

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Дальневосточный федеральный университет»


На правах рукописи

Орлова Юлиана Анатольевна

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

Специальность 10. 01. 01 — русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Богданова Ольга Владимировна

Владивосток — 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава I Специфика «философии истории» М. Алданова: повесть «Святая Елена, маленький остров».....	32
1.1 Художественно-композиционные особенности повести: «внешняя» повествовательная рамка	36
1.2 Образ де Бальмена и структура мотива двойничества	45
1.3 Образ Наполеона: десакрализация «наполеоновского кода»	56
1.4 Личное и общее в алдановском восприятии истории.....	70
Глава II Тема творчества и «код гения» в повестях М. Алданова «Десятая симфония» и «Бельведерский торс»	81
2.1 Подступы к теме творчества в повести «Десятая симфония».....	81
2.2 Тема творца в повести «Бельведерский торс».....	92
2.3 Образ мастера Аккольти: комплекс мотива мести.....	100
2.4 Образ искусствоведа Вазари: комплекс мотива безумия	109
2.5 Образ гения Микеланджело: комплекс мотива творчества	116
Глава III Философема счастья и ее интерпретации в повести М. Алданова «Пуншевая водка»	1299
3.1 Образ курьера Михайлова: понимание счастья через мотив питания.....	13838
3.2. Образ политика графа Миниха: счастье как верность себе	143
3.3 Образ ученого Ломоносова: счастье как устремленность к истине.....	14747
3.4 Образы вымышленных героев Вали и Володи: счастье любви....	15454
3.5 Счастье «всякого чина человека»: авторская концепция счастья .	1599

Глава IV Мотивный комплекс повести М. Алданова «Могила воина»: философия жизни и смерти	1666
4.1 Вымышленный образ безымянного агента-шпиона: мотивы двойничества и обезличенности	1744
4.2 Образы исторических персонажей и реализация комплекса мотива безумия.....	1799
Заключение	195
Список использованной литературы	203

ВВЕДЕНИЕ

В начале XX века обращение русской литературы к жанру исторического романа (повести, рассказа) было связано прежде всего с необходимостью художественного осмысления текущей мировой и российской истории, претерпевавшей значительные социальные потрясения в предшествующий и текущий периоды. Тенденции развития исторической прозы этих десятилетий в России синхронизировались с поворотными моментами её социальной истории, с глобальными изменениями и мировыми катаклизмами. «Исторические катастрофы и переломы, которые достигают особенной остроты в известные моменты всемирной истории, всегда располагали к размышлениям в области философии истории, к попыткам осмыслить исторический процесс»¹, — писал Н. Бердяев в 1920 году.

После революций 1905 и 1917 годов, после Первой Мировой и Гражданской войн неизменно возникали имена писателей-историков, которые представляли *свой* взгляд на историческое положение России в мире. По мнению Д. Д. Николаева, «это время тотальной “переоценки ценностей” в философии: сомнению подвергалось все, что недавно служило основой философского восприятия мира, вплоть до существования “внешнего мира” и существования “сознания” как таковых»². Среди писателей, обращенных к тенденции философизации истории, может быть названо и имя Марка Александровича Алданова (1886–1957).

Нередко, когда в произведении соединены исторический материал и авторская философская концепция, в литературоведении употребляется дефиниция «историософский роман» (повесть или рассказ), хотя этот термин

¹ Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990. С. 4.

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

имеет широко понимаемое значение. Так, некоторые исследователи усматривают историософские тенденции в романе Л. Толстого «Война и мир» или в таких произведениях новейшего времени, как «Остров Крым» В. Аксенова, «Кысь» Т. Толстой, в цикле романов Б. Акунина и др.¹ Между тем практическую базу для теоретических установок и номинативных дефиниций, связанных с принципами историософского повествования в отечественной науке предоставляет преимущественно грань веков, рубеж XIX — XX столетий.

Сложность понятия «историософия» позволяет говорить о том, что «теоретическое его осмысление далеко от завершения»². Историософия литературного произведения как духовно-эстетическая реальность, воплощающая неповторимую индивидуальность творчества каждого автора, подлежит квалификации и классификации. Комплекс вопросов дифференции понятий историзма, философии истории и историософии, квалификации жанровых категорий историософского дискурса являются значимыми для литературоведения, попытки детализировать и каталогизировать эти понятия предпринимались неоднократно.

В понятийном ряду, связанном с исторической прозой, термин *историзм* — наиболее традиционный. По мнению исследователей, главное в нем то, что «историзм связан с жизнью (и мышлением о жизни) самого человека. И потому в его определении в разные времена фигурируют те сферы человеческой жизни, которые *в этот период* становятся ведущими (мифологическая, религиозная, социально-политическая, научно-техническая, физико-математическая, биологическая, химическая и т.д.). И все они находят эстетическое обоснование как в науке о литературе, так и в

¹ См.: Бреева Т. Н. Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века // Вестник ТГГПУ. Казань, 2010. № 2 (20). С. 138–147.

² Там же.

художественном выражении, в самом искусстве слова»¹. Иными словами, историзм предполагает в качестве ведущей проекции — детерминизм, представление о взаимосвязи и взаимообусловленности всех явлений и процессов некоего исторического отрезка, т.е. включает в себя доктрину о всеобщей причинности событий и явлений истории.

Между тем, по наблюдениям И. Н. Черникова, «в постклассической философии наблюдается радикальный разрыв с историзмом классического периода. Ее представители отказываются от рационалистического оптимизма, критикуют субстанциалистские схемы истории, утверждающие веру в необходимость прогресса и запрограммированное торжество гуманистических начал, универсальные утопии грядущего»². Т.е. история, являясь предметом размышлений в исторических произведениях прошлого, к началу XX века постепенно начинает наполняться признаками не собственно историзма, но *философии истории*, осмысляющей законы не конкретизированного исторического отрезка времени, а всеобщих законов существования: дистанцируется от категорий объективного и абсолютного, но модифицирует и генерирует категории субъективного и относительного. Художественное произведение на историческую тему структурирует не закономерности истории, а вневременные представления о ней. Детерминизм вытесняется индетерминизмом, типизация сменяется идентичностью, логика исторических событий подменяется их измышленной проекцией.

В представлении М. М. Бахтина, «центральной и почти единственной темой чисто исторического сюжета на протяжении длительного времени оставалась тема войны <...> Эта собственно историческая тема (к ней примыкали мотивы завоеваний, политических преступлений — устранение

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

² Там же.

претендентов, династических переворотов, падения царств, основания новых царств, судов, казней и т.п.) переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви)». Тогда как «основной задачей исторического романа нового времени было преодоление этой двойственности: <художники> старались найти исторический аспект для частной жизни, а историю старались показать “домашним образом”»¹.

Обращаясь к новейшим исследованиям, связанным с осмыслением концепции философско-исторического знания, Т. И. Дронова обнаруживает спорный характер современной интерпретации предметного поля собственно истории и историософии. В статье «Историософский дискурс: объем понятия (к вопросу о жанровой специфике историософского романа)» исследователь анализирует характеристики различных «форм знания», очерчивает границы понятийного аппарата в рамках философско-исторического познания, чтобы прийти к возможной определенности в трактовке жанра. Она задается вопросами: любая ли философия истории может быть причислена к историософии? отвечает ли авторская историософия на вопрос о цели и смысле истории? какие проблемы могут быть признаны историософскими и какие философско-историческими?² По оценке исследователя, упрощенное и механистичное соединение историчности повествования с наличествующей в тексте философской направленностью не должно служить основанием для квалификации произведения как историософского. В качестве определения историософии как специфической формы знания Т. И. Дронова предлагает следующую дефиницию: «*Историософия* — концепция философии истории, претендующая на целостное постижение конкретных исторических форм с

¹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. М.: Художественная литература, 1986. С. 250–251.

² Дронова Т. И. *Историософский дискурс: объем понятия (к вопросу о жанровой специфике историософского романа)* // *Изв. Саратовского ун-та. Нов. сер. Сер. филология. Журналистика*. Саратов, 2014. Т. 14. Вып. 1. С. 83.

точки зрения раскрытия в них *универсального* закона или *метаисторического* смысла»¹.

Исследователь Т. Н. Бреева локализирует контентность понятий исторического и историософского повествований, категориально схематизирует диффузию между ними, приходя к суждению о том, что «в историческом романе история выступает как *объект* высказывания <...> В противовес этому в историософском романе история начинает рассматриваться уже как *предмет* высказывания, что в значительной степени способствует трансформации соотношения романного и исторического начала»². В одном случае романность смещается в сторону исторической детерминации, в другом — история тяготеет к романности, эпическое теснится любовным, объективное — субъективным, и наоборот.

Для решения вопроса о причинности и характере генезиса историософского модуса повествования, по мнению ученых, более других резонов значима корреляция *рубежа веков* как «кризиса» и «конца». Т. Н. Бреева полагает: «Трансформация концептуальных основ истории и исторического знания <...> отражает типичное для “рубежа” ощущение “конца истории”, порождающее эсхатологическое сознание рубежа XIX — XX столетий»³. Как замечает Е. В. Корочкина, именно писатели рубежного периода играли в системе историко-литературного процесса и в динамике русской литературы существенную роль, «именно они определяли направление движения литературной жизни, меняли эстетику, создавали новые формы»⁴. По словам В. В. Полонского, если «на протяжении всего XIX века обращение в крупной прозе к историческому материалу

¹ Там же. С. 87.

² Бреева Т. Н. Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века. С. 138.

³ Там же. С. 140.

⁴ Корочкина Е. В. Образы-символы и историософская концепция в трилогиях Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», «Царство Зверя»: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2008. С. 3.

способствовало укреплению романа как жанра, наиболее конгениального потребности в гармоничном освоении многомерной действительности», то «историософские интересы» литературы рубежа веков, наоборот, «жанр романа расшатывали»¹.

Историософский дискурс в начале XX века был репрезентирован новыми формами, инновационными жанровыми образованиями, признаками которых были особые отношения человека и истории, иная природа исторического сознания, специфическая образность и типология, необычное воплощение художественного хронотопа, своеобразная этико-эстетическая генеалогия авторской мысли. Т.е., важнейшими гранями проявления и функционирования историософского мировидения стали специфичность восприятия истории, особость исторической рефлексии (и саморефлексии), своеобразная ревизия истории и, как следствие, особая характерология и поэтология, не характерные для традиционного исторического вектора. Историософский подход породил изменение способа и подхода в описания прошлого и на этом фоне — осознание нерелевантности самой сути исторической перспективы и ретроспективы, когда смысл истории постигался не изнутри, согласно принципу исторической детерминированности, а вне ее — согласно законам и закономерностям, привнесенным сознанием художника-историка в опоре на внутренние интенции его времени.

Начало XX века породило трансформацию концептуальных основ исторического знания, реструктуризацию исторических представлений, модификацию механизмов функционирования принципа (традиционного) историзма. Новатором в области историософского жанра исследователи считают прежде всего Д. С. Мережковского. Л. А. Колобаева пишет: «Мережковского по праву надо считать создателем в русской литературе

¹ Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 50–51.

исторического романа нового типа, романа философии истории, романа историософского»¹.

Д. С. Мережковский предъявил иное (в отличие от А. С. Пушкина или В. Скотта) понимание исторической детерминированности и привычно-традиционного типа историзма. Писатель актуализировал собственную религиозно-философскую точку зрения на мир, генерировал новые философские объяснения бытия, основываясь на субъективизме личностных религиозных и художественных установок. Мережковский акцентировал внимание на тех исторических событиях, которые волновали его субъективно, лично, почти «частным образом», в воспроизведении событий прошлого исходил не из законов и закономерностей исторического прогресса, но из особенностей собственного понимания исторической проекции, не «извлекал» тенденцию из прошлого, но «навязывал» ее из настоящего. Автор трансформировал собственные интенции по поводу действительности и проецировал их на исторический материал в контексте современной ему ситуации. В сюжете он прописывал не логику событий истории, а мистику собственных представлений о мире, опосредованных особым религиозным мироощущением, особым религиозным пафосом. «Диалогом исторических истин»² назвал Д. Д. Николаев переключку эпох и мнений, получивших отражение в русской исторической прозе начала XX века.

Т. Е. Сорокина в качестве первопричины обращения писателей-историософов к религиозной проблематике констатирует «неизбежное расширение концепта “история”, повышение статуса литературного текста, его приобщение к духовным реальностям, актуальность эсхатологического сознания, стремление к определенной “сакрализации” авторской точки

¹ Колобаева Л. А. Мережковский — романист. М, 1991. С. 127. При этом следует иметь в виду, что речь идет со всей несомненностью об историософском дискурсе в целом, а не об отдельных его жанровых разновидностях (роман, повесть, рассказ).

² Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 28.

зрения, динамичное становление “христианства” и “буддизма” как религиозно-культурных моделей мироздания, в рамках которых решались историософские проблемы»¹.

Т. Н. Бреева в своих исследованиях приходит к мысли о том, что историософский роман «характеризуется абсолютизацией позиции автора-идеолога»². Роль автора возрастает, доминирует авторский «произвол», некая превалирующая авторская теодицея. В таком случае причинно-следственные установки порождаются не закономерностью исторического знания, а авторского вымысла и домысла: законы исторического периода не соответствуют конкретному времени, но принадлежат вечности. Прошлое литературного героя уподобляется настоящему автора, и возникает параллелизм эпох, словно бы одновременное сосуществование реального и минувшего. Как констатируют специалисты, в историософском тексте изображается «не история, а мифологическое представление о ней автора-создателя»³, действуют законы не историзма, но метаисторизма.

В историософском произведении в качестве героев, как и в произведении собственно историческом, фигурируют исторические персонажи, но «историософские» герои далеко не во всем соответствуют изображаемой эпохе — происходит перекодировка исторической персонализации. Характер героя не детерминирован временем и историей, а наоборот — сам определяет события и время, идейно и философски опосредует их. Вымышленные герои используются как для сюжетной связки и восполнения недостающего материала, так и для актуализации всеобщих (вневременных) законов. Герои историософского произведения — как

¹ *Сорокина Т. Е.* Художественная историософия современного русского романа // <www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-istoriosofiya-sovremennogo-russkogo-romana#ixzz3QNuEVI00>

² *Бреева Т. Н.* Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века. С. 141.

³ *Черников И. Н.* Своеобразие историзма русского историософского символистского романа конца XIX — начала XX столетия.

правило, двойники и отражения исторических персонажей. «Иногда единый образ дробится путем наделения основного героя (героев) сателлитом-двойником или целой системой двойников»¹, — утверждает И. Н. Черников. Символизм (в т.ч. двоичность, троичность, множественность) в структуре историософского произведения заложен изначально как намек на повторяемость и неизбежность законов всеобщей (вненациональной) истории. По словам И. Н. Черникова, «историософская романистика Д. Мережковского, В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого характеризуется метаисторизмом, который находит выражение на всех уровнях текста (от заглавия до исторических фактов) и который обнаруживает вневременное, мифологическое в разных исторических эпохах и создает пространство, преодолевающее время»². Историзм/метаисторизм историософского романа разрушает объективность течения исторического времени и логику законов исторического развития, но отражает своеобразие их понимания художником, воплощает его субъективное (интуитивное) знание законов и закономерностей. Историософский тип повествования провоцирует и продуцирует художественное сомнение в способе и характере осмысления истории и релевантности исторического знания как такового.

Обращает на себя внимание тот факт, что механизм созидания и функционирования исторического знания нового типа опирается на смешение и хаотизацию жанрового канона. На первый план выходят жанровые системы не собственно исторические (традиционные жанры исторических романа, повести, реже — рассказа), но жанры, опосредованные историософскими тенденциями, причем эти жанровые формы нередко гибридные, промежуточные, переходные. По наблюдениям Т. Н. Бреевой, жанровая специфика историософского романа «отменяет саму возможность художественного продуцирования единого жанрового

¹ Там же.

² Там же.

канона»¹, когда в литературе размываются границы жанра и его жанровых разновидностей, наблюдается соположение и наложение принципов жанровой дифференции, тенденцию формирует стагнация дифференцирующих признаков (например, сближение историософского романа и повести).

В рамках исследования историософского типа повествования современные исследователи все чаще приходят к мысли, что в понимании его специфики нельзя ограничиваться анализом творчества признанных метров историософской ориентации (Д. Мережковский, А. Белый, В. Брюсов), но необходимо рассмотрение повествовательных образцов и вариантов других авторов, для которых «приоритетными являются проблемы художественно-исторического познания и прямой или косвенной полемики с историософскими концепциями времени»². К числу таких авторов все чаще относят Марка Александровича Алданова.

Марк Алданов неоднократно высказывал мысль о неисчерпаемых возможностях романного жанра, в том числе романа исторического. В романе он видел «самую свободную форму искусства, частично включающую в себя и поэзию, и драму (диалог), и публицистику, и философию»³. По его мнению, действующие лица в историческом произведении должны объяснять эпоху, а эпоха должна объяснять их.

М. Алданов — ученый-химик, юрист по образованию — не сразу начал заниматься собственно литературным творчеством: сначала пробовал свои силы в литературной критике и публицистике. Как автор исторических произведений Алданов сформировался в эмиграции, которая для него началась в 1919 году в Париже и продолжилась в Берлине, Нью-Йорке,

¹ Бреева Т. Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2011. С. 8.

² Дронова Т. И. Историософский дискурс: объем понятия (к вопросу о жанровой специфике историософского романа). С. 87.

³ Алданов М. А. О романе // Современные записки. Париж, 1933. № 52 (переизд.: М., 1989. С. 435–436).

Ницце. Почти все свое творческое наследие — цикл из 16 исторических романов, повестей и «философских сказок», охватывающих почти четыреста лет русской и мировой истории — Алданов опубликовал в русских эмигрантских журналах и газетах: «Современные записки» (Париж), «Новый журнал» (Нью-Йорк), «Воля России» (Прага), газета «Сегодня» (Рига).

Начиная с 1921 года Алданов был постоянным автором журнала «Современные записки», где опубликовал все основные художественные произведения, созданные им до Второй Мировой войны (два цикла: первый — тетралогия о Французской революции и наполеоновской эпохе «Мыслитель» (романы «Девятое термидора», Чертов мост», «Заговор» и повесть «Святая Елена, маленький остров») и второй — трилогия о русской революции 1917 года — романы «Бегство», «Ключ», «Пещера»). Алдановым были опубликованы и небольшие повести на историческую тему: уже названная повесть о Наполеоне («Святая Елена, маленький остров», 1921, вошедшая в тетралогия «Мыслитель»), о Бетховене («Десятая симфония», 1931), о Микеланджело («Бельведерский торс», 1936), о Ломоносове («Пуншевая водка», 1938), о Байроне («Могила воина», 1939).

Перебравшись в США вскоре после начала Второй Мировой войны, Алданов вместе с М. Цетлиным и М. Карповичем основал «Новый журнал», ставший впоследствии главным зарубежным русским литературным изданием, где публиковал (в том числе) и свои произведения.

Собственные энциклопедические знания и научность ментальных представлений Алданов перевел в сферу литературного творчества, сделав логику исторического повествования художественной. Он избрал своим ведущим жанром роман, в центре которого — масштабный портрет исторического деятеля или целой эпохи. Однако и жанр повести занял в творчестве писателя важное место.

Изучение творчества М. А. Алданова шло неравномерно. Научной литературы по данному вопросу не так много, как по творчеству иных

писателей-эмигрантов. Первые статьи, затрагивающие вопросы исследования творчества Алданова, были опубликованы в начале прошлого века в эмигрантских газетах и журналах. «Вторая волна» научного интереса к прозе Алданова возникла в 1990-е годы и связана с возвращением творческого наследия «запрещенного» писателя в Россию.

Современники рассматривали произведения Алданова в журнальных статьях и очерках и не подвергали их строго научному — собственно литературоведческому — осмыслению. Расходясь в частности, критики были едины в представлении о том, что творчество Алданова — одно из самых примечательных явлений литературы русского зарубежья начала XX века. Так, Г. Газданов полагал: «Все, что пишет Алданов, отличается необыкновенной насыщенностью и тем совершенством изложения, которое сейчас недоступно громадному большинству теперешних русских писателей»¹. По его мнению, Алданов необычайно глубоко знал историю, так что в его романах фактических исторических ошибок не было и не могло быть. Это объяснялось его исключительной эрудицией, образованностью ученого-химика и скрупулезностью юриста. По словам Газданова, Алданов «был совершенно лишен наивности и был одарен еще одним редким качеством — историю он действительно понимал»².

Практически ни один из современников Алданова (критиков, журналистов, писателей) не мог обойти своим вниманием его исторические очерки, повести и романы.

В. П. Ладыженский видел в произведениях Алданова прежде всего обширную галерею очерков-портретов крупных исторических деятелей³. В. Кадашев отмечал, что кульминация каждой части, например, тетралогии «Мыслитель», — рельефная сцена крупного исторического события (смерть

¹ Газданов Г. М. Алданов. Тетралогия «Мыслитель» // Русские записки. Париж, 1938. № 10. С. 194.

² Там же.

³ Ладыженский В.Н. [О М. А. Алданове] // Перезвоны. Рига, 1926. № 18. С. 111.

Наполеона, похороны Робеспьера, воспринимаемые писателем с «возвышенным трагизмом», эмоционально и изобразительно)¹. По мысли современников, в произведениях Алданова выстраивается целостная и продуманно стройная система персонажей — исторических и вымышленных. Причем последние есть «олицетворение среднего, мизерного», «мелкий бес повседневности», что «превращает пышную историю в суету сует»; его измышленные герои словно «кривое зеркало героического»², — писал М. А. Осоргин в журнале «Современные записки» в 1927 году.

М. Л. Кантор отмечал, что Алданов виртуозно строит сюжет, его проза философски и нравственно насыщена, а слог изящен и неповторим. Диалоги о связи времен, язвительные афоризмы он связывает с западноевропейской (преимущественно) французской литературной традицией, восходящей к Вольтеру, и в то же время намечает связь с русским историческим романом XIX века: строгая продуманность и одновременно метафоричность повествования, четкость сюжетной конструкции и вместе с тем живость диалогов³.

Современники Алданова обратили внимание не только на глубину романов и повестей писателя на историческую тему, но и на понимание им *ироничности судьбы* личности в истории. Историк А. А. Кизеветтер в 1926 году в статье по поводу романа «Чертов мост» писал: «Основной стихией человеческого существования Алданов считает то, что может быть названо иронией судьбы»⁴. Все переходы от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно в пространстве алдановских романов «бьют все в одну точку: и маленькие люди, и носители крупных исторических имен оказываются на поверку в одинаковой мере жертвами

¹ Кадашев В. [О М. А. Алданове] // Годы. Прага, 1926. № 24. С. 107.

² Осоргин М. А. [О М. А. Алданове] // Современные записки. Париж. 1927. № 33. С. 524.

³ Кантор М. Л. [О М. А. Алданове] // Звено. Париж, 1927. № 5.

⁴ Кизеветтер А. А. [«Чертов мост» М. А. Алданова] // Современные записки. Париж, 1926. № 28. С. 236.

иронии судьбы»¹. Одни прозябают в безвестности, другие возносятся на вершины славы, чтобы оказаться в итоге «на положении беспомощных осенних листьев, которые крутятся, сталкиваются и исчезают, подхватываемые жизненным вихрем...»² По мысли Кизеветтера, «ирония, определяющая пафос публицистических и романских повествований М. Алданова, в немалой степени обусловлена неприятием неомифологических концепций конца XIX — начала XX веков», идей «катастрофического прогресса» и «мистической революции»³.

В 1936 году В. В. Набоков в рецензии на книгу «Пещера» выдвинул идею об *ироническом мироощущении* Алданова. Именно оно, на взгляд писателя, определяет историю и судьбу человека у Алданова. По представлениям Набокова, в тетралогии «Мыслитель», цикле романов «Ключ», «Бегство», «Пещера», в романах «Истоки» и «Самоубийство» «усмешка создателя образует душу создания»⁴, пронизывая все уровни идейно-художественной структуры: от философских споров героев до стилистики текста.

Как говорилось ранее, творчество Алданова стало предметом обсуждения достаточно давно, но научный подход в осмыслении произведений писателя в полной мере не был осуществлен. Современники (Б. Зайцев, Г. Газданов, М. Осоргин, М. Слоним, В. Цетлин) рассматривали творчество Алданова преимущественно с позиций оценочно-субъективной критики, а не объективированного ракурса литературоведения. В начале прошлого века историософский роман лишь зарождался (в творчестве Д. С. Мережковского прежде всего), термин «историософия» не существовал вовсе. Однако в последние десятилетия XX века интерес к творчеству Алданова и его историософскому видению начал расти.

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Набоков В. В. Рецензия на книгу М. А. Алданова «Пещера» // Петрополис. Берлин, 1936. № 4.

Исследователь русской литературы Чарльз Николас Ли в 1972 году в статье «Марк Александрович Алданов: жизнь и творчество» писал, что в книгах писателя «факты безупречно точны», «действие алдановских вещей сложное и захватывающее»¹. У художника «вымышленные люди оттеняют блестяще обрисованные исторические лица и отражают тему иронии судьбы»². Во всех произведениях, по мысли исследователя, Алданов подвергает персонажей таким испытаниям, что они не могут не задавать себе серьезных вопросов о смысле жизни. Ирония судьбы сводит все их надежды на нет, и рано или поздно они принуждены примириться с неизбежным. Признавая жизненную «суету сует», «его персонажи лишены духовного искательства героев Достоевского и Толстого: преемственность культуры волнует их больше бессмертия души»³, — заключает Ч. Н. Ли.

В 1991 году отечественный исследователь А. А. Чернышев предпринял одно из первых серьезных исследований, в котором он во многом опирался на суждения критиков начала XX века, учитывал точку зрения современников Алданова, и вместе с тем серьезно развивал их идеи и суждения. Существенную новизну наблюдений исследователя составило осмысление нравственных проблем прозы Алданова. По мысли Чернышева, в своих историософских произведениях Алданов обнаруживает и вскрывает моральную «проблему выбора средств борьбы»⁴: «Философия случая не допускает никаких оправданий формуле “цель оправдывает средства”, ведь, если принять, что в историческом процессе цели нет, то остается, рассматривая исторические катаклизмы, заговоры, войны, революции, задаваться лишь вопросом: нравственны ли были средства?»⁵ Исследователь

¹ Ли Ч. Н. М. А. Алданов: жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции: сб. ст. / под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 98.

² Там же. С. 100.

³ Там же. С. 102.

⁴ Чернышев А. А. Гуманист, не веривший прогресс // Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1991. С. 32.

⁵ Там же.

высказывает мысль, что одна из граней алдановского понятия *иронии истории* — это отсутствие нравственных цензов суда истории: чем больше крови пролито по вине исторического деятеля, тем дольше он остается в памяти человечества.

По Чернышеву, «писатель меньше всего был коллекционером раритетов, ослепленным блеском открывшегося ему в читальных залах исторического материала»¹. В его книгах *философия истории* своеобразна. В человеческой природе героев Алданова, по убеждению Чернышева, на протяжении столетий ничего не меняется, люди остаются прежними: так же борются, страдают, умирают, в них много хорошего и не меньше плохого.

Немногим позже, в 1997 году, М. Ю. Соколов выдвинул гипотезу о неотвратимости обращения Алданова к исторической прозе: после 1917 года «история сделалась главнейшим персонажем жизненной драмы свидетелей общеевропейской катастрофы»². Соколов называет Алданова «любимой в России критически мыслящей личностью»³, чья критика была направлена не на традиционный объект — зло самовластья, а на общественных деятелей, свергающих это самовластие, на слабых правителей, не имеющих ни воли, ни способности ее сохранить.

