчество. С его точки зрения, алтарная часть стены, исполненная мэтром, являет собой символическую границу между миром живых и мертвых, миром «творца» и «твари», между благоговением перед гением и его низвержением. Терзания Вазари натываются на «стену» препятствия-зависти, предметом которой оказывается талант Микеланджело.

Как и в связи с образом Аккольти, в сюжет Вазари автор вводит мотив безумия, который звучит более мощно и философично. К мотиву сумасшествия-мастерства, сумасшествия-творчества («...всех художников, за редкими исключениями, <Вазари> считал людьми *ненормальными*, а многих и *буйнопомешанными*»; с. 398) добавляется мотив сумасшествия-любви. Пятидесятидвухлетний историограф влюблен в молоденькую гёнуэзку-стрегу, «девушку веселого поведения» (с. 401). Престарелому художнику чудится образ возлюбленной в прекрасных статуях, мерещатся её изумленные глаза на

лицах мраморных красавиц (вариант классического мотива «Пигмалион — Галатея»). Как показывает Алданов, силы и талант Вазари (равно — его безумие и сумасшествие) питает энергия любви. Неслучайно герою в голову приходит мысль о том, что «в любви и в творчестве есть общее» (с. 404). Его безумие усиливается мотивом колдовства: страга-генуэзка в повести неоднократно названа «колдуньей». Однако, как показано в диссертации, образ и самого Вазари полон «темных сторон»: страсть и страстность, зависть и презрение к людям, желание соперничества и высокомерие органичны его натуре. Герой по-алдановски намеренно неоднозначен и противоречив.

Завершая анализ образа Вазари, автор диссертационного исследования приходит к выводу, что при явном наличии в тексте повести примет историософского повествования, в «лучшей <на взгляд современников> повести» Алданова писатель в большей мере оказывается психологом, чем историософом. По мнению автора работы, художественно-эстетическая глубина повести возникает не столько на уровне идейно-философской концептологии, сколько в плане передачи психологической ёмкости характеров.

Раздел 2.5 «Образ гения Микеланджело: комплекс мотива творчества» касается третьей группы образно-мотивной системы, сконструированной Алдановым в повести «Бельведерский торс». Автор диссертации подчеркивает, что сюжетно-композиционные круги, структурирующие ткань повести, устремлены к образу центрального героя — великого Микеланджело Буонаротти. Персонаж, которому на момент повествования почти 90 лет, появляется на сцене с целью в последний раз взглянуть на свой шедевр в Сикстинской капелле, чтобы окончательно решить для себя вопрос оправданности или бесполезности творческого дара и самой жизни. Как утверждается в ходе анализа, выбор в качестве идейного концепта *старости* героя позволяет Алданову ввести в повествование широкую сферу философских размышлений.

Как и в случае с двумя другими персонажами, портрет Микеланджело создается отдельными мазками, выразительными деталями: не исторически точно, но историософски вольно. На лице старого художника, в котором «ощущалось что-то живое и животное», автором выделяются только «маленькие карие глаза», вспыхивающие «позвериному» (с. 414). Писатель сознательно мифологизирует образ великого художника, следуя законам историософского дискурса, подчиняет объективное субъективно-личностному, исторически знакомое — собственно авторскому. Противопоставление дряблости тела и живости глаз Микеланджело становится сигналом к противоречивости образа и характера героя. Как и в случае с великим Наполеоном, Алданов намечает в образе героя сатанинские черты (Вазари «никогда не мог до конца преодолеть в себе ужас перед <...> сверхъестественным существом Микеланджело»; с. 401), мотив творчества и гениальности дополняя сатанинскими коннотациями. Величие и талант получают у Алданова константные демонические слагаемые, свидетельствуя об их программности в рамках авторской субъективной историософии.

Демоническое начало связывает гения Микеланджело и «преступника» Аккольти — их внешнее сходство отмечено в работе. К ним же, как показано в анализе, концептуально близок в его страстности и Вазари. По Алданову, гениальную натуру питают разнонаправленные эмоциональные векторы, будь то месть, безумная любовь или дьявольский дар. Символы-знаки, сопутствующие образу Микеланджело, — ночь, горящая свеча, переход от света к тени, старческая слабость и сила, с которой художник яростно правит уже готовую и полную совершенства статую, — помогают Алданову обнажить слиянность и неразрывность мотивов совершенного и уродливого, достойного восхищения и безобразного, присущих миру и таланту. Алданов не разделяет контрастные доминанты человеческой жизни, не упрощает представление о мире разнесением красоты и безобразия, гения и злодейства на разные полюса, но показывает их нечленимость, единство двусоставности, диалектическую неразрывность. Философически точно Алданов спаивает противоположности в их диалектическом единстве, наделяя каждый из персонажей чертами антитетичными, но органично едиными.