Примечательны научные работы, в которых предпринята попытка осмысления своеобразия взглядов Алданова на историю. Так, А. В. Чанцев в 2002 году пришел к заключению, что в основе алдановских романов лежит «неподвижная» историософия — она сформировалась у писателя довольно рано и со временем не претерпела существенных изменений. По наблюдениям Чанцева, алдановская историософская концепция была намечена уже в сборнике публицистических заметок «Армагеддон» (1918) и позднее подробно развита в диалогах «Ульмская ночь. Философия случая» (1953). По мнению исследователя, Алданов, отрицая наличие объективных

¹ Там же. С. 12.

² Соколов М. Ю. Творческий реакционер // Коммерсантъ. 1997. № 20. 27 февр. С. 9.

³ Там же.

исторических законов, рассматривал *случай* как важнейший двигатель истории¹.

В 2006 году в работе «Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза» Д. Д. Николаев, обращаясь к тетралогии «Мыслитель», приходит к заключению, что события XVIII века перекликаются в прозе Алданова с событиями современности, однако писатель дает противоречивую оценку событиям: «Революция близка ему как отрицание плохого, и в то же время чужда, поскольку ей не удастся утвердить хорошее. “Реминисценции” современности в книгах <Алданова> проявляются не столько в описании событий или характеристиках лиц, сколько в рассуждениях персонажей, историческими фигурами не являющихся. Алданов считает, что определяющую роль в истории играет случай, соответственно, и значительность исторических лиц оказывается мнимой. Почти всех — от Канта до Палена, от Екатерины II до Робеспьера — писатель изображает “приниженно”, создавая “отрицательные” или “комические” образы»².

В 2008 году Е. И. Бобко в диссертации «Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова» обосновывает тезис о том, что традиции Толстого легли в основание самоопределения Алданова: в культурной парадигме XX века Алданов была ориентирован на эстетический, философский, духовный опыт русской классической литературы XIX века. По словам исследовательницы, «диалог с Л. Н. Толстым (спор, полемика, вопрошание, аксиологическая перепроверка, переосмысление, ученичество) является одним из важнейших идейно-художественных факторов, определяющих метатекстуальность творчества

¹ Чанцев А. В. М. А. Алданов // Энциклопедия Кирилла и Мефодия. М., 2002.

² Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза»: автореф. ... доктора филол. наук. М., 2006. С. 28.

М. А. Алданова»¹. Бобко отмечает, что лишь у Толстого в «Войне и мире» писатель находил ту свободу и полноту эпического синтеза, к которым стремился в собственном творчестве. При этом Алданов избирал иной путь соприкосновения исторического, философского и художественного начал в историческом произведении — в его романах сюжет определяется не столько развитием событий и характеров, сколько движением мысли и столкновением идей. Писатель отказывается от голого факта, но и «от прямого высказывания своих взглядов, обращаясь к игровой поэтике повествования»².

Исследователь И. В. Макрушина в диссертации «Романы М. Алданова: философия истории и поэтика», определяя основные положения историко-философской полемики Алданова с Толстым, идет вслед за предшественниками и утверждает, что «толстовскому “роевому началу” писатель противопоставляет роль личности в истории, “идею Провидения” — философию Случая»³. По наблюдению исследователя, принципиально новым у Алданова становится обращение к «философии смерти».

В работе Е. Г. Трубецковой «Набоков и Алданов: диалог о случае в истории»⁴ обращается внимание на то обстоятельство, что в центре романов Алданова оказываются переломные моменты истории России и Франции на протяжении двух веков: Девятое Термидора, заговор против Павла I, смерть Наполеона, убийство Александра II, война 1914 года, т.е. именно те моменты, когда движение истории было непредсказуемым, где случай играл ключевую роль. По мнению критика, анализ оппозиции «случай / детерминизм» становится одним из важных критериев соотношения гуманитарного и естественнонаучного мышления в творчестве Алданова.

¹ Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008. С. 5–6.

² Там же.

³ Макрушина И. В. Романы М. Алданова: философия истории и поэтика: Монография. Уфа: Гилем, 2004. — 186 с.

⁴ Трубецкова Е. Г. Набоков и Алданов: роль случая в истории. Вып. 2. М., 2007. С. 63–69.

Продолжая научное осмысление творчества Алданова, Т. И. Дронова утверждает, что эстетическое пространство романов писателя, в том числе и сферу исторической рефлексии героев, захватывает *игра*. По существу концептуально заменяя понятие «случай» понятием «игра», Дронова уточняет, что «в процессе этой игры движение авторской мысли настолько неожиданно, что вызывает непредсказуемые действия и парадоксальные суждения персонажей»¹.

Современные исследователи творчества Алданова обращают внимание на связь писателя с опытом художественной и философской мысли Серебряного века. Так, О. Лагашина полагает, что о генетической связи романов Алданова с новым типом исторического повествования, возникшим в эпоху Серебряного века, в частности в творчестве Д. С. Мережковского, свидетельствует жанровый выбор писателя — роман и повесть *философии истории*, роман и повесть *историософские*².

К настоящему моменту ряд исследований творчества Алданова связан и с проблемами более узкими, но не менее важными — не только проблемами идейно-тематического и проблемного плана, но с вопросами поэтики, стиля и языка произведений писателя-историка. Так, Ю. Безелянский отмечает высокий стилистический уровень письма Алданова, выделяет чисто *алдановский* стиль — «не бунинское благоухание текста, а сияющий *интеллектуальный блеск*»³. По Безелянскому, Алданов не только романист, но и философ. Исследователь связывает эту особенность с влиянием Л. Н. Толстого: как и Толстой, Алданов понимал историю как стихийный процесс. По заключению Безелянского, Алданов не был детерминистом и отвергал тезис о «миллионе случайностей, образующих

¹ Дронова Т. И. Историсофский роман М. Алданова: «энергия жанра» // Русское зарубежье — духовный и культурный феномен: материалы Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 1. М.: Новый гуманитарный ун-т Н. Нестеровой, 2003. С. 141–142.

² Лагашина О. Историсофский роман Д. Мережковского и М. Алданова: дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 2004. С. 39–41.

³ Безелянский Ю. Э. Марк Алданов: «Все решает случай» // Алеф. 2009. Январь. С. 9.

независимые друг от друга цепи причинности», он считал, что в истории господствует хаос случайностей¹. Именно эти особенности повлияли на композиционное и стилевое своеобразие *в конструировании* произведений писателя об истории, его романов и повестей.

А. В. Чанцев полагает, что на стилистике романов Алданова сказалось не только толстовское письмо, но и контрастное ему стремление к «латинской» отчетливости, скептическая усмешка мыслителя и изящество отточенного слога в духе А. Франса. Разнородные составляющие манеры Алданова: «мрачное вдохновение смерти» как реакция на иррациональный поток жизни; скрупулезная верность историческому документу; скептический, лишенный иллюзий разбор мотивации человеческих поступков, — это особенности, которые нередко «вредили» (по словам Чанцева) целостности романной формы Алданова. По мысли исследователя, писательских высот Алданов достигал, как правило, либо в рамках отдельного эпизода, либо при создании *портрета* исторического лица (Наполеона, Бакунина, Вагнера, Ленина, Муссолини и др.)².

По Е. И. Бобко, жанровую природу романов Алданова в значительной мере определяют своеобразие нравственно-философской оценки исторических лиц и событий и ее игровая форма. Если принять, что в прозе Алданова доминирует концепция человека и истории (*философия случая* и идея *неизменной природы человека*), то, по представлению исследователя, именно эти аспекты формируют важные для писателя направления нравственно-философских исканий, мотивы подлинного и мнимого ученичества, «пробуждения себя», любви, смерти, игры, творчества и проч.³

Среди работ последнего десятилетия наиболее интересным представляется диссертация Н. В. Кармацких «Поэтика тетралогии

¹ Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Перв. треть XX века. М., 1997. С. 18–21.

² Чанцев А. В. М. А. Алданов. С. 92.

³ Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова. С. 6.

М. Алданова «Мыслитель» (мотивный аспект)»¹. Автор работы отмечает, что, погружаясь в мир Алданова, мы сталкиваемся с парадоксом: перед нами исторический романист, не верящий в достоверность исторических истин, в справедливость суда истории и стремящийся убедить в этом читателя. Но при этом — наряду с отрицанием объективности и логичности истории — писатель отвергает и веру в объективность знания современников. Этот мотив реализуется в романах и повестях Алданова на разных уровнях и формирует их полемический подтекст.

Мнение Н. В. Кармацких совпадает с мыслью Е. И. Бобко о том, что недостижимость полноты исторического знания и его субъективный характер писатель демонстрирует с помощью выбора в качестве центральных героев исторического повествования *вымышленных* персонажей, являющихся непосредственными свидетелями и/или участниками исторических событий, т.е. подчинения повествования кругозору «среднего человека». По наблюдению Бобко, анализируя восприятие исторических фактов современниками и их рассказы о текущих событиях, участниками или свидетелями которых они стали, зафиксированные в их дневниках, воспоминаниях и иных документальных свидетельствах, писатель выявляет, что одной из главных причин искажения исторической правды является *индивидуальное* человеческое восприятие, *психология* восприятия². Т.е. подчас герой оказывается не способен объективно воспринимать происходящее, находясь в состоянии аффекта, возбуждения, апатии и др. Писатель исследует не только *характер*

¹ Кармацких Н. В. Поэтика тетралогии М. Алданова «Мыслитель» (мотивный аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2009. С. 15.

² Бобко Е. И. Исторические романы Марка Алданова: проблематика и особенности поэтики // Спецкурсы по истории русской литературы XX века: учеб. пособие / под ред. И. Ю. Иванюшиной. Саратов, 2007. С. 13.

переживания события, но и *психологию воспоминания* о нем в последующем¹.

При всем многообразии освещенных в творчестве М. А. Алданова проблем, между тем, говорить о полноте научного осмысления творчества писателя не представляется возможным. Критика нередко акцентирует внимание на недостаточности изученности прозы художника, в частности его повестей. Так, Е. И. Бобко полагает, что изучение наследия писателя, составляющее на сегодняшний день многоаспектный исследовательский диалог, еще только начинает развиваться «от ознакомительно-биографического, обзорного подхода к концептуальному, проблемному изучению творческой индивидуальности писателя»². Потому **актуальность темы** настоящего диссертационного исследования заключается в необходимости всестороннего анализа историософского наследия М. Алданова, в частности его произведений среднего жанра — повестей «Святая Елена, маленький остров» (1921), «Десятая симфония» (1931), «Бельведерский торс» (1936), «Пуншевая водка» (1938) и «Могила воина» (1939)³. Более емкий и вместе с тем более сконцентрированный исследовательский ракурс позволит углубить понимание идейной сущности исторической прозы писателя, даст возможность на конкретном материале проследить тенденции историософской литературы начала XX века, создаст условия для более точного определения места и роли Алданова в идейно-эстетических поисках русской литературы начала века.

Таким образом, **материалом** диссертационного исследования становится прозаическое творчество русского писателя-эмигранта Марка

¹ История русской литературы XX века: в 4 кн. Кн. 2: 1910–1930 годы. Русское зарубежье / под ред. Л. Ф. Алексеевой. М., 2005. С. 45.

² Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова. С. 10.

³ Среди произведений Алданова, которое исследователи иногда относят к среднему жанру, можно было бы назвать и «Повесть о смерти» (1952–1953). Однако, во-первых, сам писатель числил «Повесть...» среди романов (см. «От автора» и примечания к тексту), во-вторых, произведение осталось незаконченным.

Александровича 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 историсофской повести Алданова, воплощенное в особенностях этико-эстетической системы названных художественных произведений и отражающее творческие искания писателя этих лет.

Выбор названных произведений объясняется тем, что анализ текстов Алданова среднего жанра (повести) позволяет в значительной мере преодолеть ограниченность научного представления о художественной цельности творчества писателя в период между двумя Мировыми войнами — 1914 и 1939 годов. Акцент на своеобразии историсофской повести Алданова позволит высказать суждения о характере становления его писательской манеры (появление повести «Святая Елена, маленький остров» в 1921гоу, в самом начале творческого пути молодого писателя) и динамике ее эволюционирования, наметить связи между романами и повестями художника на историческую тему, затронуть вопрос об органичности/неорганичности прозы писателя историсофским тенденциям начала века, проследить этико-эстетические доминанты образно-философского мира писателя на этом этапе, сформировать представление о своеобразии его художественно-философской концепции истории.

Цель диссертационного исследования — рассмотреть специфику художественной концепции отечественной и мировой истории в рамках историсофской повести Алданова начала XX века, проследить механизмы создания и функционирования интерпретационных вариантов истории, предлагаемых писателем в повестях «Святая Елена, маленький остров», «Десятая симфония», «Бельведерский торс», «Пуншевая водка» и «Могила воина».

Цель исследования обуславливает его 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»;

— наметить черты структурно-композиционного своеобразия историософской повести Алданова, опосредующие трансформацию традиционного ракурса восприятия истории, смоделировать алдановский вариант «эквивалента истории»;

— систематизировать специфические формы концептуализации «индивидуализированной» истории Алданова, присущие всем избранным для анализа историософским повестям названного временного отрезка;

— наметить совмещение дискурсивных историософских практик для романной и повестийной наррации у Алданова.

Теоретической основой диссертационного исследования стали труды по истории и теории литературы (М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Ю. В. Лотман, В. Е. Хализев и др.), философии художественного текста (Д. С. Лихачев, В. П. Руднев, Л. А. Трубина и др.), теории прозы и эпических жанров (Г. Н. Поспелов, Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский и др.), работы по теоретической поэтике (Н. С. Болотнова, Е. А. Добин и др.). Работами, необходимыми в локализации жанровых границ историософского дискурса, были избраны труды, посвященные истории и теории исторической прозы в

русской литературе XX века (А. В. Гулыга, С. И. Кормилов, Л. А. Трубина, В. А. Юдин и др.), и работы, непосредственно касающиеся вопросов изучения феномена историсофского романа (Е. И. Бобко, Т. И. Бреева, Т. И. Дронова, С. М. Калашникова, Л. А. Колобаева, Д. Д. Николаев, В. В. Полонский и др.).

Основными **методами исследования** в диссертационной работе избраны как традиционные, так современные типы анализа — историко-типологический, контекстуальный, поэтологический, мотивный, структурно-семантический, жанрово-стилевой — в их синтезе и дополнительности. Обращение к приемам биографического подхода основано на убеждении, что, изучая исторические и учитывая биографические данные, можно как глубже рассмотреть факты жизни и личной судьбы писателя, так и увидеть их в качестве «одного из определяющих моментов <...> творчества, как один из источников создания художественного образа»¹.

Положения, выносимые на защиту:

— историсофская 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 историсофским романом и историсофской повестью Алданова 1920–1930-х годов и на основе скоординированности исторической концептологии и дискурсивных историсофских практик обеспечивает пластичность жанровой структуры историсофского дискурса, активизирует тенденцию жанровой диффузии;

— интердискурсивная стратегия предполагает у Алданова замещение исторического дискурса историсофским; реализация индивидуально-

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

авторских представлений о сущности и смысле истории сводится к приоритету и доминированию «воображаемого» и «возможного» в противовес «реальному» и «действительно сущему», 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 характерной 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 истории и судьбы, бренности и неблагодарности человеческой памяти, неизменности и статичности человеческой природы, условности и относительности объективного знания, недостижимости абсолютной исторической истины, иррационализма человеческой жизни и проч., обнажающие для писателя «фиктивную» природу традиционного исторического дискурса и обнаруживающие склонность художника к сотворению и верованию в «мифологию» 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, ролевое своеобразие и антиисторичная

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 писателя.

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 исторической дискурсивности, рассмотрен механизм формирования и реализации реструктурированного исторического знания, выявлен (ин)вариант своеобразного индивидуализированного и субъективированного алдановского «образа истории», нашедшего отражение в художественно-поэтическом 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 новых для начала XX века идейно-философских исканий в области исторического прошлого, зафиксированных в принципах и приемах историософского дискурса. Историософское видение писателя становится ключевым аспектом теоретической рефлексии. Историософские повести избранного периода рассматривается как органичная часть творчества писателя в целом и одновременно как важная составляющая литературного процесса начала XX века.

Практическое значение работы заключается в возможности использования материалов и выводов исследования в разработке различных историко-литературных (общих и специальных) курсов по русской

литературе первой половины XX века, в практике школьного и вузовского преподавания курса отечественной литературы этого периода.

Список использованной литературы включает более 180 наименований. Общий объем работы — 217 страниц.

ГЛАВА I

Специфика «философии истории» М. Алданова: повесть «Святая Елена, маленький остров»

Отсчёт историософской прозы в творчестве М. А. Алданова следует вести с первой повести — «Святая Елена, маленький остров», написанной в 1921 году, которую Н. Н. Горбачева назвала «эпиграфом ко всему последующему творчеству прозаика»¹.

В 1920-е годы Алданов оказался в Париже. Эмигрантская действительность вынуждала его искать возможные способы заработка, по сути — выживания, и средством к существованию им был избран литературный труд. Первым произведением, написанным Алдановым «ради денег», стала повесть на историческую тему «Святая Елена, маленький остров», вошедшая впоследствии в виде заключительной части («эпилога», по словам самого Алданова) в тетralогию «Мыслитель»².

Непосредственным толчком к написанию повести «Святая Елена» послужило то обстоятельство, что в 1921 году отмечалась столетняя годовщина со дня смерти императора Франции, покорителя мира Наполеона Бонапарта. Именно этот факт стал условием трансформации Алданова-публициста в Алданова-художника, историка-исследователя в создателя историософской повести (а позже романа).

Личность Наполеона еще при его жизни привлекала внимание историков и мемуаристов, документалистов и обывателей, публицистов и писателей. Образ Наполеона к началу XX века стал важной частью сознания всего человечества, сохраняя таинственную привлекательность для духовной

¹ Горбачева Н. Н. XX век на шкале культуры (проза М. Алданова) // Судьба России: исторический опыт XX столетия: тез. III Всерос. конф. (Екатеринбург, 22–23 мая 1998 г.). Ч. 1. Екатеринбург, 1998. С. 164.

² Как уже было сказано, тетralогия «Мыслитель» включает в себя — «Девятое Термидора», «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров». При этом только «Святая Елена» создана в жанре *повести*.

жизни каждого человека. В обстановке оживленного (юбилейного) интереса к личности Наполеона в повести «Святая Елена» Алданов попытался обнаружить универсальное, общечеловеческое — глубинное и вневременное — содержание исторического феномена личности французского императора и в то же время определить собственное понимание человеческой судьбы, подойти к осмыслению ее этапов с точки зрения ученого и одновременно литератора, *объективного* историка и *субъективного* философа, объединяя эти начала *образным* видением художника. Внутренняя интенция исследователя обретала эксплицитную реализацию в художественном тексте, достигая уровня обновленной и преображенной универсальной концептологии.

Своеобразная концепция мира и человека, которую предлагал историософский дискурс Алданова, сочетание в тексте исторического факта и мифологизма, соединение идей причинности и одновременно вечного повторения событий, обнаруживающего в течении времени некие бытийные константы, подводили Алданова к тому, чтобы избранную им историческую эпоху представить как вневременную, надвременную. При этом личность Наполеона — великого вне своего времени человека, великого *навсегда* — позволяла писателю индивидуальные черты исключительного героя рассмотреть как черты универсальные, общезначимые: в закономерностях конкретного отрезка исторического процесса разглядеть устойчивые тенденции общечеловеческого развития.

Как справедливо замечает Н. Барковская, «метаисторизм предполагает унифицирующий подход к историческим эпохам, когда исследователь находит между ними аналогии, сходства, ассоциативные связи, обнаруживающие в конкретном и локальном всемирноисторическое <...> метаисторизм выявляет соответствия и преемственность разных культурных

эпох: прошлое не отбрасывается, а преобразуется в настоящем и будущем»¹. Именно так прочел наполеоновское время Алданов, увидев глубокие связи, точки соприкосновения, которые свидетельствовали о близости законов мировых социально-общественных потрясений, и, как следствие, родство философии изгнания, ссылки, насильственной изоляции от общества. Юбилейный бум вокруг имени Наполеона позволял Алданову размышлять о себе и о судьбе русской эмиграции в целом, увидеть общие законы, которые управляют как миром европейским, так и азиатским (восточно-европейским).

Процессы идейного, нравственного, философского самоопределения личности, поиски высшей и всеобщей истины являются важнейшими звеньями рассматриваемой историософской повести. В рамках такого типа повествования задача автора — не столько быть объективным судьей своих героев, раскрыть их психологический образ, оттенить правоту или ошибочность их идейных представлений, продиктованных историей, сколько найти субъективную мотивацию происходящего в мире, создать собственный современный миф о законах мироздания и их функционирования.

В предисловии к повести Алданов отсылает к историческому документу — к школьной тетради будущего императора с незаконченной фразой: «Святая Елена, маленький остров...» (с. 316)². Через апелляцию к подлинному историческому документу — Fonds Libri, № 11 — автор доносит до читателя тот факт, что на словах «Святая Елена, маленький остров...» оборвались подлинные записи в одной из школьных тетрадей юного Бонапарта. Историческая основа повести обретает фактологию, история становится предметом размышлений писателя.

¹ Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. С. 11–17.

² Здесь и далее цитаты из анализируемых повестей Алданова приводятся по изд.: Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1991–1993. Т. 2, — с указанием страниц в скобках.

Как сообщает прозаик, будучи совсем юным, Наполеон имел привычку заполнять свои ученические тетради до самого конца, до последнего фрагмента чистого поля листа: семья была очень бедна. Именно поэтому запись о Святой Елене в детской тетради оказалась не завершенной, не продолженной. В этом Алданов (уже не историк, но художник) видит некий таинственный знак, мистику, позволяющую ему перейти с уровня собственно исторического на историософский. Острову Святой Елены *мистически* было суждено остаться в жизни Бонапарта не только далеким воспоминанием из курса географии аббата Лакруа, но последним приютом, хранящим множество тайн и порождающим обилие легенд.

С образом Святой Елены в повесть Алданова входит историософский мотив символического повторения, необъяснимого возвращения к прошлому, мотив закольцованности — как название *острова* в жизни Наполеона, так и самой *жизни* великого человека. Судьба словно охватила кольцом события жизненного пути Бонапарта и тем самым подвела философский итог. Алданов не может пройти мимо мистики документального факта и развивает ее в собственном историософском ракурсе.

Остров Святой Елены — затерянный в Атлантическом океане осколок суши, далекий от континента, от мира, от Франции, от всего того, к чему стремился Наполеон. Однако именно на этом одиноком острове он прожил последние шесть лет и умер в 1821 году, не дожив до 52 лет. Исторический факт отдаленной ссылки Наполеона избирается писателем для историософской рефлексии. В отличие от своих современников — мистиков и символистов — Алданов не выдумывает, не измышляет «экзотическую действительность», необыкновенный таинственный хронотоп, но придает реальному историческому факту признаки скрытой фатальности и таинственного предзнаменования. Если в тексте повести герой Наполеон в первые месяцы и годы пребывания на острове надеялся, что Святая Елена

будет для него «короткой», но «не последней главой» (с. 352), подобно Эльбе, то в отличие от него автор-историкософ заранее «знал» неизменность и преопределенность данного обстоятельства.

Между тем для писателя-мыслителя очевиден и другой смысл, который он привносит в повесть: как не дописана строка в ученической тетради, так не дописана и последняя страница жизни Наполеона. Именно это дает Алданову возможность домыслить, досотворить жизнь великого человека, посредством «нового историзма» найти ей философскую этико-эстетическую интерпретацию. Даже после смерти великого Бонапарта его судьба хранит тайны, разгадка их в будущем. Одну из таких «версий-гипотез» представляет Алданов в историкософском повествовании «Святая Елена, маленький остров».

1.1. Художественно-композиционные особенности повести: «внешняя» повествовательная рамка

Исследователи творчества М. А. Алданова неоднократно отмечали, что основу художественных произведений Алданова-писателя составляют философские идеи, которые генерировались сознанием Алданова-публициста, т.е. были рождены им прежде, чем он обратился к собственно эстетическому повествовательному дискурсу. Истоки историкософских интенций писателя обнаруживают себя много раньше, чем в художественном творчестве. Именно это позволяет утверждать, что первая повесть начинающего писателя не столько формирует историкософские идеи Алданова, сколько развивает и воплощает уже готовые идеологические формулы, те исторические философы, которые репрезентируют Алданова-писателя и составляют своеобразие алдановского историкософского письма.

Как уже неоднократно отмечалось, историкософский дискурс предусматривает трансформацию исторической концептологии, допускает и

даже предполагает «вольность» и «субъективность» в интерпретации исторических фактов. Писатель-историософ демонстрирует критическое отношение к точности репрезентации исторического знания, но продуцирует нарратив псевдоисторического мышления.

Размышляя о творчестве Д. С. Мережковского, Алданов писал, что «как исторический романист Д. С. вольно обращался с историей, но (в отличие от некоторых других исторических романистов) никак не потому, что не знал ее, а потому, что его религиозная идея была ему дороже и исторической правды, и художественной ценности романа»¹.

Именно по этому пути — уходя от документированного исторического знания, но направляясь по пути собственной логики и интуиции — и идет Алданов в интерпретации исторической фактологии, на которую он опирается в повести «Святая Елена». Фактически, можно с уверенностью констатировать, что принципы индетерминизма и метаисторизма становятся фундаментальными основами художественного видения начинающего писателя. Доказательством тому становится сюжетно-композиционное строение повести, которое моделирует Алданов.

Уже первое знакомство с текстом повести заставляет обратить внимание на то обстоятельство, что из 18 структурно выделенных глав повествования первая и последняя (I и XVIII) опосредованы образами вымышленных героев, тогда как исторические персоналии (Наполеон и русский посланник де Бальмен) погружены в глубь повествовательного пространства, центрированы в нем. Причем героями *обрамляющих* повествование глав избраны не герои-интеллектуалы, не умудренные опытом персонажи, мудрости и жизненному опыту которых мог бы довериться читатель, но герои наивные и непросвещенные, инфантильные и

¹ Алданов М. А. О романе // Современные записки. Париж, 1933. № 52 (переизд.: М., 1989. С. 435–436).

простодушные, доверчивые и невежественные. Герои рамочных глав — малолетняя девочка Сузи Джонсон и малаец-абориген Тоби.

Повесть, посвященная последним дням Наполеона, начинается с «вымышленной»¹ повествовательной стратегии, когда репрезентация исторической личности передоверена не только «постороннему» лицу, но открывается детскими страхами и слухами, транслируемыми героиней-ребенком, юной англичанкой Сузи Джонсон. Знакомство с центральным персонажем — Наполеоном — происходит «издалека» и «от противного», ибо девочка Сузи, находящаяся в самом раннем возрасте («в раннем детстве», с. 316), не может ничего знать о Бонапарте и питается только слухами и рассказами, услышанными ею в семье. К тому же юная героиня — англичанка, т.е. все сказанное ее родными о французском императоре опосредовано их неприязнью к врагу, к давнему историческому врагу-французу.

Имя Наполеона возникает в тексте Алданова в форме словосочетания «злой Бони» (с. 316), в котором существенными и семантически нагруженными оказываются оба слова-компонента. С одной стороны, в устах юной девочки эпитет «злой» порождает коннотацию к образу некоего сказочного злодея, ирреального супостата, коррелирующего с образами-типами сказочных волшебников-лиходеев. Именно злодей Бони «виноват» в том, что детям не дают на ночь пудинг «с изюмом, сливами и сладкой коричневой коркой» — «верно, для того, чтобы все съесть самому»² (с. 317). С другой стороны, именование «Бони»³, которое использует мать Сузи,

¹ В ходе сюжетного развития повествования Алданов дает понять, что при создании образа Сузи он опирался на мемуары, оставленные Сузанной Джонсон, которая действительно некоторое время провела на о. Святой Елены в семье отчима, губернатора острова сэра Гудсона Лоу — будучи «уже большой, незадолго до того, как ей пошел восьмой год» (с. 318). Алданов сознательно подчеркивает детский возраст героини-мемуаристки.

² Стиль речи имитирует детскость выразительной способности ребенка, а через нее — неспособности быть объективной и содержательной.

³ «Кличка» (с. 318), как сказано в тексте.

актуализирует образ шаржированного Бонапарта, героя обывательских разоблачительных шуточек начала XIX века. Именно Бони становится сниженным героем песенок, анекдотов, шуток и карикатур, которыми была наводнена Европа (в т.ч. и Англия) в начале 1800-х годов (например, знаменитая песенка «My Bonnie Lies Over The Ocean»).

К этому примыкает и еще одно искажение имени Бонапарта. Героиня-повествователь¹ в какой-то момент называет Наполеона «кингджорджем» (с. 316), по-детски «не различая» слова «кинг» (король) и собственное имя «Джордж» (*англ.* King George)², одновременно смешивая и подменяя статус французской и английской верховной власти. Сузи «узнала, что у злого Бони есть другое, длинное и трудное, имя <...> и что он состоит Кингджорджем (просто кингом, — поправила, улыбнувшись, мать) у французов, которые живут за морем, едят лягушек (shame!)»³ (с. 318).

Категориальная заданность образа мифического Бони поддерживается и аккумулируется семантикой мистических слов-знаков «сатана» (с. 317) или «дьявол» («damned devil», с. 317), используемых героями-обывателями, героями-профанами, в т.ч. Сузи, ее матерью и дядей. С их точки зрения, именно «дьявол» Бони виноват в смерти отца Сузи, подполковника Джонсона: по словам девочки, «дэдди был убит злым Бони на войне» (с. 317). Метафоризм ответственности Бонапарта за смерть отдельного человека на войне приобретает в сознании героя-повествователя первых глав повести мотивирующую однозначность — абстрактное совмещается с конкретным, общее с частным.

¹ Назвать Сузи повествователем можно только условно, т.к. форма наррации в повести Алданова скорее тяготеет к несобственно-прямой речи, с невыделенным рассказчиком-нарратором. Однако «несобственность» повествования принадлежит и передается от одного персонажа к другому, вбирая в структуру речи признаки «собственности» и индивидуализированности речи того или иного героя (в данном случае — Сузи).

² Речь идет об английском короле Джордже IV.

³ Упоминание лягушек и восклицание «shame» (позор) объединяет стратегии «детского» и «английского» типа наррации, совмещающих отвращение ребенка к гадким пресноводным и традиционно высокомерное презрение англичан к французам.

Как явствует из текста Алданова, Сузи провела на Святой Елене 8 лет — с восьми до шестнадцати (когда она, «мисс Сузанна» (с. 318), вышла замуж и покинула остров вместе со своим мужем, русским посланником графом де Бальменом). Между тем будущая мемуаристка встречалась с Наполеоном на острове всего один раз — к тому же случайно. «Она раз в жизни видела Наполеона, который, встретив ее в саду, послал ей конфет и розу» (с. 319). Алданов не называет возраст героини на этот раз, но ее впечатление от императора («Какой он страшный! — сказала Сузи, наморщив лоб», с. 319) свидетельствует либо о детскости, либо об инфантильности героини (упоминание конфет и цветов поддерживает обе версии). Т.е. в любом случае Алданов ставит под сомнение объективность детских или девичьих впечатлений Сузи.

Таким образом, все будущие «воспоминания» героини должны были опираться на рассказы, которые она слышала об императоре на острове. Неслучайно, форма передачи ее представлений о Бонапарте эксплицируется посредством эмоциональных маркеров — «говорили», «оказалось», «рассказывали» (с. 317 и мн. др.). «Моншеню, старый эмигрант, <...> *рассказал* несколько случаев из времен молодости корсиканца» (с. 318; выд. мною. — Ю. О.). «Граф де Бальмен <...> со своей стороны *рассказал* несколько анекдотов о Наполеоне» (с. 318; выд. мною. — Ю. О.). «*Оказалось*, что Бонапарт когда-то собственноручно задушил женщину легкого поведения...» (с. 318; выд. мною. — Ю. О.). Причем в отдельных случаях Алданов добавляет: «Маркиз описал это происшествие с чрезвычайно *точным указанием места, обстоятельств, имен и всех подробностей* убийства» (с. 318; выд. мною. — Ю. О.), тем самым, с одной стороны, выдавая собственную иронию в отношении свидетельств очевидцев, с другой стороны, настойчиво подчеркивая субъективность и

недостоверность сведений о французском императоре, которые положены в основание «исторического мифа о Наполеоне»¹.

Единственным «скрытым» выразителем корректирующей точки зрения (отчасти авторской или хотя бы стремящейся к объективности) в повести Алданова может служить незаметный, не бросающийся в глаза образ «молчаливого седого офицера» (с. 321), который неизменно присутствует во время всех бесед и споров о Наполеоне и составляет молчаливый фон сплетничающего светского общества. Так, после рассказа де Бальмена о Ватерлоо, о впечатлениях русского офицера по поводу поведения Бонапарта на поле боя, «молчаливый офицер, *получивший две раны под Ватерлоо* и ничего этого не выдавший, подумал, что у русских *штабных* офицеров удивительные полевые трубы» (с. 318–319; выд. мною. — Ю. О.). Иронический подтекст неозвученной мысли героя — не стороннего наблюдателя, а непосредственного участника событий — пронизывает всю фразу и выдает авторскую солидарность герою².

Завершает повествование о Наполеоне соотносимый с Сузи по достоверности впечатлений персонаж по имени Тоби. Герой Тоби — «старый малаец» (с. 350), который живет на острове и исполняет обязанности садовника. Близость детскому наивно-невежественному мировосприятию (условно — близость Сузи) подчеркивается тем, что при первом знакомстве читателя с Тоби он представлен как «приятель» (с. 350) Бетси, еще одной девочки, живущей на острове. При этом близость Сузи и

¹ В описании исторически значимых событий, происходящих в России (свержение Павла I, убийство императора, провозглашение царем Александра I и др.), Алданов намеренно использует глагол в неопределенно-личной форме «говорили», 8 раз в пределах только двух абзацев (с. 329–330).

² Авторская солидарность отчетливо проступает и в другой сцене, когда тот же «молчаливый седой офицер» оспаривает не только отношение к Наполеону, но и касается вопросов культуры — в данном случае отношения к живописцу Дэвиду (Давиду), написавшему портрет французского императора. Он «к общему удивлению, вмешался в разговор и, холодно глядя на маркиза, сказал по-английски, что король Людовик XVIII, вероятно, потому не приказал повесить мистера Дэвида, что, во-первых, в культурных странах вешать можно только по приговору суда, а во-вторых, все цивилизованные люди чтут в мистере Дэвиде великого живописца» (с. 321).

Бетси опирается не только на их возраст, но и на родство впечатлений: Бетси Балькомб, дочь местного купца на острове Святой Елены, подобно Сузи Джонсон использует выражение «злой Бони» и называет его «страшным генералом» (с. 348).

Если Сузи по-детски находится под влиянием родителей и под впечатлением от рассказов «очевидцев», то малаец Тоби наивен и невежествен в ином плане — он абориген, «естественный человек», которого не интересуют политика и мировые катаклизмы. Единственный источник его познаний — малайская мифология, фольклоризированная малайская 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 покори́л радшанов, лампонов, баттаков, даяков, сунданезов, манкасаров, бугисов и альфуров, умиротворил малайские земли и ввел культ крокодила» (с. 351).

В финале повести, изображающем день похорон Наполеона, невежественный герой иронизирует по поводу того, что англичане-островитяне «путают» Наполеона с Сири-Три-Буваном и не знают, что единственный «великий человек» давно умер, «скончался очень давно, много лет тому назад, задолго до рождения отца Тоби и отца его отца, которых да накормят лепешками, ради крокодила, сотрясатель земли Тати и небесный бог Ру» (с. 374). Иллюзия демонстрируемого героем понимания подчеркивается упоминанием некоего «бога Ру», давая понять укорененность «малайской» правды Тоби в фольклоре и мифе. Проживший рядом с Наполеоном 6 лет, малаец-садовник так и не смог запомнить имя и значение в истории человечества «зеленого генерала, который подарил ему когда-то двадцать золотых монет» (с. 374).

В финале повести Алданов иронически серьезен, завершая повествование о Наполеоне словами Тоби. Он показывает, что таких

малайцев-невежд, ничего не знающих о Наполеоне, в мире огромное количество: по словам Лас-Каза, «малайское племя исчисляется миллионами» (с. 350). В другом эпизоде повести один из героев, рассуждая о католицизме и молитве на латинском языке, произнесет: «народ ничего не понимает» (с. 362). Применительно к исторической правде, по Алданову, понятия «народ» и «малаец» в данном случае оказываются синонимичными: правда о Наполеоне не доступна никому.

Таким образом, хронотоп повести «Святая Елена, маленький остров» формируется как антиисторический, детерминированный не пространственными координатами исторически определенных места и времени, но опосредованным хронотопическими чертами сказки, предания, легенды, фольклора, анекдота, слуха. В начале и в конце повествования, в сильных позициях текста, писатель актуализирует принцип пространственно-временного индетерминизма и полагается на метаисторизм как псевдоисторизм, акцентируя мысль о дискредитации исторической правды и неистинности исторического знания. Авторская интенция направлена на компрометирование достоверности мемуарной литературы и подлинности зафиксированного в исторической литературе документального факта.

Неслучайно в тексте повести дважды упоминается имя Шатобриана (с. 318, 371). Как известно, Франсуа Рене де Шатобриан, представитель французского романтизма начала XIX века, служил на политическом поприще в качестве дипломата в Риме по приглашению Наполеона и оставил воспоминания об императоре — «О Бонапарте, Бурбонах и необходимости присоединиться к нашим законным принцам ради счастья Франции и Европы». Упоминание Шатобриана позволяет предположить, что Алданов знал о его мемуарах, был знаком с ними, но не мог согласиться с суждениями «печального романтика». Историческую установку Алданова

репрезентирует не романтическое мировоззрение поэта, а древняя мудрость — «никто не знает всей правды».

В своей первой историософской повести Алданов подвергает ревизии «историческую правду», не позволяет довериться знатокам или очевидцам, мемуаристам или литераторам. Его дискурс — историософский, который в повести «Святая Елена» репрезентирует детское наивное сознание невежи — именно поэтому его экспозиционными и постпозиционными героями становятся юная девочка и старый малаец. Рамочная композиция, созданная присутствием вымышленных персонажей, продуцирует хронотоп «сказочности» и «мифа», фактически антиисторизма, присущего историософскому дискурсу. Именно «сказкой» назовет Алданов жизнь Наполеона — «...вся жизнь императора была сказкой, и в ней остров Святой Елены, подобно острову Эльбы, мог быть лишь короткой, не последней главой» (с. 345) — где слово «сказка» может интерпретироваться в зоне семантического поля «сказ, рассказ, сказание», т.е. как некое повествование, допускающее собственную индивидуальную интенцию, опосредуемую субъективным авторским намерением.

Условно говоря, на уровне первой и последней глав повести Алданов формирует концентрический круг, который опосредует и подводит к сущности понимания его историософского дискурса. В представлении Алданова, история — это совокупность слухов, не могущих быть подтвержденными ни сторонними наблюдателями, ни очевидцами или участниками исторических событий¹. Субъективизм истории выводится Алдановым на первый план историософского дискурса.

1.2. Образ де Бальмена и структура мотива двойничества

¹ Одни и те же исторически значимые события прочитываются их свидетелями с различной векторностью: битва при Ватерлоо глазами де Бальмена и «молчаливого старого офицера» или похороны Наполеона — в представлении императорской свиты и малайца Тоби.

Если первый концентрический круг создается образами Сузи и Тоби, героями по сути эпизодическими и по-своему малозначительными, то второй — приближающий к пониманию центрального образа повествования, Наполеона — создается сюжетной линией, репрезентируемой образом семантически значимого персонажа де Бальмена, образ которого имеет свою идеологию и характерологию.

По своему генезису образ де Бальмена следует рассматривать как образ переходный, гибридный, смешанный, по существу — историософский. Образ второстепенного персонажа де Бальмена оказывается отчасти образом историческим, по сути же — «полуисторическим». Известно, что человек с таким именем действительно представлял российского императора Александра I на острове Святой Елены. Однако каких-либо точных данных и исторических фактов о пребывании русского посланника на острове исторические (или мемуарные) документы не сохранили. Именно поэтому образ де Бальмена создается Алдановым так, чтобы «оживить» исторический факт его существования, наполнить его жизнью и одновременно оттенить и усилить звучание историософской концепции. Алданов *выстраивает* и *достраивает* абрис характера и личности этого героя: используя подлинное имя, писатель измышляет его биографию, судьбу, факты его житейского поведения, согласно законам бытования различных человеческих типов. Герой из разряда исторических переходит в разряд вымышленных, собственно исторический нарратив сменяется псевдоисторическим. Десакрализуя образ великого Наполеона, фактически писатель создает его «уменьшенную копию», чтобы на ней ярче выверить законы и закономерности «субъективированной» версии истории¹.

¹ Заметим, что роль «дублирующего» персонажа отдана Алдановым не только де Бальмену, но персонажам внесценическим, находящимся за рамками повествования. Так, в повести Алданов рассказывает исторический анекдот о том, что победитель Наполеона при Ватерлоо Веллингтон так желал во всем походить на генерала Бонапарта, что

Если на уровне концентрического круга «Сузи/Тоби» представление о Наполеоне генерировалось только суждениями героев, никак и ни в чем не связанных с линией жизни Бонапарта, то на уровне композиционного кольца де Бальмена обнаруживается тяготение к центру — де Бальмен оказывается участником сражения при Ватерлоо, его появление на острове связано с дипломатической миссией, его философия мира (гипотетически) более близка к наполеоновской, чем представления о мире («до-историческое» сознание) Сузи или Тоби.

Как уже было неоднократно замечено, в рамках историософского дискурса, роль вымышленных персонажей не только существенна, но и принципиальна: второстепенные герои историософского повествования становятся иллюстрациями авторской концепции философии истории, они не просто служат точками сцепления разрозненного материала, но в той же мере, что и подлинные исторические герои, несут на себе нагрузку условной рефлексии, субъективно рождаемой писателем для художественной репрезентации исторических событий прошлого.

Соотношение подлинных и вымышленных персонажей в рамках историософского дискурса оказывается равновесным и скоординированным. Роль вымышленного персонажа (отчасти) приравнивается к образу персонажа центрального, их силуэты оказываются по-своему тождественно двойническими. В рамках алдановской повести «средний» человек де Бальмен берет на себя «право» портретирования Наполеона: именно его глазами увиден Бонапарт, именно де Бальмен рассказывает исторические анекдоты о Наполеоне, судьбы героев обнаруживают точки идентичности. Условно говоря, судьба де Бальмена становится предтечей рассказа о судьбе Наполеона, его «экспозицией»: в историософском повествовании Алданова история жизни и мечтаний де Бальмена должна предварить рассказ о жизни

«просил знаменитого Давида написать его портрет и близко сошелся с певицей Грассини» (с. 322), которая пятнадцать лет назад была возлюбленной Наполеона.

и судьбе великого императора. Неслучайно, композиционно главы о де Бальмене идут прежде глав о Наполеоне. Де Бальмену Алданов посвящает главы II, III, IV, V и VI (еще одна глава — XIV — мотивированно внедрится в рассказ о Наполеоне), тогда как последующие главы опосредованы образом Наполеона.

Чтобы изначально задать некий неявный (невозможный по сути) параллелизм между великим Наполеоном и «средним» де Бальменом, своеобразную дихотомию образов, Алданов вводит в повествование сходную для двух героев форму 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. Подобно тому, как Сузи становится избранницей (женой) де Бальмена, так Бетси — единственным другом Наполеона на острове, с которым он проводит часы в беседах в саду.

Как известно, историософскому дискурсу присущи пары героев-двойников. В тексте Алданова «вымышленный» де Бальмен наделяется писателем двойной функцией: он становится одновременно и героем-отражением Бонапарта, и его героем-антиподом. Алданов сравнивает и сопоставляет (далеко разнесенные в истории) судьбы Наполеона и де Бальмена, героя великого и «ничтожного», и пытается философски концептуализировать смысл «большого» через «малое».

Граф Александр Антонович де Бальмен — своеобразный «образ-репрезентант» Наполеона, «маленький наполеон», не желающий признать своей зависимости от Бонапарта. В собственных глазах он исполнен значимости и значительности. Страстное желание сблизиться с Наполеоном на острове Святой Елены де Бальмен объясняет себе тем, что он «рассчитывал не только познакомиться, но и близко сойтись с Наполеоном: император должен был в глухой, далекой ссылке оценить его блестящие

способности рассказчика и остролова» (с. 337). Себя он видел *вторым* самым умным жителем острова.

Выписанный Алдановым как человек умный и красивый, шотландец по крови, русский по воспитанию, де Бальмен тем не менее не сделал блестящей карьеры («Карьера была только хорошей, а не блестящей»; с. 334), и, как поясняет герой, — «главным образом потому, что он сам не торопился её делать» (с. 334). По словам героя, он не был честолюбив. Между тем персонаж своей романтизированной эпохи, русский Чайльд Гарольд¹ (как кажется герою Алданова), он на самом деле оказывается личностью заурядной. «У него не было никаких убеждений: их у него заменяла свойственная ему врожденная порядочность и рано приобретенное равнодушие» (с. 335). Не имея определенных идей, убеждений и помыслов, для успешности в обществе герой Алданова в нужный момент становится то военным, то дипломатом, то опять военным². Даже в умении общаться с людьми, в искусстве «житейской дипломатии», де Бальмен демонстрирует мастерство («легко <...> подделываясь под тон каждого», с. 334) и — беспринципность: едва заметив, что в том или ином высказывании он «сделал промах», герой тут же изменяет позицию, отношение, поведение или оценку, умея «загладить <...> промах» (с. 321). Мотив не-настоящности (отраженности и зеркальности) формирует образ де Бальмена и сопутствует ему — глагол «рисуется» (с. 323) становится его словом-референтом³.

Однако в отличие от Наполеона де Бальмен в жизни скорее *зритель*,

¹ Заметим, что именно в связи с образом де Бальмена в повести упоминается мятежный Байрон и его увлечение освободительным движением в Греции, т.е. те обстоятельства, которые станут основой повести «Могила воина», о которой речь пойдет ниже.

² Обратим внимание, что подобный мотив (мотив изменчивости) присутствует и в образе Наполеона: великий воин будет говорить своей юной подруге Бетси о том, что ради успеха военной кампании он готов был поменять веру, сменив христианство на ислам и др.

³ В том же ключе для характеристики де Бальмена используется и морфема «полу-»: «полувоенный, полустатский» (с. 332), полурусский, полужотландец.

чем *деятель*¹. Если Наполеон Алданова создан как подчеркнуто выдержанный образ делателя (деятеля, творца и свершителя), то в образе де Бальмена доминируют черты созерцательности (по сути поверхностности). Герой не мечтает о свершении великих дел, он хочет лишь «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 обеспечивает символизм смыслового поля².

Изучив историческую атмосферу изображаемой эпохи и хорошо представляя себе ее идолов, Алданов «сотворяет» для де Бальмена собственных кумиров. Алдановский персонаж полагал, что «существовало в мире три настоящих человека и все с фамилиями на букву Б: Бонапарт, Байрон и Бруммель» (с. 335). Если двум последним граф (по воспоминаниям героя) подражал и даже встречался с ними в Лондоне в момент расцвета их славы и светского успеха, то познакомиться с великим корсиканцем оставалось мечтой русского дипломата. Заметим, что сам персонаж по счастливой случайности тоже носит имя на Б.

Между тем постановка де Бальменом трех этих исторических личностей в один ряд оказывается не случайной, а смысловой. Сопоставление Наполеона Бонапарта с Джорджем Бруммелем (в современной огласовке — Браммелем), английским денди, законодателем моды в начале XIX века в Англии и Европе, становилось для Алданова сигналом «усредненности» персонажа, таким образом писатель обнаруживал несерьезность (по сути сниженность и ироничность) отношения к позиции

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).

² На битву при Ватерлоо де Бальмен смотрит в подзорную трубу (почти как в бинокль в театре), Венский конгресс называет «последним мировым представлением» (с. 323), посвящение в масонский орден — «спектаклем», «игрой», «игранием ролей» (с. 332–333). О вступлении в армию говорит: «захотелось взглянуть», позже война (как спектакль) ему «надоела» (с. 323–324).

«исключительности» героя. По замыслу Алданова, великий изгнанник нужен был русскому дипломату для «коллекции» знаменитых людей, с которыми ему приходилось встречаться когда-либо. 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 остролов» (с. 337), де Бальмен рассчитывал стать неистощимым источником новых анекдотов и исторических баек про Наполеона¹. Однако Бонапарт бойкотировал иностранных комиссаров, в том числе и русского де Бальмена, лишив последнего возможности стать историографом Наполеона².

Цель, намеченная «средним» героем Алданова для возвышения, аннулируется. Героя-зрителя, лишённого театрального действия, постигает скука и разочарование, но «выбор» остаётся: «Жизнь не кончена. В тридцать девять лет он неожиданно открыл новую, довольно занимательную главу в порядке надоевшей было книге» (с. 347).

Обращает на себя внимание явная цитатная отсылка-аллюзия к Толстому. В «Войне и мире» Андрей Болконский произносит: «Жизнь не кончена в тридцать один год...» — и эти слова связаны с началом нового этапа в жизни героя, с пробуждением «дуба жизни», с влюбленностью в Наташу Ростову.

Именно последнее — влюбленность — оказывается заместителем *дела* де Бальмена на острове. Герой увлекается шестнадцатилетней Сузи и вскоре женится на ней. Алданов сознательно не находит для своего героя более «высокого» дела, выбор оказывается характерологичным.

Если де Бальмен рассматривает женитьбу как начало нового этапа его жизни (по окончании своей миссии де Бальмен с молодой женой собирается

¹ Не случайно в тексте Алданова несколько раз упоминается имя поручика Ржевского — литературного (фольклорного) вымышленного персонажа, героя шуток и анекдотов.

² «...де Бальмен прожил несколько лет в десятке верст от Наполеона, ни разу вблизи его не увидев» (с. 334). Но при этом «тщательно собирал всякие слухи и анекдоты» и отправлял их «в виде донесений в Петербург» (с. 334).

уехать в Россию, где должен будет, по его словам (с. 347), определиться с выбором своего будущего), то алдановский великий Наполеон (как и сам автор) отвергает любовь, считает любовь отменной глупостью, «безделицей», совершаемой к тому же двоими (мотив двойного заблуждения)¹. Антитетичность образов-двойников — Наполеона и де Бальмена — обретает определенность и эксплицируется.

Центральным событийным эпизодом повести, подводящим к идейному пониманию и толкованию человеческой судьбы, служит эпизод случайной встречи де Бальмена с Наполеоном. Как известно, у Алданова *случай* управляет судьбой героя, хотя в данной ситуации речь идет о «малом случае». Эпизод встречи двух ведущих персонажей становится кульминационным в развитии и трактовке образа де Бальмена (и Наполеона), и, как следствие, в интерпретации философии истории, предложенной Алдановым.

Алданов искусственно (художественно) выстраивает ситуацию, когда, гуляя с молодой женой по острову, счастливый де Бальмен неожиданно для себя видит императора, своего кумира, забавляющегося бросанием камешков в воду. Де Бальмен разочарован: «Какой вздор!.. Какой жалкий вздор были эти <его> мечты: карьера, заговор, Пестель, Нессельроде! Этот человек, кидающий камешки в воду, был владыкой мира... Все пусто, все ложь, все обман...<...> Кончена жизнь!..» (с. 351). Прежние сопоставления себя с Наполеоном подвергаются им переоценке. Если еще недавно он приходил к мысли о необходимости участвовать в масонских заговорах, оказаться среди членов Союза Благоденствия, быть рядом с Пестелем, т.е. стать подобным Бонапарту, перевернувшему и перекроившему весь мир, то

¹ Между тем следует оговорить, что, вероятно, этот мотив развивается Алдановым в означенном «негативном» русле в опоре не столько на отношение к любви Наполеона, сколько в опоре на свои собственные представления о любви, в опоре на жизненный опыт. Как известно, любовь Наполеона к Жозефине носила весьма романтический характер и была связана с большими жертвами с обеих сторон.

сейчас де Бальмен, как ему кажется, осознает бессмысленность и бесплодность собственных мечтаний.

Де Бальмену Алданова представляется, что на примере Наполеона он воочию видит, как проходит земная слава, как исчезают тщеславные надежды, как рушатся честолюбивые планы. Еще минуту назад чувствующий себя хозяином жизни граф де Бальмен вдруг ощутил себя рядовым человеком, лишенным перспективы прикоснуться к чему-то великому. Он, молодой еще по сути человек, с испугом чувствует приближение старости. Еще недавно влюбленного в шестнадцатилетнюю падчерицу губернатора острова Сузанну Джонсон, де Бальмена постигает разочарование, разуверение в возможности счастья. Причина, которую называет автор, — пресыщенность, скука, лень, а повод к решительному охлаждению — подсмотренная молодыми супругами идиллическая картинка — занятый *«пустым делом»* (с. 352) бывший первый консул, всемогущий когда-то Наполеон.

«Второго» «великого» человека острова, Александра де Бальмена, пугает перспектива «пустого дела», он решает для себя, что только прежний образ жизни излечит его от раздумий, метаний и избавит от «пустой» надобности разрешать «вечные» вопросы — «средний» человек возвращается в русло «средних» устремлений. Спешный отъезд де Бальмена (глава XIV) избавляет героя от решения каких бы то ни было серьезных вопросов. С точки зрения искомого величия образ де Бальмена оказывается дискредитированным.

Жизнь напоказ заслонила для де Бальмена «вечное» (не случайно преклонение героя перед модником Брумелем и открытое равнодушие к итогу победы при Ватерлоо). Оттого даже «малое» дело де Бальмена (женитьба) оказалось бездельем, делом «от скуки» — на пути в Россию молодая жена де Бальмена проливает слезы, догадываясь, что муж не любит ее.

В рамках историософского повествования судьба «маленького» графа де Бальмена, выстроенная Алдановым, оттеняет идейные и нравственные коллизии большой истории великого Наполеона. В судьбе «маленького наполеона» прочитываются, кажется, близкие, повторяющиеся, дублирующие ситуации. Но смысл их и наполнение оказываются иными: то, что было доступно для Наполеона, было закрыто и непостижимо для де Бальмена. Писатель размышляет о несоразмерности «малого» и «большого», диалектически противопоставленного и разнесенного на разные полюса самой жизнью. Представление о философии двойничества на данном этапе повествования оборачивается своей противоположностью: двойники оказываются антиподами-антагонистами.