В диссертации показано, что для гениального старого безумца моментом наивысшего напряжения в ходе повествования становится эпизод, когда он бросает последний взгляд на великое творение Аполлония — Бельведерский торс. За прожитые годы герой Алданова сумел понять, что величие и гениальность — в простоте, а не в сложности, в понятности, а не в загадочности. Сцена созерцания Микеланджело Бельведерского торса подводит к еще одной важной для Алданова идеологеме — невозможности повторения совершенства. Исторический ракурс окрашивает кульминационную сцену повести.

Как замечает автор диссертационного исследования, финальная часть повести, символически названная «Мудрец», условно берет на себя роль эпилога. Ответом на риторический вопрос Вазари о том, «чему же <...> научил <Микеланджело> афинянин Аполлоний, сын Нестора» (с. 425) становится голос ребенка, доносящийся из детской комнаты: «Ты глуп, Буонаротто, ах как ты глуп, Буонаротто Буонаротти Симони!» (с. 426). Как показано в работе, Алданов реализует метафору «устаи младенца глаголет истина» и смысл слов невидимого «пророка» может прочитываться так: как никому не понять тайны искусства, так никому не понять тайны жизни. Тайна мира для историсофа Алданова не постижима — смысл жизни и смысл смерти, смысл творчества и смысл обывательского существования не доступны никому. Разум не дает истинного знания о мире, только чувство способно передать глубину и таинство мироздания. Ретроспективная рефлексия персонажа, характерная для произведений Алданова, переводит раздумья героя в регистр осмысления итогов не только его собственной жизни, но всего человечества, обреченного искать смысл во всем и не найти его ни в чем. Между тем, как утверждает автор диссертации, пессимистический настрой повести нейтрализуется в эпилоге той авторской сентенцией, что стремление достичь чужих вершин творчества не плодотворно. Микеланджело не повторил Бельведерский торс, но создал *свое* совершенство — Сикстинскую капеллу, творение, которое для других художников будет столь же совершенно и таинственно недостижимо, как для Микеланджело аполлониевский торс.

В Главе III «Философема счастья и ее интерпретации в повести М. Алданова “Пуншевая водка”» предпринят анализ следующей по времени появления повести (1938), которая в подзаголовке названа «Сказкой о всех пяти земных счастьях». Схематизм изложения в сочетании с мифологическими элементами (языческие культы и верования вогулов, история невероятного обогащения царского гонца) действительно внешне приближает текст к сказочному дискурсу. Как отмечено в работе, Алданов вновь актуализирует представление об «истории-слухе», точнее — «сказке-выдумке». Ракурс историсофского дискурса задается автором до начала повествования.

Автор диссертационного сочинения показывает, что Алданов использует опробованный композиционный прием: как и в предшествующих повестях, структура повести создана концентрически сжимающимися к центру подсюжетами. Через персонаж «почти вымышленный» (гонца Михайлова, оставившего в истории только имя) автор переходит к собственно историческим личностям. Пространственно размельченные данные о «полуисторическом» Михайлове через сгущенные сведения о фельдмаршале Минихе подводят к повествованию о национально значимом и исторически актуализированном ученом-энциклопедисте Ломоносове. К финалу историческая конкретика снова «рассредоточивается» — возникают образы героев мало индивидуализированных, от начала до конца вымышленных.

По форме повесть «Пуншевая водка» представляет собой последовательную смену персонажных портретов: Алданов сформировал текст как повествование в виде четырех сюжетных контуров, нанизанных на единый стержень авторского понимания «пяти счастьях» и соединенных по принципу монтажа, не организованного сквозным сюжетом. Мозаичное расположение глав влияет на форму воплощения воссозданного Алдановым художественно-реального мира. В каждом сюжетном витке автор намеренно стремится воспроизвести соответствующий хронотоп. Писатель насыщает текст реальными топонимами (Петербург, Москва, Сибирь, Пелым) и историческими реалиями (в

частности, событий дворцового переворота 1762 года). Формой «большой» конкретизации времени становится абрис линии жизни исторических лиц (возвращение опального Миниха из Сибири весной 1762 года, последние петербургские белые ночи Ломоносова), и одновременно с тем формой объективизации и универсализации оказывается точное указание «малого» времени (утро, день, ночь, смена времен года). Хронотоп, как и прежде, складывается из соединения субъективного и объективного: единичное становится отражением всеобщего, историческое — современного (и гипотетического будущего), вбирает в себя черты времени конкретного (зима-лето 1762 года) и одновременно условного (рефлексивные ретроспекции Миниха, Ломоносова). В работе показано, что пространство повести в зависимости от вектора сюжета может быть объемным или сжатым: в разные моменты герои то пересекают необъятные российские просторы, то пребывают в замкнутой тесноте темных комнат. Фабульную линию характеризует постоянная смена топосов — от Москвы до Сибири, от дворца до кабака, от канцелярии до лаборатории ученого.