Если в пределах первого концентрического круга образ Наполеона моделировался слухами и сплетнями, то на уровне второго круга — де-бальменовского — он обеспечивался попыткой «угадать» Бонапарта посредством мыслей и чувств героя «приближенного», в чем-то походящего на великого человека (играющего роль великого человека). В рамках этого кольца писатель обнаруживает несоответствие видимого и понимаемого. Казавшийся Сузи «злым» и «страшным», т.е. по-своему понятным и доступным, рядом с де Бальменом Наполеон только до определенной черты (на уровне внешнего подобия) кажется понятным, но по сути своей обнаруживает недоступность и недостижимость.

При этом выявленная позиция «двойничества», связанная с образами де Бальмена и Наполеона, сама по себе не дает представления о сложности и необычности историософского видения Алданова. В пространстве историософской повести Алданова мотивы двойничества (и антидвойничества) получает свое развитие и усложнение. В системе алдановского историософского мировидения, в мотивах поиска героями истинного (или мнимого) величия, проявления ими крайнего индивидуализма (или душевной щедрости), эгоизма (или великодушия)

просматривается философский поиск писателя-историософа. Амбивалентность героев приводит Алданова к мысли об общности и единстве большого и малого, известного и неизвестного, великого и заурядного, к суждению о подобии судеб великих и малых в контексте человеческой жизни (тем самым наследуя и одновременно трансформируя привычную толстовскую «мысль народную» и его понимание роли личности в истории).

Герой Алданова де Бальмен пытается проиграть (переиграть) судьбу Наполеона применительно к себе, ищет путей уйти от ее печального финала. И в чем-то ему это удается. Однако внешний абрис сходных обстоятельств не дает, по Алданову, права судить о глубине тех или иных событий. По мысли Алданова-историософа, сходство оборачивается различием, и наоборот — видимые различия по сути оказываются подобием. Поиск высшей истины (всеобщей истины), обнаруживаемой писателем в субъективной авторской концепции законов исторического (и человеческого) развития, приводит художника к необходимости подняться над конкретикой текста, над судьбой отдельного героя (исторического или вымышленного) и увидеть генерализирующие тенденции жизненного бытия в их историософских закономерностях, в символической повторяемости происходящего с каждым человеком (с любым героем).

Противопоставляя героев, Алданов, кажется, приходит к вполне понятной и художественно прокомментированной в тексте мысли *о роли случая* в судьбе человека. Выдающаяся личность оказывает влияние на исторический процесс, поскольку использует, по терминологии писателя, счастливый случай против несчастного случая. Однако «маленький человек» всей своею жизнью находится во власти случая, тех процессов жизни, что протекают вокруг него.

Между тем, как показывает текст, более емким и более обобщающим в своем характере и в своей сущности оказывается другой закон писателя-

историософа. Условно — закон единства Вселенной. Уже в первой историософской повести Алданов совмещает различные дискурсивные практики и даже поднимается над уровнем видения писателя-историка, выводящего законы из закономерностей, обусловленных историческим развитием мира. Алданов поднимается до уровня законотворчества не исторического периода, но всего мира, Вселенной, охватывая не конкретный временной период (прошлое или настоящее), а, подобно В. Соловьеву и Д. Мережковскому, выстраивает законы надмирные, высшие и всеобщие.

В финале повести «Святая Елена» Алданов, писатель-историософ, вводит сцену, поднимающую события до уровня Вечности. В кабинете у тела покойного императора Наполеона аббат читает из пророка Екклесиаста: «Всему и всем — одно: одна участь праведнику и нечестивому, доброму и злему, чистому и нечистому, приносящему жертву и не приносящему жертвы...» (с. 378). Смыкаются главные повествовательные интенции историософии Алданова: судьбой человека управляет случай, величия и славы нет даже для великих, слава, как и память, бременна, хаос истории ведет человека к успеху или неуспеху, но в конечном счете судьба приводит всех к одному и тому же концу — смерти. Великое и незаметное, большое и малое, значимое и бессмысленное, кажущееся разным и разновеликим, на самом деле, по Алданову, оказывается не только соизмеримым, но и соразмерным, на пути своего эволюционирования приходящего к деградации, обреченного законами Вселенной только на бренность и смерть. Случай и игра, логика и ирония, память и забвение, двойничество и противопоставленность оказываются у Алданова гранями единой и цельной — авторской субъективированной — историософии. Философемы «хаос истории» и «равнодействующие силы истории» эксплицируют себя в повести «Святая Елена» и десакрализируют «миф великого человека».

1.3. Образ Наполеона: десакрализация «наполеоновского кода»

Сужение концентрических кругов повести «Святая Елена» подводит к центральному звену повествования — к главам, непосредственно посвященным Наполеону. Ранее намеченный (условный) принцип несобственно-прямой речи меняет свой субъект: после Сузи и де Бальмена «невидимым» нарратором оказывается сам «великий император». 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 полувывмышленный-полуисторический персонаж — граф де Бальмен, то диалоговая стихия «третьего круга» целиком ориентирована на внутреннюю (почти монологическую) речь Наполеона, подлинного исторического лица.

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 подтвержденные исторические факты, а моделирует гипотезы личностного человеческого поведения бывшего консула, направляет исследовательский вектор в глубь сознания императора, пытается регенерировать мыслительный процесс Наполеона. Т.е. исторический дискурс вновь смещается в сторону дискурса историософского, типично исторический персонаж повернут к читателю своей «неисторической» гранью.

На первый план «наполеоновского мифа» Алданова — в главах VIII, VIII, IX, XI, XII, XIII, XV и XVI — выдвигается историософская гипотеза, опосредованная авторскими представлениями о философии истории, о философии человеческой жизни, о законах мироздания. Вымысел становится

«специфически писательским путем к правде <...> домысел усиливает звучание характера»¹.

В повести «Святая Елена» на *внешнем* уровне Наполеон изображается Адановым как персонаж исторический, как герой своего времени, со всеми атрибутами исторической ауры. Однако его *внутренний* образ (согласно тенденции историософского дискурса) оказывается в серьезной мере субъективированным, причем субъективированным в сторону всеобщности и универсальности, а не историчности и конкретики: принцип метаисторической наррации вновь теснит принцип традиционного историзма. Условность и символичность, надвременность и универсальность становятся фундаментом концептологии повести. Судьба Наполеона у Аданова — судьба личная, но и судьба метафоризированная, обобщенная. Внутренний мир героя окрашивает философичность.

Первый император Франции у Аданова — сложная и противоречивая фигура. С одной стороны, его имя ассоциируется с кровавыми войнами и жестоким деспотизмом, характерным эпохе, им самим сформированной, с другой — «напоминает о смелости и отваге, о таланте, умении дерзать»². Как писатель — историк и художник — Аданов убеждает читателя в неповторимом психологическом своеобразии и поразительной индивидуальной сложности персонажа. Наряду с важной для историософского повествования условностью характера Аданов не отвергает и элемент психологизации.

Для воплощения сложности и противоречивости образа главного героя Аданов 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

¹ Александрова Л. П. Советский исторический роман: типология и поэтика. Киев: Вища школа, 1987. С. 86.

² Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. М., 1989. С. 29.

психологический портрет Наполеона — видимый и невидимый, различимый и угадываемый, подлинный и домысленный. Однако «поверхностные» черты собственно исторического героя неизбежно и последовательно детерминированы авторской историософской концепцией — фактическим центром повести становятся не сами (не все) главы о Наполеоне, но одна из них — глава X, в которой происходит наложение и совмещение ведущих идей героя и автора, вымышленной ментальной рефлексии Наполеона и субъективной алдановской историософии. X глава — из восемнадцати глав повести — действительно оказывается эпицентром историософской мысли Алданова (и Наполеона).

Наполеон Алданова, с одной стороны, — мудрый и постигший законы жизни человек: «Мир утомился от его дел, а он утомился от того, что не было больше дела» (с. 352). Но с другой — носитель авторской исторической концепции, по которой у Алданова не человек создает свою судьбу, но судьба (случай) управляет жизнью человека. Сосланный на остров Святой Елены, герой подводит итог своей жизни, ищет объяснение судьбе: «Вначале он рассчитывал, воссоздавая в мыслях прошлое, найти ответ на вопрос, — где, в чем и когда была им допущена погубившая его роковая ошибка. Но понемногу ему стало ясно, что ответа на этот вопрос искать не стоило. В глубине души он пришел к выводу, что погубила его не какая-либо отдельная политическая неудача или военная ошибка и даже не тысячи ошибок и неудач: его погубило то, что он, один человек, хотел править миром; а это было невозможно даже с его счастьем и его гениальностью» (с. 356). На каком-то этапе герой Алданова колеблется в своем миропонимании и миропредставлении, он пытается отыскать детерминацию исторических законов, но в начале его пребывания на острове слагаемых, формирующих его судьбу, оказывается множество.

Наполеон Алданова — личность крупная и одаренная. Обращаясь к известному изречению Макиавелли («Государь»), о бывшем императоре

можно сказать — великие люди остаются великими вне зависимости от положения, в котором они находятся. Ссылный Наполеон Алданова продолжает оставаться императором. Всё окружение сосланного на «маленький остров» консула, его посетители и гости, в том числе и русский посланник де Бальмен, понимают, что Наполеон повержен, но вместе с тем каждый из них преклоняется перед величием этой непобежденной личности, признаваясь в этом или скрывая это даже от себя.

Мировидение писателя выходит за пределы политической или идеологической плоскости: на острове Святой Елены Наполеон из *великого императора* и полководца превращается в *великого человека*. Герой Алданова больше не совершает подвигов, он не перекраивает мир, но теперь в нем более видны те человеческие черты, которые присущи ему как «обыкновенному» человеку. Исторический дискурс нацеливает писателя на то, чтобы разглядеть в великом простое, в непонятном — обыкновенное. Неслучайно ссылный император наделяется у Алданова даже несколько «приниженными» чертами: во время игры в карты он, например, может смошенничать (с. 358), при появлении глупца-путешественника может показать себя заносчивым и мстительным (с. 379). Он «невелик» даже по тому, что болен: как обычный человек, он страдает от боли в боку, не способен самостоятельно взобраться на лошадь. Но при этом, изображая *обыденность* императора, Алданов не переступает запретную черту. Обычность императора все-таки не обычна: когда один из приближенных предлагает ему бежать с острова в корзине с бельем (с. 353, т.е. далеко не героическим способом), Наполеон не может на это согласиться¹.

«Внутренний» Наполеон Алданова велик и обычен, мудр и человечен, он в тонкостях постиг природу человека. Ему, личности глубокой и

¹ Вполне вероятно, что изображая такой факт, Алданов имел в виду другой исторический эпизод, тоже связанный с революционными событиями, но уже в России: как известно, существует исторический анекдот, что А. Керенский бежал из Зимнего дворца в женском платье.

проницательной, не приходит в голову упрекать свиту за их недостатки уже только потому, что таков закон природы: нельзя «серьезно упрекать человека за то, что он себялюбив, зол, жаден или глуп <...> так же как <нельзя> упрекать зверей в зверских инстинктах» (с. 356). «Внутренняя» склонность Наполеона к философствованию привносит в характер героя эстетическую убедительность и достоверность.

Алданов-историософ даже в Наполеоне-политике стремится увидеть человека, позволяет персонажу продемонстрировать психологизм чувствования и понимание диалектики жизни. «По долголетней привычке правителя, он не мешал им <свите> ни сплетничать, ни интриговать; благосклонно и даже с интересом выслушивал то дурное, что каждый мог рассказать о других, — император почти всегда верил всему дурному в людях, — и каждому наедине ясно давал понять, что ценит его гораздо больше, нежели всех остальных. А потом мирил их...» (с. 356). Театрально-игровое начало в личности и образе Наполеона у Алданова оказывается не лукавством, а мудростью, не интригами, а наблюдением за законами жизни и природой человека. Для Наполеона (по Алданову) нет разницы, где и в чем, на каких примерах познавать сущность человека: в мудрости или глупости военачальников, вышедших на поле боя, или в зависти и соперничестве слуг на острове Святой Елены. Гений алдановского Наполеона умеет охватить различные сферы человеческой жизни — где бы он ни был, по Алданову, он всегда оказывается умнее и талантливее тех, кто его окружал прежде и окружает теперь. Алданов *символизирует* свой персонаж, наделяет его чертами сверхчеловека, придает ему черты демонически проницательного ума. Но при этом намеренно эксплицирует его человечность.

Исторический Бонапарт в изображении Алданова велик и «мал» одновременно, но тем самым он полон черт, позволяющих писателю создать полноценный живой — человеческий — образ героя. При этом персонаж *историософский* Наполеон находится в кругу малопонятных для

обыкновенного человека сущностей и закономерностей, сверх-законов и сверх-закономерностей.

Главным приемом раскрытия образа центрального героя Алданов избирает *внутренний монолог*, хотя открытых форм монологизма, как уже отмечалось выше, писатель избегает. Оказавшись на острове в изоляции, вынужденный месяц за месяцем, год за годом проводить в обществе 12 человек, Наполеон Алданова «замолкает» для окружающих. Он не столько говорит, сколько слушает, не столько созидает, сколько наблюдает, не столько высказывается вслух, сколько говорит с самим собой. При этом писатель демонстрирует, что внутренний монолог (подчас перетекающий в емкий внутренний диалог с самим собой) герой ведет напряженно, страстно, энергично. Внешнее поведение ссыльного Наполеона — спокойное и тихое — не мешает герою Алданова оставаться серьезным мыслителем и стратегом, человеком деятельным и энергичным. Даже ключевая сцена, в которой де Бальмен наблюдает, как Бонапарт полулежа бросает камешки в воду, только в русском посланнике порождает разочарование: читателю ясно, что Алданов сознательно скрывает (не раскрывает) сущность мыслительного процесса Наполеона, писатель сознательно располагает героя-деятеля *спиной* к герою-созерцателю, не давая возможность *среднему* проникнуть в тайны мысли и души *великого*¹.

Писатель-историк оставляет за пределами сюжетного повествования конкретику «внутренних», невысказанных мыслей героя, но характер описания внешнего поведения персонажа, его «говорящего» лица (в данном случае — блуждающая по его лицу улыбка) свидетельствует о глубине и величии Наполеона-человека. На уровне психологического рисунка образа писатель-историософ не вытесняет манеры письма писателя-историка, допуская совмещение дискурсивных практик, смешение различных

¹ При этом можно понять, что Алданов актуализирует догадку, что даже единожды увиденный «со спины» Наполеон станет героем «правдивых» исторических баек рассказчика и остролова де Бальмена о пребывании императора на Святой Елене.

принципов повествования. Философия истории (в данном случае — аспект *равенства неравного*) обобщает алдановское видение, но не отменяет истории внутренних душевных терзаний героя.

Среди вопросов, которые Алданов «доверяет» обдумывать Наполеону на острове, оказываются история государств, могущество правителей, талант полководца, революция и война, но теперь для писателя важно, чтобы герой задумался и о «мелком», людском — о дружбе, о любви, о самом человеке. Много постигший в своей короткой, но яркой жизни, мудрый Наполеон Алданова о людях «дурного мнения» (с. 354), революция для него теперь — «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). И подобные высказывания ставят героя в ряд образов «сильных личностей», т.н. «гордого человека» русской литературы — начиная с Алеко Пушкина, через Штольца Гончарова и Базарова Тургенева, к Раскольникову Достоевского и Наполеону Толстого. Продолжая традиции русской литературы, между тем Алданов вступает в спор с русской классикой, даже со своим кумиром и учителем Толстым. «Гордый человек» Алданова — не просто *гордый*, но *человек*. Если Толстой отрицал роль личности в истории, целиком ориентируясь на народные массы и «мысль народную», то Алданов отдает справедливость уму и величию, гению и таланту «гордого человека» Наполеона. Даже inferнальные коннотации образа Бонапарта, звучащие в тексте повести (неоднократно подчеркивается его дьявольское и сатанинское начало), для Алданова не снимают его величия и *роли* в истории. Другое дело, что к пониманию роли личности в истории Алданов подходит не как историк, а как писатель-мистик, в традиции времени, его сформировавшего.

Так, Наполеон Алданова однозначно отказываясь принимать религию и церковь, между тем не отторгает от себя вопрос *веры и безверия*. Более того, как показывает Алданов, просит перед смертью пригласить

священника. Ссылный император Алданова признал волю истории над собой. Но он задается вопросом: может быть, эта воля носит имя Бога? Именно так привычно называть рок и судьбу, управляющую человеком и его жизнью. Однако у Алданова Наполеон не верит в высшую справедливость. Наполеона не занимают богоборческие идеи — он слишком мудр и наблюдателен. Герой Алданова осознает, что справедливости на земле нет, что, во-первых, религия сковывает человека, мешает осуществлять свободные «наполеоновские планы», а во-вторых, потому что, по наблюдениям Наполеона (надо полагать, и Алданова), «мошенники <всегда> счастливы в жизни» (с. 370, 376). Оттого и сам первый консул готов (в шутку или всерьез) по мере необходимости перейти из одной веры в другую (именно такие истории он рассказывает своему другу-девочке Бетси). Но это не малодушие и не маловерие, это *другая* вера. По Алданову, главным понятием в философии веры у Наполеона (и у самого писателя) становится *случайная необходимость*, готовность поступить согласно *случаю*. Не Бог, не фатум, а случай воплощает у историософа Алданова и его историософского героя волю истории, не высшие силы, а *случайность* управляет миром. На примере судьбы великого корсиканца Алданов раскрывает свою сокровенную мысль: «случай — вообще Бог»¹. Концепция индетерминизма оказывается центральной и основополагающей в философии истории Алданова.

Историософия автора о влиянии случая смыкается в повести с философемой истинности/неистинности исторического знания («центральная» X глава). По сюжету повести Наполеон решает в ссылке диктовать историю своих походов. Он хочет составить (и оставить потомкам) свою подлинную биографию (автобиографию), зафиксировать для истории самые верные, самые точные сведения и факты. Однако герой

¹ Алданов М. А. Ульмская ночь. Философия случая // Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1996. Т. 2. С. 146–147.

«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 — в несбывшихся надеждах и в неожиданных удачах» (с. 356). По мысли автора (и героя), сторонним биографам не виден *случай* в судьбе другого человека, они не знают Наполеона так, как он знает себя сам. Алданов (и его Наполеон) приходит к мысли, что в чужом жизнеописании, в представлении посторонних герой окажется более велик и более историчен. Наполеон Алданова знает, что он велик далеко не во всем. «Великие люди блещут лишь на расстоянии, и князь много теряет в глазах своего лакея», — эти слова Канта выделены в тексте Алдановым (с. 386).

Размышляя над жизнью и подвигами завоевателей мира, Макиавелли в трактате «Государь» писал, что «судьба предоставляла им лишь возможность, <...> если бы такая возможность не появилась, их доблесть пришла бы в упадок, не найдя употребления; если бы они не обладали доблестью, напрасно была бы предоставлена возможность»¹. Бонапарт, по мысли Алданова, и был тем счастливым обладателем доблести и возможности. Он завоевал полмира, был на пике успеха и славы — но заканчивает свои дни на затерянном острове в океане. Ирония судьбы, даже великой судьбы, по Алданову, в том и состоит, что всё в жизни (и следовательно, в истории) не детерминировано, не обусловлено, не вытекает из совокупности причинно-следственных отношений. И даже самые обласканные судьбой люди счастливы «по случаю». Категория *случая* смыкается у Алданова с понятием *иронии* истории (иронии судьбы), формируя оригинальную систему историософских взглядов писателя².

Для историософской концепции Алданова неизбежно выявление всеобщих закономерностей истории, для его героя в тексте — необходимо

¹ Макиавелли Н. Государь. Размышления над первой декадой Тита Ливия. Минск: Харвест, 2003. С. 28.

² Мотив «иронии судьбы» А. Кизеветтер назвал «центральным» во всех исторических повествованиях Алданова (см.: Кизеветтер А. Современные записки. С. 478).

объяснение и оправдание собственной жизни. Для универсализации общего закона и психологизации образа героя писатель использует приемы символизации текста. Описывая последние минуты ссыльного императора, автор пытается воссоздать саму атмосферу ухода великого героя-воина: даже природа, состояние воздуха, грозная погода соответствуют тому, что представлял собой этот человек. У Алданова «душа Наполеона должна отойти в другой мир среди тяжких раскатов грома, под завывание свирепого ветра, при свете тропических молний» (с. 386). Природные раскаты отражаются (звучат) в болезненном сознании Наполеона раскатами военными, боевыми: «Отзвуками канонады представлялись застывающему мозгу громовые удары, а уста неясно шептали последние слова: “Армия... Авангард...”» (с. 386)¹. Прием природно-психологического параллелизма позволяет писателю-традиционалисту воссоздать духовно высокое состояние души воина и человека Наполеона, умирающего, но остающегося великим, а писателю-«символисту» «универсализировать» последние минуты жизни Бонапарта.

Одним из аспектов восприятия и осмысления последних дней великого Наполеона Алданов избирает вопрос о причине смерти героя — в массовом сознании именно он оценивался как спорный и актуальный, важный и принципиальный. Для Алданова-историка сущность этого вопроса не могла быть дискуссионной, для Алданова-историософа этот вопрос не представлял глубокого интереса, но для начинающего Алданова-писателя было важно ориентироваться на массовое сознание — привлечь читателя, заинтриговать его разгадкой вековой тайны, найти ответ на неразрешимый для обывательского сознания вопрос. А на его фоне увидеть закономерности и особенности *типа* великого человека, вывести художественные

¹ Исторически документально зафиксированы подлинные слова умирающего первого консула: «Франция... Армия... Авангард...» (*Тарле Е. В.* Наполеон. М., 1992. С. 432). Думается, Алданов сознательно не включил первое слово цитаты в текст повести, так как хотел расширить контекст и охват последних слов великого человека — слов, которые могут коснуться не только корсиканца, француза, но и любого гражданина.

философские законы соотношения «личность и история». В рамках историософского повествования Алданов не репрезентирует Наполеона как представителя определенной исторической эпохи, но мыслит его как тип *великого человека*. Конкретика истории порождает в историософском произведении Алданова всеобщность вневременных выводов.

В первые десятилетия XX века исследователи и публицисты много говорили о наследстве, оставленном Наполеоном, и о судьбе этого наследства. Исторические свидетельства сообщали о том, что на острове Святой Елены императора окружала свита из 12 человек. Все, кто находился рядом, были заинтересованы в завещании Бонапарта, и, вероятно, старались в той или иной мере повлиять на него. И. П. Арцыбашев приводит такой факт: после смерти Наполеона свита получила 4.850.000 франков, т.е. 51 % всего состояния бывшего императора¹. В результате был порожден один из самых распространенных обывательских мифов о Наполеоне: миф о преждевременной смерти Бонапарта, причиной которой стало отравление и борьба за его состояние.

Несмотря на то что вокруг смерти Наполеона (в т.ч. и в начале XX века) было много слухов и домыслов, Алданов в малой степени занимал вопрос о её «насильственной» стороне. «Случайность» смерти не согласовалась с тенденцией историософского взгляда на мир — в рамках историософской повести писатель стремился обнаружить мотив более серьезный и более общий, по сути универсальный, общечеловеческий. Границы историософского видения, характерные для начала XX века, подсказывали Алданову необходимость отказа от «мелкой случайности», которая влияла бы на судьбу великого человека. Не традиционный писатель-историк, но историософ Алданов, как уже было сказано, отводил случайности другую, более высокую и более символичную роль.

¹ См.: Арцыбашев И. П. Наполеон. М.: МФТИ, 2009.

Сохраняя в повести легкий оттенок символизма и мифологизма — «видения» последней трапезы Христа, на которой Сын Божий был предан собственным учеником (Тайная вечеря, 12 человек), — Алданов предлагает иной мотив смерти героя: не предательства некоего таинственного безымянного Иуды, но мотив более простой и вместе с тем более обобщенный — хронического *наследственного* заболевания, которое носил в себе Бонапарт: от такой же мучительной боли в боку страдал и умер его отец, от такой болезни хотел заслонить своего сына и сам Наполеон, радуясь попытке врачей найти ее истоки, чтобы предупредить о ее возможности и избавить от нее собственного сына. Случай Алданов заменяет закономерностью, необычное вытесняет обычным, отравление заслоняет ранней смертью от наследственной болезни. В пределах историософии художественного текста писателю важно дискредитировать случайность такого рода и тем самым универсализировать судьбу (великого) человека, снять отсвет таинственности с его смерти, чтобы на фоне более привычной и понятной трактовки с еще большей силой вычертить исторически всеобщее.

Подлинный интерес писателя составляло не стремление к интерпретации (неустановленного) факта, не сенсация художественного домысливания (отравление), но образ самого императора, проявляемый в исключительных исторических обстоятельствах, осмысленных писателем намеренно субъективно, по-своему тенденциозно, мифологично. Но этот миф был не массовый, не временной, не культурный, но собственно алдановский и обнаруживал особое писательское видение законов мира. Конкретная история осмысливалась писателем как метаистория, по сути как миф об истории, как субъективное представление об объективных законах.

Продолжая развивать теорию о роли личности в истории, Алданов встраивает образ Наполеона в ряд великих полководцев прошлого. Безусловная одаренность, даже гениальность Бонапарта в стратегии и тактике военных и политических битв не подвергаются сомнению. Алданов

напоминает, что великий корсиканец дал на своем веку около 60 сражений — больше, чем Александр Македонский, Ганнибал, Цезарь и Суворов вместе взятые¹. Связь с одним из них Алданов подчеркивает намеренно и символически поэтично.

Так, по Алданову, незадолго до смерти Наполеону сообщают, что на небе появилась комета. Как показывает писатель, это известие привлекло и взволновало ссыльного императора: «Перед смертью Цезаря тоже была комета», — произносит он (с. 381). Как писатель-историк Алданов должен был просто зафиксировать реальный факт и метафорически его интерпретировать, но как писатель-историософ он устанавливает закономерность, вырисовывая в тексте мировую спираль, порождая ощущение всеобщей и неизбежной повторяемости².

Однако в сопоставлении образов Наполеона и Цезаря, кроме идеи повторяемости и цикличности истории, есть и другая слагаемая. Идея Алданова — Наполеон (как и Цезарь)³ мистически предупрежден, появление кометы говорит о том, что настал момент быть готовым к смерти. И Наполеон Алданова внимлет предупреждению — немедленно обращается к составлению завещания.

Но рядом с этим — на уровне символического повествования — можно наметить и еще один мотив: приближающаяся смерть Наполеона отмечена кометой, т.е. сама жизнь Наполеона подобна звезде, падающей и угасающей, но звезде. Символический характер данного мотива очевиден: один из немногих Наполеон удостоен оставить свой след среди мириад звезд. Субъективный мифологизм Алданова смыкается с массовым

¹ Тарле Е. В. Наполеон. М., 1992. С. 449.

² Историософский мотив *повторяемости* в повести будет дополнен Алдановым образом еще одного властелина мира: российского императора Александра I. Так, де Бальмен получит письмо, в котором говорилось о некоем Союзе Благоденствия, и герой придет к мысли о том, что нынешнего русского «царя задушат <так же>, как задушили его отца и деда» (с. 345).

³ Прямое сравнение Наполеона с Цезарем прозвучит из уст графа де Бальмена (с. 321).

(мировым и национальным) мифологизмом ретроспективного повествования. Писатель-историк на время совпадает с писателем-историософом.

Однако философия истории, которую демонстрирует писатель Алданов в повести «Святая Елена», сложна, противоречива и неоднозначна. С одной стороны, Наполеон несомненно велик, его судьба отмечена рядом символов, он герой легенд и мифов, оставивший свой след в истории. Но, с другой стороны, чрезвычайно важна и обратная сторона этой сентенции: 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. Незнание о Наполеоне малайца Тоби вносит регрессивную ноту в представление о величии исторического героя, об *относительности памяти истории*.

Раздумья автора об условности славы и беспощадности смерти усилены в повести символической фигурой Мыслителя-Дьявола (напомним, что именно «Мыслитель» названа тетралогия Алданова, в которую вошла повесть «Святая Елена»). Этот образ появляется в прологе тетралогии, затем в финале первого романа, позже проходит перед сознанием умирающего Наполеона в последней повести и, в итоге, дает название всему циклу. Символический образ Мыслителя-Дьявола, взирающего на человеческую суету с вершины собора Парижской Богоматери, создан Алдановым как метафора высших сил, под знаком которых развивается история и судьбы отдельных людей¹. Писатель разрушает веру читателя в неуклонность движения человечества по пути прогресса, в посмертную вечную славу и другие привычные и традиционные гуманистические стереотипы. В этом мотиве «случай» фактически приравнен писателем к образу инфернальной

¹ В образе Мыслителя-Дьявола ощутима перекличка с образом Дьявола, возникающим в финале рассказа И. Бунина «Господин из Сан-Франциско».

силы, к образу Мыслителя-Дьявола (как для других — Бога): решение жизненных судеб не в руках человеческих. Писатель-историк потеснен писателем-историософом.

«Святая Елена», заканчивающаяся эпизодом смерти, не порождает ощущения трагизма: в ходе повествования писатель обнаруживал, что гибель великой империи или смерть выдающегося человека лишь *частный* случай. Событие, согласно Алданову, возникает вопреки логике субъективных побуждений и, даже повторяясь, ничему не учит. Но движение истории неостановимо. Окказиональные понятия Случай, Ирония, Субъективность (относительность), Истина, Память получают у Алданова завершающий акцент — константность и повторяемость. Концепция философии у Алданова принимает относительно завершённый и по-своему исчерпывающий характер.

Мирская слава, по Алданову, скоротечна во времени. Подводящему итоги прожитого Наполеону писатель вкладывает в уста *вечный вопрос*: «Если господь Бог специально занимался моей жизнью, то что же Ему было угодно сказать?» (с. 376). В «Святой Елене» вопрос остается без буквализированного ответа. Но тем самым Алданов ставит философскую проблему *предназначения человека* на Земле, касающуюся каждого. У Алданова ответ на этот вопрос будут искать герои последующих его произведений, повестей и романов.

1.4. Личное и общее в алдановском восприятии истории

Как уже было подчеркнуто, роль авторского присутствия в рамках историософского повествования значительно возрастает в сравнении, например, с повествованием собственно историческим, художественно историческим, привычным жанром исторического романа или исторической повести.

С одной стороны, значимость образа имплицитного автора в историософском тексте связана с воплощением новой (собственной и субъективной) концепции истории, т.н. философии истории, которую репрезентирует писатель не на основе аналитического осмысления закономерностей истории, а на основании собственных ментальных наблюдений. Ранее рассмотренные воплощения в тексте повести «Святая Елена» понятий-концептов случай, ирония истории, иррационализм жизни, ограниченность памяти, константность человеческой природы, мотивы двойничества, театральности, масочности и др. дают представление о данной ипостаси присутствия образа автора в историософском повествовании. Однако весьма важное значение приобретает и другая сторона проблемы — а именно: восприятие художником-историософом событий настоящего через события прошлого, и наоборот — событий прошлого посредством событий настоящего. Историософский взгляд на мир, продемонстрированный, например, в романистике Д. Мережковского, свидетельствует о том, что для основателя жанра историософского романа история и современность обнаруживали принципиальную и концептуальную эквивалентность. Н. Бахтин писал о взгляде Мережковского на историю: «Таков всегдашний путь Мережковского: прорасти корнями *из* настоящего *через* настоящее — в былое. Все его творчество — медленное прорастание в глубинные и плодоносные пласты Истории <...> Для него познание прошлого — реальное общение в духе...»¹ (выд. мною. — Ю. О.). Не в столь мистической форме, как у Мережковского, у Алданова тексты историософского плана также обнаруживают сущностную переключку и принципиальную художественно-философскую сопоставимость. Правда, в первой повести Алданова большую роль играла не символистская сторона вопроса, но непосредственно условия реализации идей историософии посредством художественного сознания будущего писателя.

¹ Бахтин Н. Мережковский и история // Звено. Париж, 1926. 24 янв. № 156. С. 3–4.

На наш взгляд, появление повести «Святая Елена, маленький остров» было связано в судьбе Алданова не только со столетней годовщиной со дня кончины великого Наполеона (хотя и с нею в значительной мере), но главное — с мироощущением писателя в этот период времени — 1921-й год. Как уже было сказано, к моменту начала работы над повестью «Святая Елена» Алданов находился в эмиграции уже два года. Оторванный от родной почвы, лишенный близких и понимающих его друзей, оторгнутый от корней и истоков, питавших его творческое (и историческое) сознание, писатель ощущает себя «сосланным», подобно Наполеону, на «маленький остров», которым видится ему заграница (в данном случае — Франция).

В условиях памятного столетия Наполеона Алданов (в традиции историософского видения) обращается мыслями не только и не столько к судьбе великого императора, сколько к собственной судьбе — и видит мистические переключки, ощущает печальную и важную близость. Не сравнивая себя с Бонапарте, Алданов историософским взглядом прозревает сходство трагических судеб «больших» и «малых» людей, тех, кто велик, и тех, кто неизвестен. Трагизм пребывания вне родины толкает «маленького» Алданова (условно — историка) к размышлениям о возможных уроках жизни «большого» Наполеона (аспект историософии). Начинающий писатель со всей отчетливостью видит подобие судеб многих — малых и больших, великих и ординарных, и в свете складывающихся у него историософских тенденций (мотивированных особенностями натуры, но и в значительной степени временем) воплощает это «инвариантное» подобие в тексте («варианте») своей первой повести.

На первый взгляд, подобный ракурс восприятия судеб истории можно обнаружить в творчестве других писателей, предшественников или современников Алданова (принцип привычной реалистической типизации, в том числе и в историческом романе). Однако в попытке осознать роль случая в судьбе отдельной личности и всемирной истории Алданов оказывается

одним из немногих. Даже если признать некую его преемственность в отношении к Л. Толстому, литературному «наставнику» Алданова, то и тогда всеобщность алдановского закона случая оказывается мощнее и доказательнее (в его произведениях), нежели в творчестве его предшественников. Острота и боль, личностность и субъективированность, с которыми Алданов пишет о *случае*, выделяют его среди русских писателей, так или иначе касавшихся сходного мотива (проблемы, тенденции).

Вопрос о роли личности в истории, порожденный (отчасти) влиянием классики (прежде всего Л. Толстого), оказывается в серьезной степени скорректированным, в значительной мере переосмысленным и измененным Алдановым-историософом. Если Толстой «умаляет» роль личности в истории на основании выделения им силы и мощи «мысли народной», отказа от единичного во имя «роевого», то в первой повести (и в последующих повестях и романах) Алданова происходит идейно-философский сдвиг в ином направлении. Алданова не привлекают размышления о судьбе личности *в сопоставлении* с судьбой народной. Алданова интересует судьба личности *на фоне* судьбы народной, а еще точнее — судьба великой личности на фоне судеб людей (в т.ч. из народа), т.е. людей обычных и ординарных. Если Толстой неизменно отдавал предпочтение силе народной, то в условиях недавнего революционного переворота в России (воплощения силы народной) Алданов оставляет *эту* силу за рамками своего осмысления. Он акцентирует внимание на (отчасти) мистическом, (в меру) символистском, (в итоге) историософском восприятии — для современного писателя обретают актуальность «банальные» («вечные») истины: в мире все «суэта сует», «все едино», «ничто не ново под луной».

Судьба отдельного человека (великого или малого, исторического или современного) видится Алданову-писателю более важной и ценной, чем судьба обезличенной народной массы. Более того, Алданов «снимает» толстовское противоречие между личностью и толпой, между личностью и

народом, он с историософской точки зрения всматривается в судьбу каждого из них и видит прежде всего универсально-условное подобие, сходство, родство (характеров, жизненных судеб, историй). Писатель стремится диалектически правомерно разглядеть большое в малом и малое в большом. Судьба Наполеона и судьба де Бальмена для Алданова-историософа только внешне различны, по сути же каждый из них несет на себе свою долю трагизма. Другое дело, что эта доля в абсолютном значении не совпадает, но ее относительное воплощение в судьбе пропорционально для разных людей. Трагизм судьбы (для Алданова даже не драматизм) проявляется для писателя в каждом человеке (если только он способен разглядеть тот *случай*, который и подталкивает к осмыслению собственной судьбы), и проявляется индивидуалистически по-разному, в общей тенденции весьма сходно и соотносимо.

Таким образом, опираясь на традиции русской классической литературы, Алданов оказался в начале XX века не только последователем, но и новатором, не только (в его терминологии) «наблюдателем», но и «деятелем». Следуя важным философским поискам русской литературы классического периода, Алданов на пути историософского видения открывал новые возможные пути разрешения «вечных» вопросов, намечал те идейные ракурсы философии истории, которые помогали примирить современного человека (самого Алданова) с трагизмом революционной эпохи, с неизбежностью оторванности от родины, смирить себя перед необходимостью существования на «маленьком острове», подобно великому Наполеону.

Т.е. повесть Алданова «Святая Елена», ее тематика и проблематика послужили своеобразным «поводом» для постановки важных философских, социальных, этических проблем, которые видятся как результат идейной оценки и историософской переоценки писателем законов и обстоятельств современной ему жизни, отбора того, что он считал важным и значительным

в мире, в судьбах других людей на основании его личного опыта. Исторический подход, позволяющий художнику использовать собственный жизненный потенциал для выявления закономерностей прошлого, для создания унифицирующей модели прошлого и настоящего, способствовал развитию в Алданове его творческого дарования, допускал сосуществование в начинающем писателе историка и историка. Исторический дискурс, необыкновенно точно *соответствующий* личности Алданова — аналитика, энциклопедиста, художника, позволил ему выразить собственную идейную (и нравственную) оценку событий и общественных настроений начала революционного XX века, заложить основы своеобразной — алдановской — философии истории.

Подводя итоги анализу повести М. А. Алданова «Святая Елена, маленький остров», прежде всего можно сказать, что она написана мастерски, с бунинской художественной сжатостью и лаконичностью, в доминирующей реалистической манере, в которую вплетаются нити исторического повествования, свойственного началу XX века.

Среди жанрово-значимых признаков, которые позволяют отнести повествование Алданова к исторической прозе, можно выделить ряд характерных примет.

Обращение к истории составляет самую первую и важнейшую особенность повести Алданова. Между тем «внешнее» в обращении к историческим фактам и историческим личностям можно рассматривать и как признак собственно исторического повествования. Однако Алданов-историк в тексте повести не ограничился аналитикой осмысления закономерностей исторического процесса, не остановился на соблюдении принципов объективного историзма, но привнес в неё собственный субъективный взгляд — на ход всемирного исторического развития, на законы исторического эволюционирования, на понимание места и роли

человека в мире. Наложение собственных субъективных представлений на известные факты истории давало возможность теснее сомкнуть современные проблемы с проблемами истории, с большей емкостью изобразить законы человеческого существования. Образная предметность художественной литературы оказалась дополненной аналитикой исторической научности и одновременно нестрогим символистским релятивизмом. Художник-философ до определенной меры совпал (совместился) с художником-историком.

В этой связи можно говорить о повышении роли автора в данном тексте, о многогранности проявления авторского присутствия в повести. Преобладание художественно-философской образности, а не исторической фактологии обуславливало рождение особого мировидения в тексте — проявление черт историософского повествования с ярко выраженной доминантой субъективности авторской трактовки событий исторического прошлого, наложения субъективной авторской системы мировидения на объективные законы исторического развития. Индетерминизм, авторский «произвол», соответствующий писательской концепции философии истории, позволял Алданову добиваться в тексте соответствия не изображаемому времени, а вечности.

Избранные для осмысления личности исторических персонажей претерпели у Алданова определенную трансформацию. Образ Наполеона создавался писателем не как тип исторического лица, сформированного определенной исторической эпохой, а как тип личности великого человека, поднимающегося над своим временем. Рычагами воздействия на человеческую судьбу и личностный характер у Алданова оказываются не закономерности исторически объективной реальности, ее причинно-следственные связи, а мистические законы случая, ирония истории, повторяемость и параллельность исторических эпох, и как следствие, совпадение надмирных качеств человеческих личностей и характеров, в конечном итоге — общего рисунка судеб.

Отсюда возникновение в тексте Алданова принципа парных персонажей, формирование системы героев-двойников, которые вступают в отношения сопоставленности и противопоставленности, т.е. находятся в положении подобия и антитетичности (одновременно). На примере образов великого Наполеона и «сниженного Цезаря» графа де Бальмена автор утверждает мысль о подобии человеческих судеб, о случайности в истории, об относительности истины и о непродолжительности славы. Принцип двоичности и смежности персонажей выдерживается писателем как в образах ведущих героев повествования, так и на уровне эпизодических образов (Сузи // малаец Тоби; Сузи // Бетси), вплоть до отраженности ведущих историософских идей в образах героев внесценических (Наполеон // герцог Веллингтон; Наполеон // Александр I; Наполеон // великий раджа Сири-Три-Буван).

Исторические персонажи окружены в повести Алданова персонажами вымышленными, второстепенными, но не менее значительными для авторской идейной историософской установки. Неизбежные разграничения — главного и второстепенного, важного и несущественного, большого и малого — нивелируются у Алданова всеобщим подобием судеб, акцентируемых философией «уравнивания» всех и вся.

Обращение к событиям ссылки великого консула, расположение событий на территории небольшого острова позволяют художнику, с одной стороны, сузить и сконцентрировать хронотоп изображаемого, а с другой стороны, в русле историософского подхода перевести замкнутые события, происходящие на Святой Елене, в масштабы всеобщего человеческого существования, обобщить и универсализировать пространственно-временной континуум.

Изображая события прошлого, Алданову удалось наметить и художественно обозначить точки соприкосновения с современностью, смыкания истории и современности, показать типологичность

происходящего в прошлом и настоящем. Условно говоря, «горизонтальные» события прошлого, изображаемого в повести, словно бы пронизывает «вертикаль» вечности, обнаруживая общность действующих в мироздании законов человеческого бытия.

Традиционный принцип историзма, привычный для исторических повестей и романов, обретает в повести Алданова новый, измененный, трансформированный характер — т.н. «метаисторизм» опосредует законы не некой исторической эпохи, т.е. ограниченного исторического времени, а безвременности и бесконечности, позволяя сопоставить собственную судьбу с судьбой прошлой эпохи (в данном случае удаленной на сто лет). «Параллелизм» времен и бытийных ситуаций, который моделирует художник, позволяет ему актуализировать проблемы современности и искать выхода из них на историческом материале, не просто опираясь на опыт предшественников, а осознавая необходимость подчинения человека и общества незыблемым и вечным, с неизбежностью повторяющимся единым законам всеобщего бытия.

Алданов воспроизводит отдаленную столетием эпоху, чтобы утвердить: человеческая природа и зависимость людей от суетных страстей во все века и при любых обстоятельствах неизменна. Человек выбирает себе жизненную цель, стремится к ней, но волею *случая* он оказывается повержен (индетерминизм преобладает в философской концепции истории Алданова). Понятие рок, судьба, фатум (даже Бог) писатель заменяет собственным понятием — случай (и смежных с ним иных мотивных рядов). По Алданову, человек стремится к славе, власти, богатству, проливает кровь (свою и чужую) — но все это (в значительной мере) определяется счастливым или несчастливым стечением обстоятельств. Именно в этой связи в конце повести Алдановым создается символический образ — описывается одна из химер Собора Парижской Богоматери, рогатый и горбоносый, с высунутым языком Мыслитель-Дьявол, смеющийся над людьми, живое отрицание

мудрости веков, ибо все человеческие деяния, по Алданову-историософу, в конце концов бессмысленны и обречены на забвение.

Композиционное построение повести, основанное на нескольких концентрических кругах, сжимающихся вокруг условного эпицентра повести (глава X), образовано градацией персонажей по степени вымышленности и подлинности. Рамочно обрамленный образами вымышленных инфантильных персонажей (Сузи и Тоби) первый круг задает (и подытоживает в финале) идею «истории-слуха», «истории-анекдота», «истории-вымысла». Второй круг, сформированный обстоятельствами жизни графа де Бальмена, порождает переходно-гибридный вариант полугероя-полуобывателя, полувымышленного-полуисторического персонажа, который посредством мотива двойничества доказывает (и опровергает) идею сходства малого и большого, среднего и великого. Наконец, третий концентрический круг — с центральным образом исторической личности Наполеона — акцентировано репрезентирует историософскую идею Алданова о константности человеческой природы, о сходстве и близости прошлого и настоящего, об иронии истории и воле случая, об отрицании объективных законов причинности в сфере исторической действительности (и человеческой частной жизни). Внутренние монологи Наполеона, сконцентрированные в главе X, предлагают вариант альтернативных закономерностей истории, основанных на трансформации и деконструкции традиционного исторического знания. Центральное звено X главы и всей повести в целом составляет мысль Алданова о том, «никто не знает всей правды».

Наконец, заключая, можно сказать, что повесть «Святая Елена, маленький остров» в творчестве Алданова стала первым художественным произведением, в котором произошло становление образных, тематических, стилевых, мотивных доминант последующих историософских произведений автора, «закладка» основ его последующего творчества. Своеобразие

художественной концепции философии истории обуславливало черты самобытности историософского жанра в творчестве Алданова, определило характер его образной системы и сквозных, характерных фактически для всех последующих произведений писателя, поэтико-мотивных рядов.

А. Метелищенков справедливо полагает: «За шесть лет работы над тетралогией “Мыслитель” М. А. Алдановым были выработаны критерии художественной формы, максимально отвечающие требованиям воплощения в творчестве его историософской концепции, разработана модель метатекстовых связей между произведениями <...> выработана постоянная структура исторического портрета и образа <...>, сформирована типизированная система образов <...> разработана структура эпизода и структура сюжета отдельного произведения, <...> сформирована модель художественного пространства и времени; был выработан беспартийный стиль повествования, форма философского диалога; зафиксировано положение автора и читателя по отношению к повествованию»¹.

Повесть «Святая Елена» оказалась метажанровым образованием — вобравшим в себя черты повестийного и романного повествования, неслучайно и сам писатель называл «Святую Елену» то повестью, то романом, и современные критики (напр., Н. Н. Горбачева) видят в ней романное эпическое начало.

¹ Метелищенков А.А. Концепция русской истории и формы ее воплощения в тетралогии М. А. Алданова «Мыслитель»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 20–21.

ГЛАВА II

Тема творчества и «код гения» в повестях М. Алданова «Десятая симфония» и «Бельведерский торс»

2.1. Подступы к теме творчества в повести «Десятая симфония»

После создания повести «Святая Елена» историософский дискурс обнаружил себя как в романских стратегиях Алданова, так и в повестийных. Уже только название следующей повести Алданова — «Десятая симфония» (1931) — актуализирует вполне определенную тему, которая будет интересовать писателя в последующих повестях и романах, и задает повествованию угадываемую музыкальную направленность. Тому же способствует и посвящение — «Сергею Васильевичу Рахманинову», русскому музыканту-эмигранту. Соответственно, создается впечатление, что в центре повествования должен стоять образ создателя «Девятой симфонии» — композитора Людвиг ван Бетховена¹, одного из исторических героев повести.

Что касается жанрового определения «Девятой симфонии», то ее дефиницию предлагает сам создатель. Алданов пишет в предисловии: «„Десятая симфония“, конечно, никак не исторический роман и не роман вообще. По замыслу автора, она близка к тому, что в восемнадцатом веке называлось философской повестью, а правильнее было бы называть повестью символической» (с. 47)². Указание на «родственность» и сопоставление жанров повести и романа в данном случае симптоматично, оно заставляет вспомнить о гибридно-переходном характере жанровых образований историософского дискурса.

¹ В современном музыковедении часто используется параллель между С. Рахманиновым и Л. ван Бетховеном: они оба в своем творчестве вышли далеко за пределы воспитавшего его стиля, оставшись чуждым романтическому мирозерцанию.

² 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.

Определив повествование как символическая повесть, Алданов предпосылает ей эпиграф: «И вот лестница стоит на земле, а верх ее касается неба», смысл которого легко прочитывается в контексте предварительных рассуждений автора. По словам героя-художника Изабе, еще одного исторического персонажа повести, «волнующая связь времен в своей слитности непостижима» (с. 47). Т.е., согласно эпиграфу, основным вопросом писателя становится «связь времен», а ее воплощением в тексте — жизнь и судьба исторических героев-творцов первой половины XIX века.

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: о каждом из них в истории сохранилось разное количество сведений. Кажется, структура повести также должна быть подчинена приближению к образу «центрального» персонажа — Бетховена.

Однако в данной повести стратегии писателя направлены в ином направлении: линии героев не центростремительны, но центробежны. Максимальную нагрузку наррации берет на себя не образ музыканта Бетховена, а образ художника Изабе. В русле историософского дискурса именно этот герой (в значительной степени домысленный писателем) оказывается транслятором авторской философии истории, именно он озвучивает главные философские сентенции писателя.

Во второй историософской повести Алданов словно бы пытается найти новые способы организации материала, делает попытку иначе сгруппировать персонажи и распределить их художественные функции. Несмотря на то что в качестве заглавного образа-символа выбирается сочинение Бетховена «Симфония № 9», тем не менее концептуальные суждения в повести доверены не музыканту Бетховену, а художнику Изабе, тогда как само музыкальное сочинение берет на себя роль «иллюстративного» материала, а

впечатление от него передают не Бетховен или Изабе, но граф Разумовский. Десятая симфония — ее кульминационная часть «Ода радости» хоральной симфонии — действительно композиционно оказывается в центре повести, однако образ самого Бетховена предстает растушеванным и фактически смещенным на второй план. Композиция повести «Десятая симфония» разбалансирована и не организована концептуально. Выделенный проблемно-тематический план не обеспечивается корреляцией намеченных ракурсов: «связь времен» и «творчество» репрезентированы в повести, но дистанцированы и фактически оказываются изолированными друг от друга.

Между тем тема творчества со всей очевидностью волновала Алданова в этот период. Вскоре он обратится к ней в повести «Бельведерский торс», но повесть «Десятая симфония» раньше обнаруживает проекции будущих философем, связанных с мотивным комплексом «искусство».

Таким образом, тема творчества — живопись (Изабе), музыка (Бетховен), страсть к искусству (Разумовский) — становится главным предметом историософской рефлексии Алданова в новой повести. Как показывают наблюдения, Алданов настойчиво ищет ясности представлений об искусстве и их в реализации в системе складывающихся философем, но их емкая художественная реализация будет достигнута только в «Бельведерском торсе» и позже в «Могиле воина».

Заслуживают внимания некоторые наблюдения над текстом повести «Десятая симфония».

Несмотря на то что именно образ художника Изабе вводится первым, открывает повествование и завершает его, но его экспозиционная роль ослаблена. Кажется, что «кольцевая» позиция образу Изабе «навязана» Алдановым искусственно и сознательно отдана персонажу, в силу профессии знакомому с законами и закономерностями художественной наррации. По существу же, открывает повесть другая сюжетная линия, связанная с образом русского графа Андрея Кирилловича Разумовского.

Именно он становится главным действующим лицом первых главок повести — вместе с императором Александром I и графом Нессельроде Разумовский становится участником, первым уполномоченным, важнейшего исторического события конца 1814 года — Венского конгресса, состоявшегося после поражения Франции и низвержения Наполеона и ставшего историческим совещанием стран-победительниц, на котором разрешались споры о политическом устройстве Европы. Т.е. только что выведенный образ Изабе, еще не развернутый и не конституированный, оказывается неожиданно заслоненным образом другого персонажа — графа Разумовского.

Алданов тщательно и с подробностями подходит к изображению жизни русского графа. «Старику» Разумовскому на момент повествования «более шестидесяти лет» (с. 51), но несмотря на возраст его отличает «величественная осанка» (с. 51) и блестящий ум. «Разумовский <...> был прекрасный рассказчик и знал анекдоты о всех знаменитых людях мира» (с. 68). По словам писателя, он «обожал Вену» (с. 51), прожив здесь двадцать пять лет. Разумовский — «владелец самого великолепного дворца в Вене» (с. 48), который перед началом конгресса он решил подарить «для посольства государю» (с. 51).

Особенностью характера героя, которую выделяет в его образе Алданов, становится страсть к произведениям искусства. По словам автора, Разумовский «не считался с модой <в искусстве>» (с. 74), он по-настоящему «любил искусство, понимал его гораздо тоньше, чем большинство других людей» (с. 67). В его венском доме хранилась богатейшая коллекция живописи, скульптурных работ Кановы и др.

Разумовский Алданова по «дотекстовому» сюжету повести, вероятно, какое-то время был покровителем странного и полусумасшедшего немецкого композитора, как вскоре становится ясно, — Бетховена. Об этих событиях можно догадаться (или предположить их таковыми), однако сами

они остаются за рамками повествования, о них только неясно и очень неопределенно упоминается в тексте. Алданов лишь подчеркивает тот факт из биографии Разумовского, что Бетховен посвятил ему две симфонии. Причин или обстоятельств, тому сопутствующих, писатель не раскрывает.

Разумовский, в представлении Алданова, никакими особыми талантами не обладал, но будучи умным человеком «завидовал всем людям, имеющим какое бы то ни было призвание» (с. 71). О себе он любил (то ли в шутку, то всерьез) сказать: «Если через сто лет люди будут иногда обо мне вспоминать, то разве только потому, что этот человек <Бетховен> посвятил мне две свои симфонии» (с. 57).

Казалось бы, так знаменательно начинающиеся завязываться события должны были иметь свое истолкование и развитие в повести. Кажется, именно их Алданов должен был «гипотетически» воссоздать в тексте, разыскать или вымыслить те обстоятельства, которые способствовали знакомству и дружеским отношениям Разумовского и Бетховена. Однако писатель «не решается» выдумать некий сюжетный ход, который не имел иной фиксации в истории, кроме как посвящения графу А. К. Разумовскому. Он оставляет в стороне взаимоотношения Разумовского и Бетховена (видимо, из-за недостаточности исторического материала).

Между тем писатель выразительно и очень ярко описывает пожар, который случился в венском доме Разумовского: подробно объясняет причину (по тому времени опасное нововведение — отопление, с. 53), описывает всех знакомых и просто зевак, собравшихся возле горящего дома, выражает сожаления по поводу погибшей богатейшей коллекции и далее достаточно схематично, сжато и «по-журналистски» говорит об отъезде разорившегося графа из Вены в Италию, где жизнь более дешева.

О пребывании героя в Италии автор сообщает буквально несколькими абзацами, хотя герой будет проживать там до 1824 года. В Вену же герой-граф вернется только спустя 10 лет и то — по сюжету — на очень короткое

время, вероятно, по замыслу автора, чтобы услышать «Девятую симфонию» Бетховена. Однако встречи Разумовского и капельмейстера Бетховена писатель опять не воссоздаст, сюжетная линия Разумовского «повиснет», оборвавшись на мыслях героя о последней симфонии композитора. Только в конце повести Изабе случайно в бумагах увидит старое письмо, в котором жена Разумовского сообщала ему о смерти мужа.