В *Разделе 3.1 «Образ курьера Михайлова: понимание счастья через мотив пути»* рассматривается образ царского посланника, характерология которого вбирает в себя наряду с реалистической повествовательной основой черты и элементы фольклора (например, легенды, эпизод с вогулом, использование в речи героя пословиц и поговорок). Мотив пути героя-курьера завязывает сюжет повести и по ходу его развертывания перерастает в метафору авторского представления о судьбе «простого» человека. Траектория жизненного пути героя создает самый обширный концентрический круг, репрезентируемый судьбой «народного типа».

Алданов моделирует ситуацию, когда герой рисует картину своего мужицкого счастья в плане похоти на господ, и волею обстоятельств достигает желаемого (купил «красные сафьянные, шитые золотом, сапоги», дорогой кафтан, серебряные часы «заграничной работы»; с. 474). Однако традиционный алдановский *случай* возвращает персонаж к исходной точке его бытия — к кабаку на петергофской дороге (с. 427). Алданов словно заново прописывает «Сказку о золотой рыбке» и в ней актуализирует судьбу завистливой и не знающей меры старухи (в данном случае гонца).

Важнейшей для характерологии героя-гонца становится художественная деталь, выступающая как деталь-символ — бутылка пуншевой водки, в образе которой отражается широкое обобщение жизненных установок «маленького человека» Михайлова. Образ дорогой «господской» пуншевой водки противопоставляется «мужицкому» взвару, «взварцу» (с. 466), становясь признаком «чужого» счастья. Этим, как подчеркнуто в диссертации, в повести обнажается еще одна алдановская философия — о неправильности избрания человеком пути: Михайлов стремился занять «чужое» место в жизни. В работе отмечается, что повествовательная динамика повести подвержена трансформации: народное молодечество Михайлова оттеняет скорость передвижения героя-курьера, тогда как обретение достатка запускает повествовательную ретардацию.

Алданов показывает, что в русском человеке борются мятежность и покорность, смирение и удаль, но все, как правило, заканчивается кабаком. Между тем Алданов не упрощает понимание «простейшего» счастья. Его герой видит счастье не только в том, чтобы забыться в питии, но и в том, чтобы избежать жизненных переломов. Погрузившийся в пьянство герой оказывается вне свершившегося государственного переворота, который мог разрушить его жизнь. Пуншевая водка оказалась тем вариативным алдановским *случаем*, который определил судьбу героя. Через образ Михайлова, как продемонстрировано в работе, автор выявляет самые простые жизненные ценности, которые движут людьми: спокойствие и непричастность.

В *разделе 3.2 «Образ политика графа Миниха: счастье как верность себе»* прослеживается дальнейшее развитие мотивного комплекса повести и на примере образа ссыльного Миниха вырисовывается путь не созерцательного (как Михайлов), а деятельного героя. Если мужик-гонимый сам отказался от счастья свободы (т.к. его идеал

чужой, копейный), то граф Миних именно о счастье самостоятельного выбора и помышляет в сибирской ссылке — будь то избрание Отечества (он по рождению немец), выбор идеалов или решение присягнуть или не присягнуть (не)законному государю. Личностный стержень составляет основу образа Миниха. Герой-деятель жаждет перемен, стремится в Петербург, чтобы «до последней минуты, делать свое дело» (с. 447). Русский Михайлов противопоставлен в понимании счастья «русскому» немцу Миниху, умеющему обрести желаемое через собственную внутреннюю силу и независимость.

Разворачивая перед читателем образ и характер Миниха, автор отказывается от динамичного сюжетного повествования (характерного для курьера Михайлова), но акцентирует внимание на размышлениях героя, на его воспоминаниях о былом (например, о несостоявшейся казни фельдмаршала) и о его планах на будущее. Символический образ-мотив метели сопровождает образ персонажа: снежная буря являет смысл жизненного перелома Миниха, начала новой жизни героя и новой жизни государства, стихии могучего исторического переворота, который ожидает Россию с приходом нового царя. Удовольствие для Миниха — в ощущении и понимании противоречий мира, в чувствовании собственной силы и потому — во власти над обстоятельствами. Истинное его счастье — честь, жизнь ради (новой) родины, преданное служение ей по собственной воле и по самостоятельному выбору.

Размышления Миниха даются Алдановым в форме внутреннего монолога, но по своему содержанию явно передают мысли писателя — в русле ранее звучавших (еще в повести «Святая Елена») суждений об избирательности человеческой памяти и относительности суда потомков. Передавая раздумья ссыльного Миниха, писатель возвращается к мысли об историографе и сравнивает будущего историка со сказочником — злым или добрым, который когда-нибудь «напишет о нём <в данном случае о Минихе> одну из именуемых историей сказок» (с. 480). В повести «Пуншевая водка» этот мотив усложняется и дополняется рядом смысловых оттенков (сказка, вымысел, ложь), демонстрируя верность писателя константным идеологемам.