Обещающе начинавшаяся сюжетная линия «Разумовский — Бетховен», как ясно из содержания повести, нужна была Алданову только для того, чтобы передать впечатление от бетховенской «Симфонии № 9». Случайно оказавшись на премьере, сидя в чужой ложе Венской оперы, герой размышляет об «Оде радости»: «Бетховен загадка. <...> Эта перекличка тем! Одна тема божественнее другой, но в том, что их поочередно предлагают и отвергают, в этой словесной ссылке на Шиллера есть что-то наивное и беспомощное. <...> И пессимизм его не от сознания, не от житейских бед, даже не от глухоты. Бетховен одержимый. Он сам создает вокруг себя атмосферу муки и потом сам себя утешает как может... На предельных высотах искусства нужны добровольные мученики: разве в нормальном состоянии можно создать такое произведение?..» (с. 77). Симфония, которая окружающими воспринимается 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, которая пронизывает многие произведения Алданова, — это мысль о жизни-хаосе, о жизни-скорби, о ее бессмысленности и трагедийности. Однако эта сентенция пока не звучит у Алданова выразительно, но только намечается в повести. Она угадывается в одном единственном фрагменте — в размышлениях Разумовского в момент премьерного исполнения хорального произведения. Русский граф приходит к осознанию одной из ведущих философем Алданова — искусство больше, чем жизнь. Однако в повести «Десятая симфония» она еще только проговаривается, но не

получает художественной реализации. Тема творчества и эпитафическая «связь времен» в данной повести оказываются никак не скоординированными.

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

Создавая образ успешного французского художника Жана Батиста Изабе, который в свое время знал весь высший свет Европы, писал портреты многих императоров и императриц, Алданов акцентирует в его характере умение принять жизнь такой, какая она есть, и «не сердиться» (с. 47) на нее. Так, даже столкнувшись с неумелым кучером, Изабе настолько доволен солнечным днем и приездом в Вену, что и невежеству кучера «рассердить его не удалось» (с. 47). В образе Изабе Алдановым неизменно подчеркивается благодушие и приветливость (с. 47). По словам автора, «он был очень добр и щедр» (с. 57).

Человек «средних лет» (с. 47), Изабе не глуп, прекрасно понимает людей и их пороки. Например, будучи приглашен писать участников Венского конгресса, герой с восторгом наблюдает на улицах Вены красивых молодых австриек в «белом платье, в розовых башмачках, в золотом кружевном чепчике» (с. 47) и сожалеет: «Как жаль, что вместо них придется писать разных злых, хитрых, тщеславных старичков, у которых одна радость на земле — отравлять жизнь друг другу» (с. 47). Позже, уже делая наброски к картине, Изабе проницательно будет наблюдать довольство и высокомерие одних и зависть и соперничество других, но при этом сумеет быть тонким и

дипломатичным, разумным и ироничным, чтобы не обидеть никого из героев его будущей картины¹.

Алданов пишет образ героя довольного жизнью, с открытым характером и оптимистичным миропониманием. Изабе умеет в любом событии увидеть лучшую сторону жизни, на каждое событие взглянуть с такой стороны, чтобы суметь не разочароваться в окружающих. Автор замечает: «Ему нравились почти все» (с. 57).

Художнику Изабе принадлежат рассуждения о будущем. Персонаж высказывает и суждение о бессмысленности войны: «все они <войны> были совершенно ни к чему» (с. 87). Он сознательно устранился от участия в политических распрях. Главное в его жизни — творчество.

Именно художнику Изабе Алданов доверит ряд собственных мыслей об искусстве. Так, он высказывает суждение о том, что «искусство всегда намного наряднее, чем жизнь» (с. 54). «Будущее, — по словам героя, — принадлежит тому искусству, которое удачно загримируется под безделушку» (с. 54). Это он рассуждает о том, что «сухость — недостаток в чем угодно, но только, пожалуй, не в живописи» (с. 54).

Изабе любит искусство и умеет «побеждать в себе чувство зависти» (с. 91). Потому ему не понятно, почему другие художники ненавидят друг друга и находятся в вечной вражде. Герой размышляет о будущем: «Все равно им висеть в музее рядом...» (с. 92). Почти в публицистической форме Алданов пытается связать темы творчества и вечности, но в повести «Десятая симфония» это стремление оказывается слишком поверхностным и прямолинейным.

В более поздних повестях Алданов будет стремиться к тому, чтобы его персонажи не были упрощенно однозначными, он сознательно будет создавать их образы противоречивыми и неодноплановыми, пронизанными

¹ Создавая образы участников конгресса, Алданов воспроизводит в тексте полотно Ж. Б. Изабе под названием «Венский конгресс» (1814).

психологизирующими тенденциями. Нельзя с уверенностью сказать, что к этому Алданов стремился уже в повести «Десятая симфония», однако Изабе, который кажется вполне цельным персонажем, при внимательном отношении к его репликам обнаруживает странную противоречивость, кажется, не вполне осознаваемую самим писателем. Так, с одной стороны, Изабе утверждает, что «кроме художников, почти никто не понимает и не может понимать в искусстве» (с. 51). Между тем, спустя какое-то время, тот же герой произносит совершенно противоположную фразу: «...искусство не должно быть элитарным» (с. 54). Или — несколько странным кажется то, что открытый сердцем миру герой, по словам автора, «едва ли не всех людей считал душевнобольными» (с. 52). С подобным суждением, например, доверенным «странноватому» Бетховену можно было бы согласиться, но в устах счастливого и добродушного Изабе они звучат чуждо. Т.е. совершенно очевидно, что в «Девятой симфонии» писатель только нащупывает подходы к теме творчества, а линия «связи времен», вынесенная в общий и главный эпиграф, и вовсе оказывается потерянной в тексте повести.

Наконец, в повести, как уже было сказано, появляется образ еще одного исторического персонажа — немецкого композитора Людвиг ван Бетховена. В представлении Алданова, это герой странный, «совершенно необузданный» (с. 54), всегда выделяющийся среди других своим страшноватым видом (с. 57). Внешне он всегда «был одет очень небрежно, в старомодный потертый сюртук» (с. 57). У него «мрачное», «рябоватое» (с. 57) лицо, отталкивающее окружающих. «Какой некрасивый человек», — думает о нем даже добродушный Изабе.

Можно догадаться, что о такого рода герое Алданову легко сказать, что он «был чокнутым человеком» (с. 71). Окружающие не ценят и не принимают героя. О нем судачат, что «он весь в прошлом» и «совершенно выжил из ума» (с. 68). В пересудах о нем звучат слова: «много пил» (с. 68),

«очень плохи были и его денежные дела» (с. 68), «по бедности устраивал концерты в свою пользу» (с. 69).

Однако можно догадаться, что внешнее представление о герое не совпадает с тем, что заключает его богатая и талантливая душа — «измученная душа» (с. 85), как пишет Алданов. Общее мнение редких, но «фантастических поклонников» (с. 73) состоит в том, что «в искусстве он ближе к Богу, чем все другие люди» (с. 74). Его творчество — это «предел непонятого и фантастического искусства» (с. 83).

Уже в образе Бонапарта, великого человека, Алданов обнаруживал некие сатанинские черты. Сходные мотивы-детали прочитываются и в образе Бетховена. Алданов неоднократно называет музыку Бетховена «дьявольской» (с. 85), самого его «одержимым» (с. 85), а о его произведениях говорит, что он «писал <их> в состоянии, близком к умопомешательству» (с. 82).

Именно этот персонаж «считает мир отвратительным» (с. 54). И применительно к образу и личности Бетховена, глухого, одинокого и непонятого композитора, эта позиция объяснима и понятна (в отличие от неожиданного и странного человеконенавистничества счастливого и добродушного Изабе). В последующих повестях Алданов однозначно и принципиально будет связывать гений и злодейство, обязательно станет наделять некий выдающийся персонаж величием и (как следствие) «сатанинством», талантом и обязательно некими «дьявольскими» чертами. Эта связь окажется у Алданова категориальной и конститутивной.

Однако история Бетховена не находит развития на страницах повести «Десятая симфония». Ни единого слова герой не произносит в тексте (кроме недовольных междометных восклицаний о жадности и глупости импресарио). И это могло быть оправдано тем, что музыка говорит больше, чем слова. Но хоральная симфония Бетховена представлена только через сознание Разумовского, почти случайно оказавшегося в театре и во всем

несогласного с окружающими. Сам же Бетховен представлен на страницах повести как тень, как некий бедный бродяга, за нищенскими одеждами которого никто не мог бы разглядеть гения. В тексте он появляется ниоткуда и исчезает в никуда. Только в финале произведения один из случайных героев, учитель музыки, сообщит Изабе о смерти Бетховена, но это известие будет утоплено писателем за обилием прошлых — «пожелтевших» — записок, конвертов, извещений.

Случайный эпизодический герой упомянет о том, что незадолго до смерти композитор готовил новое произведение — десятую симфонию, в которую он «хотел вложить всю душу» (с. 88), но не успел: «мечтая, умер...» (с. 88). Престарелый к этому времени Изабе (писатель переносит героя, подобно Разумовскому, тоже на много лет спустя) в задумчивости высказывает мысль о том, что «у всякого человека есть своя десятая симфония» (с. 88), т.е. то лучшее и совершенное, чего он не успел достичь.

Кажется, важная для Алданова мысль, которая звучала в словах Спинозы, вынесенных в качестве эпиграфа к одной из главок повести, находит свое продолжение и развитие. Однако слова Спинозы — «Совершенство и несовершенство на самом деле лишь модусы нашей мысли, то есть движения, которые мы измышляем и как единичные факты одного вида или рода сопоставляем с эталоном» (с. 63) — и мысли Изабе разнесены в композиции повести так далеко, что связь между ними утрачивается. Они оказываются двумя близкими автору суждениями, но никак не воплощенными и не связанными в тексте. В последующем мысль о совершенстве станет одной из центральных, например, в повести «Бельведерский торс», будет связана с образом Микеланджело и поиском его совершенства. Однако в «Девятой симфонии» будущая емкая философия Алданова оказывается зафиксированной осколочно и весьма публицистически.

При такой «рыхлой» композиции, при незавершенности сюжетных линий героев, при противоречивом наделении героев той или иной философией кажется странным, что повесть названа «Десятая симфония». Мысль о недостижимости совершенства, высказанная Изабе, могла бы философски дополнить содержание повести, если бы Алданов дал ей название не Десятая, а десятая симфония. Однако в данной повести обнаруживают себя несостыковки и непрописанности. Развитие темы творчества и связи искусства с вечностью будет достигнуто писателем несколькими годами позже — в повести «Бельведерский торс».

2.2 Тема творца в повести «Бельведерский торс»

Среди произведений среднего жанра следующим по времени произведением оказалась повесть «Бельведерский торс» (1936). Вслед за Д. С. Мережковским, написавшим роман о личности и свершениях Леонардо да Винчи, Алданов обращается к художественно-философскому осмыслению творческих исканий и личностных представлений Микеланджело, т.е. затрагивает проблемы «художника и его предназначения», «творца и мира», «гения и ответственности за его дар».

Вслед за своим великим предшественником и современником Алданов стремится создать «нередко более яркое представление о “веках минувших”, чем иная толстая книга»¹. Между тем философский потенциал Алданова со всей очевидностью не столь многогранен, как историософский дар Мережковского, однако произведения писателя обладали художественной емкостью и идейным наполнением, отражавшими особую и своеобразную — собственно алдановскую — концепцию философии истории.

¹ Долинин А. Дмитрий Мережковский // Русская литература XX века (1890–1910): в 2 кн. Т. 1 / под ред. С. А. Венгерова. М.: XXI век-Согласие, 2000. С. 312.

Повесть Алданова «Бельведерский торс» впервые была опубликована в парижской газете «Последние новости». За несколько лет до издания, в начале 1930-х годов, Алданов писал И. А. Бунину: «Романа из эпохи XVII века я писать не буду, — только потратил время на чтение множества книг: убедился, что почти невозможно проникнуть в психологию людей того времени. Дальше конца XVIII века идти, по-моему, нельзя»¹. Но через несколько лет им была опубликована повесть «Бельведерский торс», время действия которой XVI век, и современники автора (Г. Газданов и Б. Зайцев) отнесли её к лучшему из созданного писателем. «Небольшая книга Алданова отличается, как всё, что пишет Алданов, необыкновенной насыщенностью и тем совершенством изложения, которое сейчас недоступно громадному большинству теперешних русских писателей», — писал Г. Газданов в рецензии на книгу «Бельведерский торс — Линия Брунгильды» в 1938 году².

Вопросы «искусство и художник», «слава и забвение», «гений и безумие», «художник и власть», «творчество и любовь» становятся предметом пристального алдановского интереса. Не найдя в себе силы для написания *романа* из эпохи Возрождения, Алданов обратился к жанру *повести*, в ней пытаясь воплотить психологию людей прошлого и настоящего. Средняя жанровая форма ограничивала масштабность изложения, но давала возможность сконцентрироваться на определенном аспекте избранной темы.

Исследуемая повесть — произведение с ярко выраженной «вечной» тематикой, в которой автору удалось нащупать реальные связи идей художественного творчества с исторической эпохой, их породившей, и вместе с тем наметить черты общности *дара* и *гения* во все века. Повесть «Бельведерский торс» — это рассказ о жизненном пути человека, который обречен стать частью истории, зеркальным отражением эпохи. Причем, как и

¹ Чернышев А. Историко-литературная справка // Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. С. 542.

² Там же.

в предшествующей повести, Алданов подходит к историческому материалу как писатель-историософ, а не как писатель-историк. Он предлагает вариант метаисторической наррации, когда миф о великом творце эксплицирован не на основе исторических сведений, но генерирован воображением писателя. Алданов не ищет исторических закономерностей эпохи, упускает важные социальные и ментальные слагаемые изображаемого времени, но пытается обобщить и универсализировать представление о гении, творце, таланте. Избранный дискурсивный ракурс ориентировал писателя не на социально-историческую детерминированность, но на вневременные законы человеческого бытия. Как и в первой повести, собственно исторический аспект оказался потесненным видением историософа — восприятием эпохи не в рамках традиционного историзма, но т.н. «нового историзма», проявляющегося прежде всего в рассмотрении временных проблем как *надвременных*.

В принципах историософского видения события повести Алданов локализует в необычной и малознакомой читателю (как свидетельствовало письмо Алданова И. А. Бунину) средневековой Италии XVI века. Временной охват действия в исследуемой повести — 1563–1564 годы — «темные» годы для исследователя-историка, но доступные видению писателя-историософа, домысливающего и субъективно гипотетически воссоздающего атмосферу и детали изображаемого времени. Хронос становится «невидимым» героем повествования, только отчасти опосредуя характеры персонажей и развитие сюжетики повести.

Даты, годы, время, возраст — временные категории, к которым должен быть внимателен исследователь-историк, писатель-историософ Алданов обходит — он пунктирно показывает молодость, зрелость и старость Микеланджело (и Вазари), дополняя портретные и речевые характеристики героев не столько конкретной (как правило, недоступной или отсутствующей) информацией о подлинном историческом контексте,

сколько домислом «из современности», прочитывая временной контекст (в традиции историсофского повествования) как гиперконтекст. Антураж отдаленного времени по возможности сохранен (и творчески восстановлен) Алдановым, «картинный фон» соблюден. Однако в попытке постичь философию и психологию позднесредневекового человека Алданов идет от собственного философского знания, продуцируя нарратив метаисторического — историсофского — мышления.

Воссоздавая реалии бытового уклада эпохи — убранство капеллы в Ватикане, канцелярии и кабинета римского папы, обстановку придорожного трактира, постоялого двора, жилища стреги¹ — писатель внимательно исследует черты и детали исторической («музейной») обстановки, привычки и суеверия людей, культурный контекст времени: жизнь и взаимоотношения художников, литераторов, ученых, священнослужителей — современников Микеланджело. Но в желании постичь душу и разум творцов-предшественников Алданов проецирует законы современного ему мира на прошедшее, улавливая скрытые аллюзии и параллели, вырисовывая «историческую спираль» времени, замещая и конструируя психологию минувшего синхронным настоящим. Как и в первой повести, писатель отступает от принципов собственно исторической наррации, но следует законам историсофского дискурса, художественно трансформируя репрезентацию собственно исторического сознания. Отсутствие недостающих деталей и компонент прошлого компенсируется идейными составляющими алдановской философии истории.

Исторические персонажи, наделенные определенными и уже исторически сложившимися коннотациями, служат для писателя источником философских раздумий, точкой смещения векторов восприятия их личностей, характеров, деяний. Затрагивая проблемы Творца и Творения, Таланта и Завистника, Смысла жизни и Смысла искусства, Алданов смещает

¹ Женщина свободного поведения.

сложившиеся представления об известных исторических личностях, художественно усложняя их, привнося в интерпретацию их образов современную рефлексию. Канонически-однозначные представления о гении-Микеланджело обретают у Алданова жизненность реалистического художественного образа, заставляя на примере этого домысленного персонажа во всей сложности рассмотреть проблему ответственности гения (таланта) за свой дар, за свои творения. Задаваясь глубокими вопросами творчества, Алданов имплицитно бросает ответ на собственную судьбу (и судьбу его современников).

В качестве главных действующих лиц повести «Бельведерский торс» Алданов избирает трех исторических героев: художник и скульптор Микеланджело Буонаротти, художник и искусствовед Джорджио Вазари и «мастеровой» Бенедетто Аккольти. Подлинные исторические персонажи Алданова — намеренно избраны из разных поколений, различных социальных слоев, что позволяет писателю средний жанр повести «укрупнить», придать ему трехмерный объем и пространственность. В повести Алданова Микеланджело 88 лет, Вазари — 52 года, у Аккольти не указан точный возраст, но по описанию героя можно предположить, что ему около 30 лет.

Три персонажа Алданова позволяют ему создать ступени «градации»: один, великий художник и скульптор Микеланджело, утомлен жизнью, он думает, что не только прожил жизнь до конца, но и проиграл ее. Другой, художник и писатель Вазари, полон творческих планов, хочет подготовить второе издание своей книги жизнеописаний. У Аккольти нет мыслей о грядущем, следовательно, можно предположить, что будущее героя «темно»; молодой герой живет настоящим и в настоящем.

Центральным персонажем (не по развитости сюжетной линии, но по идейной значимости) со всей очевидностью оказывается образ Микеланджело Буонаротти. В изображении историософа Алданова

престарелого мудрого Микеланджело посещают мысли о бессмысленности жизни и творчества. Собственные ментальные терзания писатель переносит на исторический персонаж, пытаясь понять восприятие жизни в прошлом и настоящем и осознать глубину человеческих (собственных) мыслей «через века».

В системе персонажей повести исторические, ключевые фигуры — Микеланджело, Вазари, Аккольти — оттеняются второстепенными вымышленными героями. Это и старый художник бракеттоне¹, и обобщенный образ «молодого художника» (как антитеза признанным и гениальным мастерам). Это и семья молодого наследника Буонаротти. Это священнослужители, канцеляристы, хозяин постоялого двора, стража.

В основе историософского дискурса повести «Бельведерский торс», как и в «Святой Елене», вновь оказываются не исторически известные события и факты, документально зафиксированные историческими источниками, но гипотезы и проективность, предложенные Алдановым, субъективный авторский вариант или вариация на тему возможной истории.

Система исторических и вымышленных героев, репрезентирующих их событий и смоделированных Алдановым конфликтов формирует и определяет в повести композиционную структуру и сюжетное действие, которые в основе своей «лоскутны», состоят из относительно самостоятельных элементов. Наррация в повести не линейна, но дискретна и эпизодична, связывается воедино сюжетными пересечениями и столкновениями героев, мелкими образными деталями и выразительными подробностями, но главным образом — субъективно продуцированными мыслями и рассуждениями персонажей. Фабульно-сюжетный пласт повести не отражает логики событий изображаемого времени или, например, известных перемещений того или иного исторического героя, но является

¹ Бракеттоне (панталонщик) — *итал.*, художник, закрашивавший неприличные места на фресках Микеланджело по приказу римского папы. Прототипом героя являлся реально существовавший художник Даниэле да Вольтерра (1509–1566).

измышленным писателем (от начала до конца) с целью воплощения его «философии истории» и как ее частный случай — «философии творчества». У Алданова отдельные и вполне самостоятельные эпизоды являются элементами общей «монтажной» композиции, каждый из эпизодов становится одним из звеньев в общей событийной цепи повести и связан с другими не причинно-следственными или временными связями, но логикой мышления автора, ходом развития его ведущей идеи. Исторический дискурс не только допускает, но и «диктует» писателю свободу сюжетно-композиционного строения, позволяет монтировать различные по значимости и исторической достоверности/недостоверности эпизоды-гипотезы.

Структурно повесть Алданова разделена на две главы. «Монтажная» смена эпизодов внутри обеих глав имеет несоразмерную (и мало мотивированную) композицию. В данном случае не развитие сюжета опосредует композиционное строение, а логика писательской мысли обуславливает соединение и сопоставление отдельных фрагментов.

Первая глава повести — «Поздний сирокко» — состоит из 9 частей, которые, в свою очередь, дробятся на эпизоды и авторские отступления, в которых Алданов обнаруживает и раскрывает психологические мотивации поступков героев. Вторая глава, названная автором «Мудрец», повествует о приезде Вазари в семью молодого Леонардо Буонаротти, наследника великого Микеланджело, уже после его (Микеланджело) кончины. В этой главе действие практически полностью подчинено желанию автора высказать собственные мысли, которые не связаны напрямую с сюжетом. Читая переписку и стихи великого Микеланджело, герой Вазари «примеряет» его жизнь и судьбу на себя. Смена повествовательных «голосов» поддерживает и обеспечивает монтажность избранной Алдановым композиции.

Если в повести «Святая Елена» Алданов задумывался о равенстве великого и малого, об общей судьбе гениев и обывателей, об общем их итоге — смерти, то теперь его взгляд на историю претерпевает изменения, философия истории подвергается иной интерпретации. По Алданову, жизнь обычных людей мало зависит от жизни гениев, она счастливо продолжается и после смерти художника-творца. В повести эта мысль Алданова наполнена безоценочным смыслом: продолжение жизни обывателей после смерти гения есть свидетельство бесконечности и неподконтрольности жизни на земле.

Название повести «Бельведерский торс» несет в себе эмблематически символическое значение. Известен исторический факт, что древний торс, когда-то представлявший собой фигуру Геркулеса, изваял афинянин Аполлоний предположительно в I–II в. до н.э. Фрагмент творения греческого скульптора обнаружили спустя два тысячелетия на раскопках театра Помпея. Найденный бельведерский торс копировали многие мастера эпохи Возрождения. Но, по Алданову, лишь один человек, Микеланджело, «мог её оценить, хотя не мог создать равного. <...> Художникам было хорошо известно, что Микеланджело считает этот обломок высшим из самых высоких творений искусства: он говорил, что никто никогда не создал ничего хотя бы близкого к этому по достоинству. <...> Он <Микеланджело> думал, что в этом торсе есть священная простота, без которой нет ничего, и что сам он был её лишен и потому проиграл свою жизнь» (с. 418).

В повествовании Алданова образ «бельведерского торса» фактически обретает характер концепта, некоего смыслоемкого многозначного понятия, который рассматривается писателем (и его героями) не только как артефакт, не просто как феномен, который пытается постичь человек (прежде всего Микеланджело), но и как тесный симбиоз знаний и представлений об искусстве, как сгусток культуры, отразившийся, отпечатавшийся в сознании человечества, преодолев века, пронзив время. При этом экспликацией и

собственно воплощением культурной ценности бельведерского торса, по Алданову, становится простота. Чистота линий. Гармония.

Эпиграф, предваряющий повествование (пролог), выражает одну из главных идей Алданова, историософски привносимых в повесть: гений всегда стремится к достижению непостижимого и тяготеет невозможностью добиться совершенства. «Руки Микеланджело не всегда могли выразить его великие и страшные мысли» (с. 392). Это суждение, принадлежащее в тексте искусствоведу Вазари, развиваясь и выстраиваясь в мотив, пронизывает всю повесть Алданова. В данном мотиве вновь угадывается элемент историософского «осовременивания» текста, стремление автора сблизить эпохи и установить общие и единые для всех времен законы человеческого (в данном случае — творческого) существования, т.е. попытка Алданова взглянуть на себя и своих современников-творцов из прошлого.

2.3 Образ мастера Аккольти: комплекс мотива мести

Завязка повести «Бельведерский торс» формируется Алдановым уже в прологе, который эмоционально настраивает восприятие читателя, погружая его в атмосферу «странного дела», которое оказывается в основе сюжета произведения. В прологе автор сообщает о существовании подлинной рукописи № 674 — «Сущность моего показания о том, из-за чего я умираю» — из книгохранилища Рима, в которой историк Леопольд фон Ранке обнаружил сведения «по темному и странному делу» Аккольти (с. 393).

Сюжет повести «Бельведерский торс» начинает разворачиваться (на внешнем уровне) отчасти как авантюрная история о плане «сумасшедшего» итальянца Бенедетто Аккольти убить римского папу Пия IV. Однако вскоре напряженность острой интриги писатель отодвигает на второй план, и она уступает место психологическому (а впоследствии и философскому) анализу

неординарных персонажей — художника и писателя Джорджио Вазари и великого творца Микеланджело.

Образ Бенедетто Аккольти, как уже было сказано выше, имеет историческую основу, но, как и в случае с де Бальменом в «Святой Елене», сведений о персонаже сохранилось слишком мало, что дает возможность художнику серьезным образом дополнить сюжетный ряд, связанный с данным персонажем. Исторический в своей основе персонаж, более чем другие персонажи повести, участвует в вымышленной интриге, развернутой автором в полноценный, творимый им сюжет (подсюжет).

Развернутая экспозиция (пролог) вводит в художественное пространство повести намеченные Алдановым точки отсчета времени и действия, создавая атмосферу повествования. В первой главе «Поздний сирокко» Алданов формирует символический мотив, нагнетая ощущение нестерпимо жаркого, знойного римского полдня, который открывает повествование. «Уже вторую неделю в Риме стояла нестерпимая жара, — такая, что непривычные люди, случалось, падали замертво, а привычные — с полудня до вечера сидели полуголые дома, часто обливаясь тепловатой, почти не освежавшей водой. В этот день подул, поднимая столбы пыли, сухой, горячий ветер, редкий в Риме поздний сирокко» (с. 394). Образ необычного для летнего Рима ветра, позднего сирокко, возникающего и пронсящегося «чрезвычайно редко, быть может, раз в человеческую жизнь» (с. 402), становится лейтмотивным для восприятия авторской идеи. С одной стороны, образ ветра-сирокко создает атмосферу удушающего, почти сумасшедшего и болезненного зноя, своеобразно влияющего на поведение героев и преломляющегося в их поступках, с другой — устанавливает незримые параллели между прошлым и настоящим, как бы напоминая (или прогнозируя на будущее) общность (или повторяемость) возвышения и/или угасания человека, процветания и/или разрушения городов, величия и/или падения государств. Алданов создает экспозиционный образ-мотив так,

чтобы спроецировать его на более общую проблематику — задуматься о том, что все в этой жизни проходит и даже прекрасный бельведерский торс, бывший частью знаменитой некогда статуи, теперь всего лишь обломок, напоминающий о былом величии стертого с лица земли древнего города.

Лейтмотивный образ повести создает мистическую атмосферу и при этом исполняет определенную сюжетную роль: именно благодаря ему — сирокко — не состоялось покушение на папу Пия IV. В последний момент ветер донес до Аккольти голос, предписывающий отложить дело. Символический ветер словно бы руководит действиями Бенедетто.