В разделе 3.3 «Образ ученого Ломоносова: счастье как устремленность к истине» рассматривается кульминационная точка повествования, монтажно скомпонованная из эпизодов и размышлений, связанных с образом Михайлы Ломоносова. Образ Ломоносова, исторический в своей основе, в приемах принятого Алдановым историсофского дискурса обретает черты великой личности на все времена (как это было в «Святой Елене» и в «Бельведерском торсе»), когда персонаж лишается значительной доли социально-исторической обусловленности и конкретики, но наполняется авторскими личностными представлениями. Образ Ломоносова создается на фоне внешних исторических событий, которые выполняют роль антуража, но фактическое его воплощение достигается в рамках истории «внутренней» («кабинетной», «научной»), по существу оторванной от социальных событий изображаемого времени. В большей мере, чем образ курьера Михайлова, и даже в большей мере, чем образ Миниха, образ Ломоносова ориентирован на «философию личности», а не на актуализацию особенностей исторического времени.

Как в «Святой Елене» и «Бельведерском торсе», *старость* героя в «Пуншевой водке» позволяет писателю увеличить уровень философизации текста, активизировать историсофский дискурс. Стареющий герой живет «обилием мыслей, которые составляли и радость, и гордость, и несчастье его жизни...» (с. 448). Как и в предшествующих повестях, Алданов создает образ Ломоносова через внутренний монолог, в данном случае через мысли о моральной ответственности гражданина перед народом и государством.

Типичный для Алданова герой-делатель, Ломоносов всегда не удовлетворен: праздность окружающих и собственная неспособность преодолеть старость вызывают в нем «раздражение», «злобу», «бешенство», подменяя активность физическую энергией эмоциональной. Давно познавший славу и благополучие, герой видит счастье в достижении совершенства. Возвращаясь к своим открытиям, «не умозрительным, а опытным, совершенно чуждым и неизвестным другим ученым» (с. 462), Ломоносов

понимает, что «никто в мире не знает и не догадывается о столь важном», что постиг он, и эта мысль «наполняла его гордостью» (с. 462). Если счастье «рядового» курьера Михайлова сводилось к тому, чтобы быть похожим на кого-то, то счастье Ломоносова Алданов видит в том, чтобы быть отличным от всех — «кому-то не поддаться» (с. 448).

Осознание приближающейся скорой смерти и невозможность прояснить до конца главные для него научные выводы приводят ученого к внутренней проблеме: «Нет ли тут полного трудностями вопроса, по коему и я ведаю не более, чем старушонка из богадельного дома?» (с. 463). Вновь, как и в предшествующих повестях, важным аспектом историософии Алданова становится, с одной стороны, смелость и независимость гениальной личности (Наполеон, Микеланджело, Ломоносов), а с другой — слепой случай, рок, судьба, которые играют великим человеком, не давая в его руки полной власти даже над собственной жизнью. Проникший во многие научные сферы, достигший знания, не доступного другим, герой Алданова останавливается перед мыслью о невозможности полного и абсолютного познания мира. В итоге счастье Ломоносова оказывается таким же неустойчивым, как и счастье Михайлова: как курьер умел от недостижимости одного счастья перейти к уловлению другого, так и Ломоносов Алданова, осознавая невозможность абсолютного знания, вынужден ограничиться счастьем достижения знания относительного.

В диссертационной работе подчеркивается, что, создавая образы исторических персонажей XVIII столетия, Алданов выписывает их как характеры типичных представителей века Просвещения, непосредственно ориентируясь на те высокие образцы, которые предлагала ему отечественная классика (М. Ломоносов, Д. Фонвизин, А. Сумароков). Частично ориентацией на классиков русского Просвещения в диссертации объясняется «сухость» и «публицистичность» речи персонажа, ориентированная на высокий «штиль», ставящий под запрет взволнованность и субъективность изложения.

Раздел 3.4 «Образы вымышленных героев Вали и Володи: счастье любви» рассматривает самый поверхностный и неглубокий план повести «Пуншевая водка», сознательно дискредитированный и сниженный Алдановым. История Вали и Володи представлена в повести почти как пародия, как ироничный сюжет по мотивам «Ромео и Джульетты», Петрарки и Лауры, Данте и Беатриче. Благодаря «бродячему сюжету», архетипическому фабульному коду автор сводит воедино структуру монтажной композиции, лирически субъективируя «строгое» и «сухое» историческое повествование.

В единой системе персонажей вымышленные герои Валя и Володя в качестве высшего счастья избирают любовь. Свидание Володи и Вали, изображенное в намеренно преувеличенном ракурсе, представлено как лиризованная комедия со страстными клятвами и поцелуями. Скепсис сквозит в сознательной перелицовке традиционной темы. В диссертации высказывается предположение, что ирония и снижение мотива любви — это, с одной стороны, уход от тривиальной и шаблонной трактовки любовной темы в художественных произведениях, с другой, возможно, — дань декадентствующему времени, ниспровергающему возвышенные чувства. Алданов схематично, исключая углубленную психологическую характеристику, изображает типизированные (литературой) образы возлюбленных, сознательно избавляет их от второстепенных мотивов, выстраивает сюжет на иронически сниженных банальностях.

«Лишив» счастья любви подлинных исторических персонажей, не считая любовь сколько-нибудь важной в их жизни, Алданов выписывает сентиментально-романтизированную и наивную пару молодых влюбленных, с одной стороны, как бы утверждая допустимость счастья любви, а с другой — словно бы принижая его, хотя и не вычеркивая совсем из жизни человеческой. «Обыкновенные» люди, по Алданову, вполне удовлетворяются такой вариацией счастья.

В *Разделе 3.5 «Счастье “всякого чина человека”»: авторская концепция счастья»* затрагивается вопрос понимания Алдановым «пятого» счастья. В данной части работы автор диссертации утверждает, что если у Д. С. Мережковского воплощением

историософского дискурса чаще всего были религиозные идеи и мотивы, то Алданов тяготеет преимущественно к вопросам моральным, нравственным, этическим (особенно в повести «Пуншевая водка»).

В работе обращается внимание на то, что, предлагая в подзаголовке рассказ «о всех пяти счастьях», в тексте Алданов выписывает только четыре подсюжета: «Курьер Михайлов», «Государственный деятель Миних», «Ученый Ломоносов», «Влюбленные Валя и Володя». Автор диссертации задается вопросом: если каждая из линий-подсюжетов соответствует некоему одному счастью, то в чем состоит пятое счастье, о котором намеревался поведать автор.

Как показано в анализе, никто из героев повести Алданова к финалу повествования не достигает искомого счастья. Нет успокоения Ломоносову, не достиг полного удовлетворения Миних, разочарование постигло Михайлова, а Валя и Володя только хотят верить в свое счастье. Пятое же счастье вообще никак не эксплицировано в тексте. Алданов будто приходит к классическому пушкинскому — «на свете счастья нет...» И такой ответ возможен, по-своему литературен и отчасти традиционен. Однако, наблюдая развитие сюжетных линий повести Алданова, автор диссертационного исследования предлагает иную интерпретацию: каждое предложенное к рассмотрению счастье само по себе значимо. В тексте их оказалось четыре согласно четырем сюжетным линиям. Вероятно, их могло быть и больше, если бы писатель добавил число вымышленных или исторических подсюжетов. Однако пятое — возможно, подлинное, по Алданову, — счастье вынесено за пределы фабульных линий, оно оказывается «внесценическим». По мысли автора работы, пятым счастьем может оказаться сам поиск счастья, стремление к нему — жажда жизни, жажда человеческих страстей, жажда свершений. Вариант авторского счастья может состоять в том, что каждая из предложенных слагаемых человеческого счастья важна не сама по себе, но как *путь* к счастью.

Автор работы утверждает, что для писателя Алданова вопрос поиска счастья, вера в него в условиях эмиграции были особенно важны. Социальные потрясения современности, жизнь за пределами родины оказали сильное влияние на личность художника, и возможность обретения счастья актуализировалась для Алданова если не в реальной жизни, то хотя бы в творчестве. Катастрофа, постигшая родину и сделавшая его изгнанником, предстала перед ним как повторившийся через полторы сотни лет виток национальной истории. Описывая возвращение из ссылки опального Миниха, писатель размышлял о собственной судьбе и о судьбе поколения, воплощая надежды эмигрантов обрести потерянную родину, иметь возможность вернуться в Россию и служить ей.

Предметом **Главы IV «Мотивный комплекс повести М. Алданова “Могила воина”: философия жизни и смерти»** становится авторская рефлексия, опирающаяся на исторические свидетельства о жизни и смерти великого английского поэта-романтика Дж. Гордона Байрона. Писатель развивает тему творчества, ранее уже затрагиваемую в его повестях, пытаясь в опоре на историософский дискурс «расшифровать» смысл «побега» поэта-романтика в мятежную Грецию и поиска им «могилы воина».

Жанровой дефиницией произведения Алданова становится предложенное в кратком предисловии к повести определение ее как «*философская сказка о мудрости*» (с. 206). Как показано в диссертации, текст повести «Могила воина» действительно позволяет говорить об относительной близости повествования к чертам фольклоризированной сказки: это и мотив путешествия (экспедиция Байрона в Грецию), и мотив борьбы со злом (освободительная война греков против турецкого владычества), и мотив воскрешения (счастливое выздоравливает Байрона после тяжелой малярии), и мотив таинственного братства (масонство). Однако ведущими мотивами повести-сказки (сказки // истории) становятся устойчивые алдановские историософские философемы, обращение к «вечным вопросам» человеческого бытия, окрашенным субъективной авторской интенцией.

В главе показано, что символическое название «Могила воина» отражает основные идейные нити нарратива Алданова: осмысление последних лет жизни героя — образ

смерти, готовность к смерти, приятие смерти. Мотив смерти организует две параллельные сюжетные линии — нравственное умирание шпиона-соглядатая (героя без имени) и подготовку к встрече со смертью поэта и воина Байрона.