Алданов-историософ намеренно наделяет образ сирокко магическим свойством — способностью вершить людские судьбы. Мотив вырастает в повести Алданова до уровня символического. Как и в «Святой Елене» — не человек, но *инвариантный* Случай (в данном произведении воплощенный в *вариативном* образе знойного жаркого ветра) играет важнейшую и определяющую роль в судьбе человека. Ветер, всепроникающий и всесильный, управляет людьми и гонит их по миру, подобно песчинкам: из Ассизи до Рима, из Ватикана к развалинам Капитолия, мимо пастбищ и колодцев ведет их в душные города, полные зноя и усталости. Только в Риме автор «позволяет» сирокко исчезнуть, ибо сюжетно достигнут эпицентр художественного повествования, конечная точка пространно-временного континуума — капелла с изображением «Страшного суда» Микеланджело.

Описание капеллы обретает у Алданова структурно и идейно значимый смысл, наполняется мистическими (провидческими) оттенками. Потолок и алтарная стена расписывались Микеланджело в разное время: будучи молодым художником, в 1512 году он закончил роспись потолка и только через четверть века приступил к работе над сценой «Страшного суда», отображенного на алтарной стене. «Разгадывая» и интерпретируя творчество центрального героя, обнаруживая развитие личности художника и изменение его представлений о мире, Алданов художественно

комментирует замыслы Микеланджело и их воплощение. Идейной основой ранних потолочных фресок Микеланджело, по Алданову, стала вера художника-создателя в возможность человечества обрести Спасение через Иисуса.

Передавая содержание росписи на потолке Сикстинской капеллы, Алданов «вырисовывает» (вслед за героем) потолочную фреску: в центральной части свода размещены девять сцен из Книги Бытия, от сотворения мира до потопа. Библейские персонажи — Отец Божий, Иисус, апостолы, пророки, сивиллы — изображены в ключевые моменты их деяний во всем величии и монументальности. По углам малых панно художник разместил нагих юношей, красота которых «при созерцании порождает экзальтацию и помещает человека, созданного по образу и подобию Божию, в центр Мироздания»¹.

Алданов замечает, что если ранние фрески цикла посвящены первым дням творения и воспевают могучую творческую энергию человека, то расписанная в зрелом возрасте алтарная стена уже заключает в себе идею сокрушения мира и небесного возмездия за совершенные на земле людские проступки. Автор повести дает понять, что тема и характер росписи Микеланджело — само его творчество — свидетельствуют о сдвигах, которые произошли в личностной эволюции и творческом сознании великого художника.

Алданов представляет сцену «Страшного суда» глазами разных героев: художников, служителей капеллы, «посторонних» — случайных посетителей. «День был праздничный, богослужение кончилось, посторонних пускали свободно. Обмениваясь шепотом, восторженными замечаниями, они осматривали — кто фрески Перуджино, кто Филиппи, а большинство зрителей стену со “Страшным судом”. Потолком любовались бегло, ибо держать долго запрокинутой голову было неприятно, особенно в

¹ Дзуффи С. Большой атлас живописи. М., 2002. С. 190.

такой знойный день» (с. 394). Автор сознательно уводит внимание читателя («отвлекает») от созерцания ранних потолочных фресок и акцентирует внимание на изображении Страшного суда.

«Невысокий, некрасивый человек в потертой темно-синей куртке, не взглянув ни на что другое, долго стоял перед стеной “Страшного суда”, отошел, снова вернулся и уставился неподвижным взглядом на произведение Микеланджело Буонаротти» (с. 408). Расписанная гениальным художником стена не отпускает Аккольти, завораживает его. И она же словно очерчивает границы той сцены, которая становится центральной в данной части повествования.

В композицию первой главы автор встроил биографическую отсылку: «Впоследствии стало известно, что его <ранее упомянутого героя> зовут Бенедетто Аккольти и что он сын давно сосланного, преступного кардинала» (с. 395). Семья Аккольти стала жертвой церковных интриг в период правления Павла III, отец героя — кардинал Аккольти — умер в изгнании. Род Аккольти прервался, точнее — прервется в будущем, после гибели сына «преступного кардинала». Мотив мести за отца введен Алдановым в текст авторского отступления ненавязчиво и осторожно, в переходе от созерцания героем фрески и осознания им множества грехов, присущих человеку, к собственно авторским рассуждениям о греховности человеческой природы.

Сын «давно сосланного, преступного кардинала», Бенедетто написан Алдановым как образ отчасти мастерового, отчасти — творца. По гипотезе писателя, воспитанный в строгих религиозных рамках, вынужденный после изгнания отца вести скромное существование мастерового, Аккольти стал сумасшедшим, больным — то ли из-за постигшего его горя (потери отца), то ли из-за осознания несоответствия своего нынешнего положения и богом данного ему предназначения, то ли от безысходности собственной жизни, осознанной под влиянием сумасшедше-знойного сирокко. Алданов показывает, что потенциальный убийца в капелле перед стеной «Страшного

суда» пытается постичь не собственно работу Микеланджело, но мир и себя в нем. Безусловно религиозный человек, не лишенный творческого воображения и художественного вкуса, герой ощущает влияние изображенного, проникается содержанием и смыслом идей позднего Микеланджело. Творчество великого художника оказывается, по мысли Алданова-Аккольти, более жизненным и действенным, чем сама жизнь.

На панно Микеланджело грешники покорно идут в ад, но и помилованные «не очень-то счастливы» (с. 407). Аккольти, глядя на алтарь с изображением «Страшного суда», осознает, что и он должен принять жертвенную смерть за веру, но будет он определен за это в ад или в рай? Аккольти верит, что он избранный, но понимает, что адовы муки неизбежны. Алданов не доводит мысли героя до их отточенного завершения, но позволяет читателю самому углубиться в переживания несостоявшегося злодея — преступника в мыслях, который так и не станет убийцей. Автор вырисовывает психологический рисунок характера и внутреннего мира героя, пристально следя за его внутренними душевными переживаниями.

В рамках историософской повести, опирающейся не на жизнеподобие, но на авторский вымысел, Алданов не создает полноценного портрета героя. Однако в качестве значимой художественной детали образа Аккольти писатель выделяет потертую темно-синюю куртку Бенедетто, которая упоминается неоднократно («Невысокий, некрасивый человек в потертой темно-синей куртке» (с. 394), «тот самый человек в темно-синей куртке с мрачным, преступным лицом» (с. 408) и др.) и становится выразительной подробностью портретирования героя. В подобных куртках ходили, как правило, небогатые художники или мастеровые. Но автор прямо не называет социальную принадлежность героя, не домысливает его историю. Аккольти, исторический персонаж, создан Алдановым как среднестатистический гражданин, незаметный, один из многих, такой как все — и в то же время отверженный, непонятый, не от мира сего. Тоскливый цвет поношенной

куртки — темно-синий, как помрачение, как сумасшествие героя, безысходное и глубокое. Герой Алданова только однажды переодевается в другую одежду — кафтан и толстый кожаный камзол — накануне предполагаемого покушения на папу, чтобы скрыть под полой кафтана длинную рукоятку отравленного кинжала. «Переодев» героя, писатель обнаруживает его готовность к свершению преступления, преобразование из простолюдина в воина, из героя пассивного и слабого в деятельного и мужественного. Кажется, оставив в стороне *случай*, Алданов допускает в своем герое трансформацию, основанную на его собственной воле и решимости.

Однако сюжетная нить повести выстроена Алдановым так, что герой все равно — неизбежно — оказывается во власти провидения: Аккольти *случайно* становится свидетелем сцены, которая отдаляет его от свершения преступления. Автор заставляет его увидеть жуткие для созерцания соревнования, когда с вершины горы Тестаччо гонят разъяренных быков и свиней, а участники игры, ошалевшие, как и животные, «от жары, от ветра, от шума, от ударов, от укулов» (с. 395; выд. мною. — Ю. О.), сносят страшными ударами мечей их головы. «В общем реве, гоготе, визге потонул и отчаянный крик человека в темно-синей куртке. Пошатываясь, дрожа мелкой дрожью, он пошел прочь» (с. 396). Автор отдельными мазками, но психологически мотивированно передает гамму чувств, охвативших героя. Оказавшись свидетелем страшной кровавой бойни, в момент, когда люди и животные словно помешались от азарта, боли и крови, герой Алданова, одержимый идеей мщения за отца, испытывает ужас от того, что ему самому вскоре предстоит свершить. Сыновний и, возможно, религиозный долг помрачили его рассудок и толкают на преступление. Однако увиденная сцена пробуждает сознание героя.

Папа — воплощение Бога на Земле. Убийство папы — неискупимое преступление. Убить римского папу — это для героя мщение, воззвание к

справедливости, но это и тяжкий грех, убийство наместника Бога на Земле. Страшная сцена «бойни» обнаруживает (в том числе и для самого Бенедетто Аккольти), что его натура противится не только кровавой игре и даже не столько тяжкому кресту кровной мести, сколько самой идее насилия и убийства. Его человеческая природа не соглашается с насилием и кровью, в каком бы виде они не предстали перед ним. Гуманистический пафос писателя со всей очевидностью проступает в этом образно-мотивном ряду.

Философская мысль Алданова о безумии насилия в повести «Бельведерский торс» решается писателем не на уровне историософской (продиктованной автором) идеи, но на уровне погружения повествователя в психологическое письмо, в нюансы душевных переживаний героя. В «Бельведерском торсе» писатель-историософ (отчасти) уступает место писателю-психологу, позволяя Алданову продемонстрировать мастерство психологического анализа.

В этой связи писатель наделяет силой еще один важный мотивный образ — звук, голос, (кажется) преследовавший Аккольти. «Голос, мучивший его по ночам, теперь преследовал его и днем. В этот день голос с самой минуты его пробуждения, изредка лишь замолкая, твердил ему все одно и то же, твердил, что он избранный человек, что он должен совершить убийство, что он должен заколоть отравленным кинжалом папу Пия IV» (с. 395).

«Звуковая» деталь (некий внутренний голос) характеризует злоумышленника как сумасшедшего, которым управляет его больное, расстроенное сознание. Внутренний, слышимый только ему голос то приказывает найти сообщников, то замолкает, а то убеждает, что он избранный, призванный убить папу Римского. Любопытно, что Алданов играет со смыслами используемых им слов (и понятий): его герой пытается отомстить своего *отца (papa)*, убив *papa* Римского, представляющего *Отца* небесного на земле. Мастерство тонкого психологического письма в полной

мере демонстрируется художником на этом уровне сюжетно-образной линии.

Но отцовство (отечество), в данном случае напрямую связанное с понятием святости, неприкасаемо для писателя-эмигранта Алданова. Преступление в повести не свершилось, и причиной тому не ветер. Божий промысел (или по историософу Алданову, *случай*) был властен и в природе, и в действиях охраны, и в поведении (и самоощущении) героя-«злодея». Обнаруживший Аккольти сыщик не рассуждал логически, он даже не помнил, почему он (почти бессознательно) опознал злоумышленника (с. 419–420, 423). Наряду с тонкостью психологического письма, в поведении и поступках героев Алданова явно прочитывается знакомая немотивированность, некая над-человеческая воля, некая божественная случайность. Ранее разнесенные понятия Случай и Бог смыкаются (и соприкасаются) в повести Алданова «Бельведерский торс».

В финале повести композиционные границы, означенные Алдановым образами дверей, стен, потолка, — символически замыкаются. В завершение действия повести другой герой (Вазари) окажется в поместье молодых Буонаротти, наследников великого Микеланджело, где за обедом будут говорить о политических новостях, в том числе о заговоре против папы, главарем которого назовут некоего Бенедетто Аккольти, который, по словам участников беседы, утверждал, что «ему предписал убить папу какой-то голос» (с. 423). Этим (в данной сцене) «случайным» упоминанием имени Аккольти пространство и время повести Алданова композиционно замыкаются (закольцовываются), сконцентрировавшись вокруг образа Бенедетто Аккольти (Аскольти), но при этом охватив весь текст. Образ наполовину вымышленного персонажа формирует самый обширный композиционный круг, внутри которого возникнут более узкие круги-кольца, подводя от Аккольти через образ Вазари к вершинному образу Микеланджело. Алданов эксплуатирует композиционный прием, уже ранее

опробованный в «Святой Елене». «Внешний» повествовательный круг оказывается самым «неисторичным», но метафорически-образным, художественно-поэтичным.

Внутри созданного образом Аккольти «кольца» автор сохраняет неоднозначность и двойственность — непостижимость — восприятия характера и поведения героя. «Знавшие его <Аккольти> люди, как водится в таких случаях, рассказывали, что всегда считали его человеком, способным на самые ужасные дела. Но другие, знавшие его люди, тоже как водится (только шепотом), утверждали, что Бенедетто Аккольти не способен был бы обидеть муху. <...> Что он был за человек, так и осталось тайной» (с. 395). Как и в повести «Святая Елена», автор с иронией и скорбью философствующего писателя констатирует: современники (как и потомки) не могут составить о людях и событиях объективного и правдивого мнения. Историю питают слухи. Писатель вновь проводит в тексте идею (не)достоверности исторического знания и (не)объективности суда истории. Историческая концепция обусловленности и причинности уступает место концепции повторяемости и недетерминированности. Концепт *случай* обнаруживает две стороны — константность и неустойчивость.

2.4 Образ искусствоведа Вазари: комплекс мотива безумия

Второй «градуированный» персонаж «Бельведерского торса» — Джорджио Вазари, реальное историческое лицо, получивший всемирное признание в связи с его книгой «Жизнеописания», с нею вошедший в историю живописи и искусствознания, — представлен автором как успешный зрелый писатель, исследователь итальянской художественной культуры, как творческая личность более высокого масштаба, чем мастер Аккольти, но «промежуточная» в сравнении с Микеланджело.

Для характеристики героя Алданов использует динамические описания, включенные в событийные ряды (в т.ч. многочисленных

перемещений героя) и не приостанавливающие действия. Детали внутреннего и внешнего портрета Вазари введены писателем в текст через восприятие персонажа другими (случайными) героями по ходу его передвижений. Взгляд «случайных» персонажей на героя и их «случайные» реплики не вырисовывают полноценный характер, как предполагает историческая повесть, но только намечают основные характерные черты — абрис характера — Вазари.

Как и в сюжетной линии Аккольти, повторяющимися психологическими деталями становятся испытываемые героем жажда, сердцебиение, беспокойство. «Физиологические» нужды легко устранимы, утолению жажды, например, послужит глоток воды (или в тексте молока), но другое — душевные переживания, которые в некотором роде сродни «органике»: жажда признания, страх увядания, боязнь старости и смерти, беспокойство за плоды своих трудов — вызывают мучительные терзания психологизированного персонажа.

Вся дорога (сюжетная линия перемещений) Вазари наполнена мыслями героя о жажде и страхе и — одновременно о творчестве и созидании. И, как и в сюжетной линии Аккольти, путь приводит героя в Сикстинскую капеллу, которая, как было уже обозначено, — центростремительный образ, стягивающий к себе все нити повествования. Размышления Вазари об искусстве и художниках приводят его к алтарной стене в Сикстинской капелле: «Вазари приблизился к стене “Страшного суда”. <...> Вазари не помнил, кто тут кого изображал. Смутно вспомнилось, что изверг внизу, замахнувшийся веслом на толпу, был, кажется, Харон, а человек, непристойно охваченный змеей, Минос, — а может быть, и не Минос: кто их разберет, да и как они-то сюда попали?» (с. 407)¹. Видно, что сначала мысли Вазари полны исключительно

¹ Любое движение *вверх* — взгляд на потолок капеллы, перемещение вверх по лестнице — причиняют героям повести неудобство, дискомфорт, порождают тяжесть. В отдельных

исследовательского интереса; к концу же эпизода, через внимательное созерцание и рассуждение, Вазари приходит к ощущению в себе человеческих чувств и эмоций — раздражению и негодованию в отношении к Микеланджело и его гениальным творениям.

«На фресках <...> были изображены все виды страданий и мучений, несчастны, неприятны были и те, кого оправдал суд. Вазари спросил себя, что всё это может означать. Он знал, как пишут художники, и понимал, что философского смысла в картинах искать и не следует» (с. 407). Союз «и» выступает здесь как художественная деталь, знак отношения к искусству, к пониманию его смысла и одновременно — важная подробность в характеристике Вазари и его отношении к художникам. «Это, однако, был Микеланджело, к нему требования другие...» (с. 408). У Алданова Вазари склонялся к тому, что «старик <...> не верит ни во что: уж очень он был мрачен и уж очень всех ненавидит» (с. 408). По мысли Вазари, верит лишь в торжество чертей (зла) в мире и в то, что грешники заслужили ад. «Чем же мы виноваты, что ему смертельно опротивел мир?» (с. 408) — вопрошает герой.

Созерцая «Страшный суд», герой Алданова неожиданно для себя приходит к мысли о том, что в творчестве гения нет философского смысла, а только желание достичь *анатомической* точности и *технического* совершенства. «Лучше бы тогда изображал что-либо другое, только сбивает с толку людей, — с раздражением думал Вазари. <...> У этого полубезумного старика душа преступника, и место его фрескам на стене ада или дома умалишенных...» (с. 407–408). Однако алтарная часть стены, тронутая кистью мастера, в восприятии персонажа становится символической границей между миром живых и мертвых, миром «творца» и

эпизодах писатель переводит внимание героев и читателя в пространство «перед собой», «здесь и сейчас» — например, на стену «Страшного суда» — и это созерцание успокаивает и наполняет умы и души трепетом. Автор как бы говорит: стремление вверх тяжело и — бессмысленно.

«твари», гранью между благоговением перед гением и его низвержением. Терзания Вазари натываются на «стену» препятствий, которой в данном случае оказывается расписанная Микеланджело стена. Как и в случае с Аккольти, творчество великого гения всякий раз при его созерцании заставляет Вазари переосмыслить собственные представления о мире: искусство оказывается выразительнее и поучительнее окружающей действительности.

В сцене рассматривания Вазари «Страшного суда» подспудно, едва заметно и ненавязчиво автор вводит мотив сумасшествия уже применительно к Микеланджело: если ранее сумасшедшим был объявлен Аккольти, то теперь, в мыслях Вазари, промелькнуло название гения «умалишенным». Таким образом мотив сумасшествия набирает силу и оказывается у Алданова напрямую связанным с творческим началом человека. Для Алданова, творчество — почти неизбежное безумие.

При этом мотив сумасшествия вскоре понижен и образ самого Вазари. После размышлений перед стеной «Страшного суда» Вазари «чувствовал отвращение от искусства, от скрытого в нем тревожного, мучительного начала» (с. 408). И в этом чувстве героя начинает формироваться и накапливаться мотив сумасшествия, присущий, как оказывается, и ему, творчески одаренному человеку (герою). Сумасшествие Вазари столь противоречиво, что в конечном итоге он вновь от одной сентенции перейдет к другой — ее противоположности. Абсолютным и совершенным Вазари (несмотря ни на что) все-таки признает Микеланджело, его фрески: «все это было, конечно, чудом искусства, чудом знания, чудом изобретательности: техническим откровением был каждый ракурс» (с. 407). Мотив сумасшествия (обоих героев) смыкается и сопоставляется с мотивом гениальности.

Между тем в образе Вазари мотив безумия получает свое дальнейшее развитие. Мотив сумасшествия, напрямую связанный у Алданова с мотивом

творчества и дара, в образе Вазари дополняется и мотивом безумия любви, которая питает энергию гения. В 52 года Вазари надеется, что в его жизни «снова должна быть и будет большая, настоящая любовь, — последняя, а то, может быть, и предпоследняя» (с. 399). К своему удивлению, пятидесятидвухлетний герой думает о любви намного чаще, чем в юности. «Тогда все было просто, мимолетно, как будто весело» (с. 399). Сейчас на влюбленные пары герой смотрит «не с веселым сочувствием, как в молодости, а с чувствами мрачными» — он думает, что «и для них придёт — очень скоро — время увядания, старости, смерти» (с. 399). Знакомый историософский ракурс — «все суета сует» — пронизывает и «Бельведерский торс».

Живописец и художественный критик влюбляется в молоденькую генуэзку — стрегу, колдунью, «девушку веселого поведения» (с. 401). «В этой милой молоденькой женщине, неизвестно почему занимавшейся таким ремеслом, было то самое, что когда-то было в нём, а может и еще сохранилось: страстная любовь к жизни, желание взять от неё всё что можно» (с. 403). Юношеское безумие охватывает героя-старика. Ему в голову приходят мысли о том, что «в любви и в творчестве есть общее» (с. 404). Художнику чудится образ возлюбленной среди прекрасных статуй, мерещатся её изумленные глаза на лицах мраморных красавиц (здесь явно просматривается классический мотив оживления богами возлюбленной Пигмалиона — статуи Галатеи).

В финале повести герой с горечью вспоминает о своей возлюбленной: «Она ворвалась в мою жизнь, исковеркала её... Она в самом деле была колдунья...» (с. 425). К мотиву сумасшествия-творчества, сумасшествия-гениальности добавляется мотив сумасшествия-любви и усиливается мотивом колдовства. Эти «безумия» смыкаются и дополняют друг друга. Становится очевидным, что (на взгляд Алданова) творческое вдохновение, всепоглощающее ощущение красоты, порожденная ею (даже поздняя)

любовь и истинное искусство по-своему пронизаны безумством (безумием), оказываются сопоставимыми, родственными, близкими — взаимопереплетенными, едва ли не тождественными. Образы безумца Аккольти, «умалишенного» Микеланджело и влюбленного на старости лет безумного Вазари оказываются не только сопоставимыми, но взаимодополняющими, как бы порождающими незримый образ человека (над-сюжетного героя), исполненного различных (подчас противоречивых) страстей, чувств, творческого дара (гениальности или зависти). Неслучайно последующие размышления Вазари напрямую связывают творческое начало человека (в данном случае художника) с его не-от-мирностью, своего рода «больным» сумасшествием.

Будучи искусствоведом, у Алданова художников Вазари не любит: «...всех художников, за редкими исключениями, он считал людьми *ненормальными*, а многих и *буйнопомешанными*. <...> Иногда Вазари с огорчением, но и с усмешкой, думал, что от громадного большинства людей искусства вообще за всю свою жизнь ни одного умного слова не слышал; как он ни украшал их суждения, выходило все-таки неинтересно. Он, впрочем, говорил себе, что *настоящее*¹ они берегут для себя и выражают — и то лишь неполно — в своих произведениях» (везде курсив мой. — Ю. О.; с. 398). Становится очевидным, что «настоящее» в искусстве Вазари (по-видимому, и Алданов) ценит больше, чем «настоящее» в жизни. Историческая интенция эксплицируется в тексте.

Размышляя о трудностях своего писательского ремесла, не очень любящий людей, скорее презирающий их, Вазари вспоминает людской

¹«Настоящее» («Бельведерский торс»), «то» («Святая Елена, маленький остров»), «это» («Пуншевая водка») — такими «общими» словами в своих произведениях разных лет называет Алданов продукт истинного творчества, душу произведения, её воплощенный (реализованный) замысел. Вряд ли можно предположить, что образованнейший человек Алданов не мог подобрать более сильное определение — скорее он использовал эти слова сознательно. Непостижимое знание — вот, по Алданову, «настоящее» для истинного художника.

вздор, жалобы, упреки, брань, похвальбу художников, которые перманентно находятся в состоянии взаимной вражды и недоверия. Но вместе с тем в мастерской каждого из них герой ищет и находит истинные шедевры. «Благодаря своему опыту <...> Вазари поддерживал очень добрые отношения с громадным большинством знаменитых мастеров и только с одним из них навсегда рассорился: этот дурак нагло ему сказал, что он, Вазари, пишет под влиянием Андреа дель Сарто, и что его “Тайная вечеря” в монастыре Мурате много хуже той, которую покойный Леонардо написал в трапезной Санта Мария деле Грацие» (с. 398). Авторская ирония слышится в последней сентенции: герой считает себя тонким знатоком человеческих душ, но и ему присущи мелкие людские страсти и пороки. Однако умение Вазари выделить в жизненной суеде главное, за склоками и приятельскими дразгами увидеть талантливые проявления каждого художника приподнимает его образ над толпой, над людьми ординарными (малоинтересными).

Работая над «Жизнеописаниями», Вазари понимает, что все люди лгуны: и те, кто жалуется на нищету, и те, кто говорит об успехе, славе и поклонниках. Даже великий Микеланджело, сетуя на то, что не оставит после себя учеников, на самом деле лукавит. «Вазари, знавший его наизусть, отлично понимал, что старик и не хочет никого учить, — никому никогда, за самым редким исключением, своих секретов не раскрывает, именно для того, чтобы не делать художников. <...> престарелый Микеланджело давно стал душителем искусства: он их <художников> раздавил своим гением, авторитетом и славой, все они хотели бы писать под него, и выходит дрянь, так как писать под него невозможно» (с. 398). Тонкость философско-психологических наблюдений Вазари выводит его в ряд героев по-своему удивительных и со всей очевидностью проницательных и талантливых, по-алдановски неоднозначных и противоречивых.

Алданов наделяет Вазари жизненным правилом: «ничего не ждать от людей и заниматься только тем, что создают и после себя оставляют некоторые, наиболее нелепые и несчастные из них» (с. 400). Среди этих «некоторых» оказываются все три главные героя повести Алданова. Их выделяет и одновременно объединяет общий мотив — «нелепость», почти сумасшествие, которое теперь дополняется у Алданова определением-эпитетом «несчастные».

Жизнь и человек, в представлении Алданова, не могут быть узки и одноплановы, примитивны и односторонни. Его герои исполнены добрых и злых чувств, они переживают истинные и ложные эмоции, они правдивы и лживы одновременно. Образы именно таких героев и дают возможность говорить о мастерстве и глубине художественного мира писателя, созданного системой различных противоречивых, но взаимодополняющих друг друга мотивов и образов.

Говоря об образе Вазари, вновь необходимо подчеркнуть, что при явном наличии в нем примет историософского повествования (отчетливая заданность авторской идейной позиции), тем не менее, в «лучшей <по мнению современников> повести» Алданова писатель в бóльшей мере оказывается психологом, чем философом. Художественно-эстетическая глубина повести возникает не столько на уровне идейно-философской концепции писателя, сколько на уровне передачи психологической противоречивости созданных им персонажей. Отмечаемые современниками (в т.ч. Б. Зайцевым и Г. Газдановым) художественное мастерство и поэтическая глубина повести «Бельведерский торс» не стали, на наш взгляд, результатом обращения Алданова к историософскому дискурсу.

2.5 Образ гения Микеланджело: комплекс мотива творчества

Наконец, третий сюжетно-композиционный круг, самый узкий, самый сконцентрированный, возникает в связи с образом Микеланджело. Алданов

словно выстраивает структурно-архитектонический конус, пирамиду, на вершине которой оказывается образ центрального героя Буонаротти.

Герой изображается Алдановым не в расцвете его творческих сил, но на их исходе — как было сказано, на момент повествования Микеланджело почти 90 лет. Персонаж появляется в повествовании, чтобы в последний раз взглянуть на свой шедевр в Сикстинской капелле, расписанный им потолок и стену со сценой «Страшного суда», чтобы окончательно решить для себя вопрос оправданности или бесполезности своего дара и всей своей жизни. «Вдруг дверь отворилась — так, как отворяется только перед высокопоставленными людьми. Поспешно вошел слуга и, повернувшись, помог войти дряхлому, сторбленному человеку. В зале произошло смятение. <...> “Микеланджело!”, — прошептал кто-то» (с. 412–413). Выбор *старости* героя в качестве идейного концепта позволяет писателю 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. Так, на лице старого художника, в котором «ощущалось что-то живое и животное», автором выделяются только «маленькие карие глаза», вспыхивающие «по-звериному» (с. 414). Противопоставление дряблости тела и живости глаз Микеланджело становится сигналом к противоречивости образа и характера героя.