Как свидетельствует анализ, повесть сохраняет черты историософского нарратива. Сюжетно-мотивная динамика произведения вновь, как и в других повестях писателя, находит отражение в «монтажной», нелинейной композиции. История жизни великого поэта складывается из нескольких подсюжетов, которые делятся по пространственному признаку и условно могут быть обозначены тремя топосами: «Италия», «Англия», «Греция». Их разность подчеркнута детально-предметными характеристиками, которые отчетливо акцентированы и противопоставлены (большой ↔ малый, светлый ↔ темный, тихий ↔ громкий, обособленный ↔ открытый). Как показано в работе, выделенные антитезы характеризуют не только внешний мир, но и внутреннее состояние главного персонажа. Проблематика повести подчинена вопросу главного жизненного *выбора*: «покорное ожидание смерти» или «жертвенный финал героя-воина».

В *Разделе 4.1 «Вымышленный образ безымянного агента-шпиона: мотивы двойничества и обезличенности»* утверждается, что как и в предшествующих повестях, вымышленный герой повести занимает существенную позицию в развитии сюжетного действия и становится героем-двойником, отражением исторической личности, повторяя её и противостоя ей. Придерживаясь ранее избранной манеры, писатель по-прежнему делает вымышленного персонажа не просто фоновым персонажем, но концептуально вбирающим в себя идейную нагрузку центрального образа.

Алданов не дает имени вымышленному двойнику Байрона, герою-шпиону, ведущему слежку за поэтом. Утрата личного имени характерологична — мотив двойничества на этом уровне трансформируется в мотив обезличенности, растворяя персонаж безымянностью, безродностью и безликостью в массе «средних» героев. «Бескорневой» герой, когда ему выгодно, готов поменять хозяина, язык, религию, продать и перепродать «добрых братьев» масонов (мотив предательства становится частью мотива двойничества).

Мелкий безымянный человек, признавая исключительность Байрона, сожалеет о смерти великого поэта и одновременно цинично сопоставляет себя-обывателя с гением-Байроном. По мысли шпиона, они оба жертвы безжалостного рока. Традиционный для Алданова мотив *случая* в данной повести отходит на второй план, но не исчезает окончательно, оставаясь на заднике человеческого жизненного театра, сохраняя авторскую тенденцию к индетерминизму.

В мелочной природе шпиона Алданов психологически правомерно прозревает зерна человечности, которые, вопреки приспособленческой логике, приводит героя к подобию катарсиса, переоценке смысла существования. Начиная понимать и осознавать бессмысленность собственного бытия, шпион без имени возвышается над собственной ничтожностью, чтобы «вознестись в пространство духа» или опять вернуться в свою оболочку. Художник не доводит судьбу героя до некоего определенного конца — «незавершенность» его жизненного пути становится репрезентацией неоднозначности возможностей человека. Усиливающийся психологический подтекст дает о себе знать.

Воплощая мотив двойничества посредством образа безымянного героя, Алданов создает условный повестийный антураж, на котором контрастнее моделируется образ центрального персонажа. Черты подобию героев позволяют обнаружить общее и на его фоне отчетливее выделить особенное. Диалектическое двуединство большого и малого — гения и злодея — формирует систему соприкасающихся и одновременно расходящихся в своей семантике мотивов, которые опосредуют характер историософского типа наррации.

В *Разделе 4.2 «Образы исторических персонажей и реализация комплекса мотива безумия»* в центре оказывается образ исторического героя повести лорда Байрона. В главе показано, что, как и в предыдущих повестях, писатель избегает прямого портретирования героя, но выделяет характерологическую деталь в образе персонажа: ею оказывается

зафиксированная историей хромота Байрона. Образ хромого персонажа изначально получает инфернальные коннотации, усиливающиеся впечатлением разных по размеру байроновских глаз. Алданов-историософ реализует знакомую по его повестям идеологию и настаивает: в неординарном, творческом человеке всегда есть нечто мистическое, непонятное для других — яростное, демоническое и безумное.

Алданов не описывает героя, но передает ощущения окружающих от его демонической личности. Писатель подчеркивает: «одни говорили, что “лицо Байрона так и дышит презрением к человечеству”; другие, напротив, прочли в его глазах “неземную доброту”» (с. 213). Физиогномические черты Байрона мало интересуют писателя, но противоречивость слухов-знаний о Байроне оказывается концептуально-значимой. Писатель, как и в прежних повестях, констатирует необъективность людских свидетельств, недоверие к историческому знанию как таковому.

В ходе развития повествования, как показано в диссертации, образ Байрона-дьявола трансформируется у Алданова в образ двуликого и двуличного человека Байрона, исполненного противоречивых суждений и поступков. В момент произнесения одной из публичных речей герой думает, что «пора бы перестать делать вид, будто его беспокоит судьба венецианцев, греков, венесуэльцев, еще каких-то экзотических людей, непременно желающих сделать из своей родины второсортную Англию, — ему была достаточно противна и первосортная...» (с. 216). Жизнь в репродуцируемых Алдановым условиях становится для великого лорда игрой, театром, парадным фасадом, за которым мечется болезненное сознание, вынужденное подчиняться правилам внешней игры. Основной вопрос героя звучит так: «Не состоит ли истинная мудрость в том, чтобы поддерживать показную сторону жизни?» (с. 311). Алданов развивает историческую философию о несправедности исторического знания и дополняет ее тем, что, на его взгляд, в памяти современников сохраняется только то, что им *позволено* увидеть. Поэтому каждый великий (и невеликий) человек, по Алданову, до конца жизни ищет соответствия абрису своей роли, создавая ее и поддерживая. На протяжении всего произведения автор неустанно подчеркивает, как Байрон играет байронического героя, «Байрона в роли Байрона». Как показано в работе, в тексте повести ощущается сложность позиции писателя — с одной стороны, он понимает значимость «театра жизни», с другой — не может всецело принять его вынужденную необходимость.

В работе подчеркивается, что герои Алданова все чаще обнаруживают психологическую противоречивость, противопоставленную стройности и верности некоей логически выверенной философской концепции. Так, герой-поэт рассуждает о творчестве: «Об искусстве <...> мои суждения меняются каждый день. Я занимаюсь искусством чуть не двадцать лет и совершенно не знаю, что это такое. <...> А если ни в какое дело не веришь, что тогда? <...> Тогда надо жить со дня на день. Или, когда станет уж очень гадко, надо найти *свою* могилу, *королевскую*...» (с. 247), т.е. по существу признается в разочаровании в жизни и утрате веры в ее смысл. Герой транслирует устойчивую философию Алданова и одновременно опровергает ее.

Свою королевскую могилу, «могилу воина», смертельно больной поэт намерен сотворить сам, *написать* свою смерть. Привычка *быть Байроном*, играть роль стала частью природы героя. Это позволяет Алданову говорить об ответственности человека за свою судьбу, за собственный выбор. Великий певец свободы Байрон, предчувствуя скорую смерть, устремляется в охваченную войной Грецию, чтобы в смерти «напоказ», на виду у всего мира осуществить свой самый романтический помысел. В главе делается вывод, что повесть «Могила воина» со всей очевидностью демонстрирует историософскую направленность, но в значительной мере насыщается приемами традиционного реалистического письма и, в частности, психологизма.

В **Заключении** работы подводятся итоги, формулируются основные положения полученных результатов проведенного исследования, намечаются общие перспективы дальнейшего исследования творчества М. А. Алданова.

Как показал анализ, историософская повесть Алданова имеет собственный канон, аккумулирующий систему философских взглядов писателя, его исторических идеологем. Автор диссертации утверждает, что писательская манера Алданова и конститутивные черты его поэтики складывались именно в повестях, где он впервые продуцировал нарратив «вольного» исторического мышления и формировал константные черты будущих историософских романов.

Подводя итоги основным чертам историософской повести Алданова, автор работы отмечает, что система героев его повестей опиралась на образы исторических и «полуисторических» (домысленных и реже вымышленных) персонажей. Историческое прошлое становилось поводом для писателя в осмыслении современного мира и его тенденций, познаваемых не на основе принципа исторического детерминизма, а в опоре на индетерминизм.

Основным принципом композиционного строения повестей Алданова избирается принцип центроустраемленного «рамочного» повествования, формируемого concentрическими сюжетами-кольцами и основанного на принципе градации образов по степени их вымышленности/историчности. В самом общем и схематичном варианте композиционная структура повестей Алданова предстает в таком виде: (I) круг доммысленных (или вымышленных) персонажей → (II) круг полуисторических персонажей → (III) — круг исторических персонажей. Внутри каждая из повествовательных рамок может быть подвержена «мозаичной» — хаотизированной — структуре, подчеркивая идеологему автора о бессистемности и неопосредованности законов мира и истории.

Хронотопическое строение повестей Алданова отличает тенденция к рассредоточению локальной ограниченности топоса и хроноса. Поскольку развитие сюжетной событийности в повестях Алданова происходит главным образом в плоскости ментально-мыслительной, а не на уровне сценической событийности, то историческая конкретика в повествовательном пространстве повести аннигилируется.

Фундаментальным принципом создания характера становится прием «внутренней монологизации». Персонаж не описывается внешне (писатель ограничивается одной-двумя выразительными портретными чертами), но основой характерологии является форма упрощенной несобственно-прямой речи. Образ героя оказывается намеренно «растущеванным».

Наиболее выразительной частью алдановской поэтики оказывается мотивный комплекс, формирующийся системой разветвленных мотивных рядов, символических аллюзий, развернутых метафор, детализированных параллелей. Алдановские философемы (случай, ирония истории, история-слух, история-сказка) находят свою реализацию как собственно авторские мотивы-идеологемы, так и мотивные концепты традиционного плана (ветер, метель, путь). Комплексность мотивов служит формированию единого философического стержня, скрепляющего и формирующего историософский дискурс.

Исследование повестей Алданова показало, что историософский тип мышления писателя постепенно насыщался морально-этическими составляющими: от безоценочности истории писатель постепенно переходил к аспектам моральной оценки поступков исторических и вымышленных героев, что неизменно сопровождалось погружением повествования в рамки традиционного психологизма.

Стиль и манера повествования в повестях Алданова не отличаются высокой степенью выразительности и образности. Зона авторской наррации отмечена строгостью и лаконизмом. Образ автора не обретает в повестях Алданова уровня индивидуальной персонификации и субъектной оформленности. Голос героя в малой степени дифференцирован и в главном тяготеет к сдержанной манере авторского изложения. Однако в стремлении индивидуализировать персонаж Алданов придает речевой характеристике героев минимальную самобытность (например, фольклоризация речи курьера Михайлова или высокий «штиль» Ломоносова в «Пуншевой водке»). Как и на

уровне внешнего портретирования, Алданов ограничивается одной-двумя выразительными особенностями-чертами.

В плане жанровой конституированности, считает исследователь, средний жанр в значительной мере определил черты алдановской историософии. Алдановская повесть изначально представляла собой своеобразный «маленький роман», в локализованной форме генерирующий писательский историософский дискурс. Романы и повести Алданова обнаруживают многочисленные сходные стратегии. Исследователь подчеркивает, что свои повести сам писатель нередко называл романами.

Как сказано в заключении, научные наблюдения и выводы, достигнутые при анализе повестей Алданова, могут способствовать дальнейшему изучению творческого наследия писателя. Относительная успешность выполненных в диссертационной работе задач не снимает перспектив дальнейшего литературоведческого анализа историософских повестей писателя-эмигранта.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

В изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Орлова Ю. А. Идеино-тематическое своеобразие повести М. Алданова «Бельведерский торс» // Гуманитарные исследования в Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 4 (24). С. 81–85. (0, 5 п. л.)

2. Орлова Ю. А. Образы и смыслы в повести М. Алданова «Бельведерский торс» // Мир русского слова. СПб., 2014. № 1. С. 53–57. (0, 4 п. л.)

3. Орлова Ю. А. Мотивы двойничества, обезличенности и масонства в повести М. Алданова «Могила воина» // Научное мнение. СПб., 2015. № 1. С. 108–111. (0, 4 п. л.)

4. Орлова Ю. А. Проблематика, композиционное строение, образная система повести М. Алданова «Могила воина» (1939) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2015. № 175. С. 101–108. (0, 5 п. л.)

В других изданиях:

5. Орлова Ю. А. «Счастье» М. А. Алданова (повесть «Пуншевая водка») // Прошлое и настоящее в русской литературе: сб. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. С. 3–28. (1,0 п. л.)

6. Орлова Ю. А. Особенности проблемной организации повести М. Алданова «Святая Елена, маленький остров» // Вымысел и реальность в русской литературе прошлого и настоящего: сб. СПб.: Филологический ф-т. СПбГУ, 2012. С. 3–20. (0, 7 п. л.)

7. Орлова Ю. А. Искусство и Художник в повести М. Алданова «Бельведерский торс» // Искусство в искусстве. XX век: сборник статей. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2013. С. 3–30. (1 п. л.)

8. Орлова Ю. А. Повесть М. Алданова «Могила воина» // Автор и герой: субъективное и объективное: сборник статей. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2014. С. 3–28. (1, 2 п. л.)

9. Орлова Ю. А. Образ Наполеона в повести М. Алданова «Святая Елена, маленький остров» // Научные перспективы XXI века. Достижения и перспективы нового столетия: сборник мат-лов заочной IV Международной научной конференции «Филология». Новосибирск, 2014. С. 61–63 (0, 2 п. л.)

10. Орлова Ю. А. Идеино-художественное своеобразие повести М. Алданова «Пуншевая водка» (1938) // Вопросы гуманитарных наук. Гуманитарные науки в XXI веке: материалы XXII Международной научно-практической конференции. М., 2014. С. 98–103. (0, 3 п. л.)

11. Орлова Ю. А. О проблеме художественной историософии и возникновении русского историософского романа конца XIX — начала XX вв. // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам

XXXII — XXXIII Международной научно-практической конференции. М., 2015. С. 70–75. (0, 3 п. л.)

12. Орлова Ю. А. Особенности мотивной организации в повести М. Алданова «Могила воина» // Научные исследования в сфере общественных наук: вызовы нового времени: материалы VII Международной научно-практической конференции. Екатеринбург, 2015. С. 97–99. (0, 25 п. л.)