Алданов представляет образ Микеланджело почти картинным: «Этот человек, создавший несколько искусств, споривший с Леонардо да Винчи, бывший знаменитостью почти семьдесят лет тому назад, собственно, уже не мог и считаться человеком: он был сказкой, как Дант, Гомер или Фидий» (с. 411). Автор сознательно мифологизирует образ великого художника, ставит его в один ряд с величайшими классиками. Эти «герои и гении разных веков и наций — одна обширная семья в человечестве. <...> Творения этих людей ведут все к одной цели — к благу, счастью человека,

но характеры их различны», — писал известный российский книгоиздатель Флорентий Павленков в конце XIX века¹.

Следуя законам историософского повествования, Алданов наделяет героя чертами, которые он прозревал в гении, в характере великого творца. Исторический Микеланджело мог не совпадать с алдановским героем, но субъективизм писателя доминировал и опосредовал рисунок образа. Писатель-историософ исторически-объективное подчинял субъективно-личностному, традиционное — собственно авторскому.

В повести Алданов наделяет Микеланджело сатанинскими чертами. Так, Вазари «никогда не мог до конца преодолеть в себе ужас перед неестественным или сверхъестественным существом Микеланджело» (с. 401), для Вазари он чем-то похож на дьявола. В сфере образа Микеланджело мотив творчества и гениальности дополняется мотивом сатанинского начала (напомним, дьявольские черты видел писатель и в образе гениального и великого Наполеона в повести «Святая Елена»). Величие и талант получают у Алданова константные демонические черты, свидетельствуя об их программности в рамках его историософии.

Символы-знаки — ночь, горящая свеча, переход от света к тени, старческая слабость художника и сила, с которой он яростно правит уже готовую и полную совершенства статую, — помогают Алданову обнажить слиянность и неразрывность мотивов добра и зла, совершенного и уродливого, достойного восхищения и безобразного, присущие миру и таланту. Алданов не разделяет контрастные доминанты человеческой жизни, не упрощает представление о мире разнесением добра и зла на разные полюса, но показывает их нечленимость, единство их двусоставности, двухмерность, диалектическую неразрывность светлого и темного, прекрасного и безобразного. Диалектически точно Алданов спаивает

¹ Павленков Ф. Леонардо Да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. СПб.: Редактор, 1998. С. 109–110.

противоположности в их единстве, наделяя каждый из персонажей чертами противоречивыми, но неотделимыми друг от друга (неразрывными как в мире, так и в творческом сознании писателя).

Демоническое начало связывает гения Микеланджело и «преступника» Аккольти — их необычайное внешнее сходство заметил Вазари¹. Но одновременно «безумие» Вазари и его самого включает в единую цепь великих творцов и созидателей. По Алданову, гениальную натуру могут питать разнонаправленные эмоциональные векторы, будь то месть, безумная любовь или дьявольский дар. Принципиальный художнический подход Алданова угадывается — писать не гениев и злодеев, а показать природу человеческую в ее глубине, в ее многообразии и противоречивости. У Алданова ни один из героев не становится только «положительным» или только «отрицательным» — каждый из них несет в себе черты не сразу видимой, но осознаваемой писателем сложности, глубины и неоднозначности.

Для гениального старого безумца моментом наивысшего напряжения в повести Алданова становится эпизод, когда Микеланджело в последний раз приходит посмотреть на великое творение — Бельведерский торс. «Слуга осторожно подвел его к торсу. Старик прикоснулся к мрамору одной рукой, потом двумя, на лице его изобразились радость и нежность» (с. 409). Герой «думал, что в этом торсе есть священная простота, без которой нет ничего, и что сам он был её лишен и потому проиграл свою жизнь. В его фресках было

¹ В Ватикане и в Сикстинской капелле человек в темно-синей куртке попадался на глаза Вазари трижды за день. Сначала живописец встречает Аккольти в канцелярии папы. «Лицо у него было странное, изможденное и злобное; оно чем-то напомнило Вазари лицо Микеланджело» (с. 404). Затем в Ватиканском саду, во время прогулки священнослужителей «странный человек», как и все, глядит вслед папе. «Какое страшное лицо!» — подумал тревожно Вазари» (с. 406). Созерцая стену «Страшного суда», он размышляет о его авторе-творце, но «вдруг взор Вазари упал на человека, который стоял наискось от него, впившись глазами в стену. Это был тот самый человек в темно-синей куртке, с мрачным, преступным лицом, попадавшийся ему сегодня в третий раз. Из-за мыслей, только что у него проскользнувших, сходство этого человека с Микеланджело теперь поразило Вазари» (с. 408). Очевидно, что «утраивание» мотива встречи героев обретает у Алданова символический оттенок.

значение, непонятное другим людям. Но *это* ничего не значило. Тот лучше знал, как надо творить — он же во всем заблуждался: всё было обман» (с. 418). Старый Микеланджело у Алданова полагает, что молодые восторженные художники — счастливые люди, потому что верят в то, что «искусство — великая радость». «”Блаженны нищие духом, ибо их есть царствие небесное”», — сказал он вдруг и заплакал. <...> Микеланджело рыдал, глядя руками мрамор Бельведерского торса» (с. 418). За прожитые годы герой Алданова сумел понять, что величие и гениальность — в простоте, а не в сложности, в доступности, а не в загадочности. И в недостижимости совершенства.

Сцена созерцания Микеланджело Бельведерского торса — высшая, вершинная точка повествования. Она представляет выпукло и явственно характер одного из главных героев, одновременно подводя к важной для Алданова новой стороне основной проблематики повести — невозможности постижения (и повторения) совершенства. Как многие герои Алданова, художник тяготится своим бессилием, тщетой жизни и неразгаданными таинствами в преддверии близкого конца. «Непримиримый и гордый, мрачный и суровый» Микеланджело олицетворил в себе «все муки возрожденного человека — его борьбу, страдание, протест, неудовлетворенные стремления, разлад идеала и действительности»¹. Среди героев повести Алданова Микеланджело единственный способен понять неповторимость красоты и совершенства — его молодые последователи еще надеются на то, что они смогут «повторить» гениальность Аполлония (или Микеланджело).

Образ гения у Алданова оказывается идеологичным. Центральным же героем повествования — в конечном счете — оказывается непостижимый в своей таинственной простоте Бельведерский торс.

¹ Павленков Ф. Леонардо Да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. С. 109–110.

В финальной части повести писатель вновь возвращается к образу Бельведерского торса — его копия оказывается в кабинете у наследника Микеланджело во Флоренции. Как и сам племянник Буонаротти, пытающийся копировать чужие вкусы и привычки, эта копия, по мысли писателя, никогда не заменит подлинник. «— Не смею говорить в вашем присутствии, — обратился он <Леонардо> к Вазари, который все время молчал, — но мы, простые люди, ничего особенного в этом торсе не видим. Я, однако, вполне признаю, — смеясь, добавил он, — что дядя понимал это лучше меня. <...> — И я допускаю, что ваш дядя понимал многое нам недоступное, — сказал, тоже улыбаясь, Вазари» (с. 424). В ответ Вазари Алданов вкладывает не только вежливость воспитанного человека, но и признание личного превосходства Микеланджело. Многое, что недоступно простым смертным, — это еще одно определение для алдановского понятия *«настоящее», «это», «нечто» (божественное Знание)*.

Заключительную часть главы «Мудрец» можно назвать эпилогом повести. В переданной наследниками Микеланджело шкатулке с письмами «критикан» Вазари находит стихи гения. Герой преклоняется перед мыслью гения, облаченной теперь уже не в живописи или скульптуре, но в его стихах: «До последнего часа сожалею об истекших годах, — поздно изведая мир, твой наслажденья...» — читал Вазари. Как и в других произведениях Алданова (повестях и романах), «вечные» вопросы человеческого бытия волнуют героя (и автора) «Бельведерского торса». В своих сонетах Микеланджело размышляет о бренности сущего, и его поэтические слова звучат в унисон мыслям Вазари: «”Скажи мне о том, что небо, на котором прекрасное солнце восходит, многое знало о смерти...” <...> — Но чему же тогда научил его афинянин Аполлоний, сын Нестора!» — риторически вопрошает Вазари (с. 425).

Ответом на мысли Вазари у Алданова становится сцена в детской. Из детской слышатся радостные крики, и среди веселого шума из-за стены

доносится счастливый голос молодого племянника Леонардо: «Ты глуп, Буонаротто, ах как ты глуп, Буонаротто Буонаротти Симони!» (с. 426). По сути это голос вечности (почти такой же голос, который преследовал Аккольти): смысл слов невидимого «пророка»¹ может прочитывается так — как никому не понять тайны искусства, так никому не понять тайны жизни. Тайна мира для историософа-мистика Алданова не постижима — смысл жизни и смысл смерти, смысл творчества и смысл обывательского существования не доступны никому (может быть, только отчасти творческому сознанию). Разум не дает истинного знания о мире, только чувство способно угадать и ощутить глубину и таинственность мироздания. Историософия Алданова обретает в повести художественную реализацию.

Между тем реплика племянника Микеланджело может быть интерпретирована и иначе. Возможно, по замыслу автора, теми бравурными и, кажется, уверенными словами *ординарный* Леонардо опосредованно (через себя) обращается к своему *великому* дяде, тоже Буонаротто Буонаротти Симони: глупо и незачем стремиться к недостижимому, если замысел творца запредельно недостижим. Живи и наслаждайся жизнью, не ищи смысла там, где его нет. Весь смысл — в самой жизни и ее наслаждениях. И иного человеку не дано. Возможно, здесь угадываются (прочитываются или скрываются) и авторские суждения о смысле жизни/смерти/творчества. Ретроспективная рефлексия персонажа, характерная для произведений Алданова, переводит раздумья героя в регистр осмысления итогов не только его собственной жизни, но и всей человеческой цивилизации, обреченной искать смысл во всем и обреченной никогда его не найти. Писатель-историософ обнаруживает пессимистическую (субъективную) ноту его философии истории.

Мысль о необходимости жить и наслаждаться жизнью писатель вложил и в уста Вазари: «живи для себя, живи, как хочешь» (с. 406). Ибо, по

¹ Алданов реализует метафору: устами младенца глаголет истина.

Алданову, одна из граней смысла жизни — в самой жизни, в возможности ее прожить, насладиться ее прелестями. И, кажется, на этом писателю можно было бы остановиться. Но Алданов продолжает и вновь «опрокидывает» уже оформившуюся философию.

По мысли писателя, у *великих* и у самых *простых* людей есть общее: и те, и другие могут жить по-своему, не оглядываясь на общественное мнение и чужие интересы. Жить своей жизнью. Именно к этому, кажется, и пришёл герой Микеланджело в своих последних раздумьях о жизни. Он словно бы упрекал себя за то, что слишком поздно понял, что нужно было жить и наслаждаться красотой мира. Кажется, и уходит Микеланджело из жизни, не достигнув высшего удовлетворения, осознавая, что его поиск закончился тем, что высшее для него совершенство Аполлония все-таки осталось неповторимым.

Однако, как показывает Алданов, так кажется самому Микеланджело. Он, талант и гений, не удовлетворен своей жизнью и творчеством, не успокоен тем, что создал. Однако потому-то (так выстраивает действие автор) после Микеланджело (в тексте повести) остается не только его наследник-племянник, но и его друг и ученый Вазари, человек, видевший и понимавший много больше любого ординарного человека. И Вазари видел, что Микеланджело не повторил Бельведерский торс, но он создал *свое* совершенство — Сикстинскую капеллу, творение, которое для других художников будет столь же совершенно и столь же таинственно недостижимо, как для Микеланджело Бельведерский торс. Т.е., по мысли Алданова, Микеланджело был слишком строг и требователен к себе, он неизменно стремился к большему и даже не осознавал, что достиг это большее и, может быть, даже поднялся выше.

Только человеку ординарному могло показаться, что Микеланджело достиг предела счастья и свободы, независимости и уважения. Для этого (так казалось обывателю) достаточно только стать богатым, получить наследство

дядюшки. Однако истинным наследником Микеланджело, по Алданову, он не стал. Обыватель-Буонаротти не достиг той высоты человеческого духа, которую постиг творец-Микеланджело. Микеланджело-старший ошибался: он думал, что не достиг счастья, но, как показывает автор, он его достиг вполне. Буонаротти-младший тоже ошибся: он полагал, что достиг счастья, но, по мысли автора, даже не приблизился к его пониманию. Оба героя ошибались. И Алданов вновь демонстрирует двусоставность и относительность знания: истина не постижима, она сложнее и глубже, чем может показаться. Только талант, дар, творчество помогают человеку обрести истинное счастье и свободу, именно они становятся средоточием духа, высокого и непобедимого, незримого и идеального, который находит свое материальное воплощение в непостижимых (недостижимых) творениях.

Как показывает Алданов, внешне похожие результаты, внешне *одинаковые* достижения на самом деле оказываются мнимыми, оборачиваются ложным сходством. Если Микеланджело (сам, может быть, не вполне понимая это) достиг высшей свободы и независимости в творчестве (как доказательство, разные интерпретации библейских мотивов на потолке и на стене Сикстинской капеллы), то его племянник обрел «обманную» свободу: унаследованное состояние не гарантировало ему понимания того, что сумел постичь его дядя (в данном случае мотив «копийности» Бельведерского торса в первую очередь ориентирован на племянника, усилен именно в связи с его образом). Он, по мысли писателя, часть того большинства, которые так и не познают никогда истинной свободы, которые навсегда останутся пленниками земных законов.

Художественно преломляя ситуации жизни своих героев, Алданов рассуждает о людях, талантах, творцах, которые будут увековечены в истории благодаря Дару (творить, любить, ненавидеть), одновременно показывая, что божественный дар не превращает гения в идеального — однопланового и однополюсного — человека, скорее наоборот —

талантливость природы проявляется в ее широте, в смешении сильных и слабых сторон личности, в противоречивой смеси светлого и темного. В талантливых людях, по Алданову, даже демоническое начало никогда не будет мелким, мелочным и ничтожным.

В повести Алданова «Бельведерский торс» писателем рассмотрены философские составляющие понятий «творчество, дар, гений», обнаружены диалектические «единство и борьба» противоположностей, затронуты психологические глубины человеческой личности. Несколько ранее (в письме к И. А. Бунину) он признавался в неумении проникнуть в сложности человеческой природы былых времён, но повесть «Бельведерский торс» показала, что Алданову удалось преодолеть это заблуждение и суметь не только углубиться в психологию человека прошлого, но достичь понимания психологии и философии человеческой жизни на уровне универсальном, историософски обобщенном. В данном случае «недооценка» себя Алдановым сродни стремлению к совершенству его героя Микеланджело.

В заключение необходимо сказать, что, как и в повести «Святая Елена, маленький остров», в «Девятой симфонии» и в «Бельведерском торсе» Алданов апеллирует к художественным образам исторических героев, но на самом деле (на глубинном уровне) транслирует историософски дискурсивные мысли о собственной судьбе (и судьбе своего поколения), жизни и предназначении. В «Святой Елене» писатель неброско сопоставил изгнание великого Наполеона и свое собственное изгнание, в «Девятой симфонии» задумывался о философии случая судьбе гения и в судьбе человека «рядового», в «Бельведерском торсе» стремился найти объяснение и оправдание своему «сумасшествию» — желанию творить (в данном случае писать) несмотря на ряд тяжелейших эмигрантских обстоятельств, «ссылных» условий, которые мешали ему дышать и думать свободно. В обращении к теме творческого начала, в разработке мотива гения и его

творений, в попытке найти смысл «бессмысленных» шедевров Алданов пытался обрести великое утешение для самого себя, желание спасти душу, найти оправдание собственному «безвоздушному» существованию отторгнутого от родных истоков человека. Разрываясь в осознании бессмысленности собственного творчества (начинавшегося, как уже было сказано, «ради денег», ради выживания в эмиграции), тем не менее писатель старался разглядеть некое зерно полезности (смысла) во всем том, о чем он думал и писал. Писатель неосознанно стремился самого себя убедить в том, что и современный Микеланджело обретет своего Вазари, который сумеет понять его творческое предназначение.

Как и в первой повести, в «Бельведерском торсе» Алданов остается верен историософской интенции. Материал истории позволяет ему высказать суждения не конкретные, а общие, не узко-исторические, но обобщенно-универсальные. Приемы историософского типа наррации, типология образной системы, структурированность и градуированность героев по уровню историчности/вымышленности, особенности композиционного строения произведения свидетельствуют о том, что к моменту написания второй повести — «Бельведерский торс» — у Алданова уже сложились определенные особенности писательской манеры, сформировались устойчивые писательские стратегии. Рамочная композиция, трехуровневое распределение персонажей, приемы двойничества и тождества, сложившийся мотивный комплекс, лаконичное и схематичное портретирование, тяготение к монологизации персонажной репрезентации, пронизывание авторской наррации чертами несобственно-прямой речи, особое положение автора в системе героев, сформированность повестийного хронотопа и проч. — все это становится признаком сложившихся форм историософского повествования Алданова в рамках средней жанровой формы. Однако, серьезным отличием, как было отмечено выше, становится то, что повесть «Бельведерский торс» в большей мере насыщена аспектами

психологическими, свидетельствуя о соотносимости поэтики повестей писателя с поэтикой его романного историософского дискурса.

Взросшее мастерство писателя позволяет писателю подняться на новый виток историософского осмысления изображаемых событий, с одной стороны, прочно фиксируя их «внутри» сюжетного кольца (или колец), но с другой — позволяя судить о всеобщности тенденций (мотивов) в осмыслении человеком собственной жизни и земного мироздания. В «Бельведерском торсе» он пишет не собственно историю, но вариативный эквивалент исторически возможных событий.

Ярко намеченный в повести «Святая Елена» образ-мотив случая и его роли в жизни и судьбе человека не исчезает, но отходит в «Бельведерском торсе» на второй план, будучи заслоненным комплексом мотивов, связанных с творчеством, гением, его даром, подлинностью искусства, его воздействием на жизнь человека, ответственностью гения за свой дар, вопросом возможности достижения (или недостижения) высоты подлинного искусства и др. Новая повесть Алданова свидетельствует о том, что писательское мастерство художника росло, позволяя ему усложнять и наделять глубиной (и неоднозначностью) рассматриваемые вопросы, воплощаемые в системе разнородных (взаимодополняющих и взаимоисключающих друг друга) текстовых мотивов. Продолжая творить в русле современной ему литературы (в т.ч. творчества Д. С. Мережковского с его историософским повествованием о Леонардо да Винчи), между тем Алданов обретал собственную самобытную писательскую манеру, замеченную и высоко оцененную писателями-современниками.

Взросшее с годами мастерство писателя-историософа позволяло современникам поставить повесть «Бельведерский торс» в ряд романских форм воплощения исторического знания или прогнозирования. Структуризация и реструктуризация исторического дискурса погружала писателя в глубины философских представлений о мире, человеке, истории.

«Миф великого человека», реализованный в «Святой Елене» через посредство образа Наполеона, в «Бельведерском торсе» получил свою репрезентацию в образе «великого Микеланджело», позволив Алданову усложнить художественное знание об истории. Мотивы неизменности человеческой природы и недостижимости объективного знания были «протестированы» Алдановым на ином историческом (внеисторическом) материале, связанном не только со случаем или иронической несправедливостью истории, но концептами творчества, дара, гениальности, искусства. История в «Бельведерском торсе» из *предмета* повествования в еще большей степени превратилась в *повод* для философских раздумий писателя, по сути — в *случайное* основание историософской стратегии.

ГЛАВА III

Философема счастья и ее интерпретации в повести

М. Алданова «Пуншевая водка»

По оценке современников и исследователей творчества М. А. Алданова, в историософских произведениях писателя заметно отчетливое преобладание «одной темы (проблемы)», которая пронизывает все творчество художника. С долей объективности вряд ли можно говорить о единственно доминирующей теме прозы Алданова, однако проблема роли личности в истории действительно в различных вариантах и модификациях присутствует во многих произведениях писателя. При этом вариативность воплощения одной и той же темы (наблюдаемая в т.ч. и в рамках одного произведения) позволяет говорить не только о повторяемости идейно-тематической и образно-мотивной системы писателя, но и о внутреннем единстве повестей и романов прозаика, об интересе писателя к осмыслению данной проблемы.

Материал, который избирает писатель для разработки проблемы роли личности в истории, оказывается в различных повестях Алданова различным. В первой повести «Святая Елена, маленький остров» — это личность великого императора Наполеона и осознание его величия в любых обстоятельствах. В повести «Бельведерский торс» — проблема гения и величия его творений, пронизывающих века. Исторический материал, избранный писателем, оказывается разным, но комплекс пронизывающих произведения идей, концептология истории, философия истории если не одна и та же, то принципиально близкая и намеренно соотносимая. Идеино-тематическая и проблемная близость произведений Алданова свидетельствует о том, что глубина затронутых писателем проблем и уровень осмысления их в отдельных произведениях не удовлетворяли писателя, заставляли снова и на новом уровне обращаться к сходным проблемам, обнаруживая сложность и неоднозначность избираемых

тематических аспектов. Вместе с тем, наблюдая единство концепции «философия истории» в различных повестях и романах писателя, можно отметить и проследить в творчестве Алданова еще одну особенность историософского дискурса. Как известно, тенденция историософского восприятия событий прошлого обнаруживала уже в начале века, например, в творчестве Д. С. Мережковского, ярко выраженную тенденцию к циклизации, к созданию серий произведений, диалогий, трилогий, тетралогий и др., объединенных не столько сюжетно-тематическим уровнем (или единством образно-персонажной системы), сколько стремлением в возможно большей полноте воплотить субъективную авторскую историософию. Данная тенденция давала о себе знать и в творчестве Алданова — прежде всего наличием сквозных, пронизывающих все его творчество идей, тем и проблем. Мотивные ряды, связанные с понятиями роли случая, иронии истории, повторяемости и цикличности времени, неизменности природы человека и социума, принципиальная сопоставимость индивида в прошлом и настоящем, константность ментального и психологического мира личности, мотивы творчества, искусства, их божественной или сатанинской сущности и др., объединяют все творчество Алданова и вырисовывают многовекторную концептологию историософских взглядов писателя. Проблема роли личности в истории, понимание ее места и значения, мера ответственности личности перед временем и людьми, слагаемые, позволяющие дифференцировать индивида и обывателя, уравнивать или развести последних на разные полюса становится одной из центральных проблем следующей по времени повести Алданова — «Пуншевая водка».

Впервые повесть «Пуншевая водка» была опубликована в 1938 году в Париже в журнале «Русские записки».

Основой повести послужили события исторического прошлого России второй половины XVIII века. Алданов не случайно обратился к обстоятельствам российской жизни этого времени. В советской России

современного писателю периода годом раньше начались массовые аресты и репрессии. Очевидно, что писатель следил за развитием событий в России и сумел увидеть исторические параллели, стремился провидчески осмыслить возможные перспективы последующего временного отрезка, постарался аллюзийно выразить в исторической повести о XVIII веке свое отношение к неоднозначным переменам в общественной жизни и мировоззрении человека современности, выстраивая художественные параллели между прошлым и настоящим, на художественном материале прогнозируя недалекое историческое будущее.

Обстоятельства эмигрантской жизни обуславливали напряженный интерес Алданова к европейской и русской истории и объясняли стремление в прошлом России найти ключ к её будущему. Интерес писателя к философии и истории диктовался желанием предугадать — осмыслить по аналогии — возможность и характер грядущих потрясений, переворотов, революций. Алдановский философский характер восприятия истории позволял открыть и в современности, и в прошлом общие закономерности общественного развития. Автор продуцировал свои сложившиеся историософские взгляды на историческую динамику нового времени. По наблюдениям исследователей¹, к началу Второй Мировой войны у писателя сформировался стойкий интерес к происходящим в *современном* мире политическим событиям. На этом пути повесть «Пуншевая водка» стала еще одним алдановским произведением среднего жанра, основанном на *историческом* материале, но вновь ориентированном на мысли писателя о современности, подверженном субъективному *историософскому* отождествлению. Как и в предшествующих повестях, обращаясь к событиям и фактам истории, писатель не искал их социальной детерминированности, не стремился обозначить общественно-исторические тенденции времени,

¹ Чернышев А. Гуманист, веривший в прогресс // Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М.: Правда, 1991. С. 542.

вновь «отказывался» от принципа традиционного историзма, опираясь на «новый историзм», т.е. собственные идеи проецируя на образы исторических персонажей. Условно говоря, исторические ретроспективы продолжали служить для Алданова лишь поводом для художественного воплощения его собственных (глубоко субъективных) представлений об истории, его *исторические* герои по уровню домысливания их характеров оказывались персонажами, созданными в рамках творческих принципов воплощения героев *вымышленных*. Подобно тому, как критики и исследователи называют героев романов Мережковского «полуисторическими», так и героев Алданова справедливо атрибутировать с использованием той же дефиниции.

В подзаголовке повесть «Пуншевая водка» названа Алдановым «Сказкой о всех пяти земных счастьях». Под видом сказочного повествования о необыкновенных приключениях героев (сенатского курьера Михайлова, возвращенного из двадцатилетней ссылки Миниха, состарившего, но деятельного Ломоносова и др.) читателю предлагается история, которая без волшебства и фантастики художественно трактует реальные исторические события 1762 года. Некоторая сухость и схематичность изложения в сочетании с мифологическими элементами (повествование о языческих культах и верованиях вогулов, история невероятного обогащения царского гонца) внешне приближает текст к незамысловатому сказочному повествованию. Но наряду с элементами фантазийного вымысла, не противореча ему, а дополняя и усиливая, в исследуемой повести находят отражение и историософские представления Алданова о человеке и мире — в данном случае конкретизированные посредством представлений писателя о счастье (о пяти вариациях счастья).

Обращает на себя внимание конституирование «истории (историй)», включенных в состав повести, в качестве «сказки» — Алданов вновь актуализирует представление об истории как «слухе», как о «вымышленном

рассказе», как о «сказке-выдумке». Ракурс историософского дискурса задается автором еще до начала повествования.

Повесть Алданова затрагивает переломный 1762 год — год военного переворота в России, приведшего к власти Екатерину II, т.е. год свержения Петра III и воцарения властной императрицы. На фоне этого главного исторического события зримо проступает отношение автора к эпохе. На примере судьбы царского курьера Михайлова, исторического по имени, но лишённого в исторических документах какой-либо «сюжетной» основы, писатель пытается вымыслить и художественно представить удел простого русского мужика (в условиях традиционной исторической типизации — каждого русского мужика). Параллельно и одновременно в повести разворачиваются судьбы других исторических личностей — история возвращения из ссылки графа Миниха и последние дни жизни великого Ломоносова, полные напряженного интеллектуального поиска.

Как и в предшествующих повестях Алданов использует прием сгущения конкретики. Через персонаж «почти вымышленный» (гонца Михайлова, оставившего в истории только имя), автор подходит к персонажам более «конкретизированным» историей, к личностям, сведения о которых зафиксированы в ряде документов, посланий, мемуаров, народных преданий и слухов. Пространственно размельченные данные о Михайлове через сгущенные сведения о Минихе подводят к повествованию о национально значимом и исторически актуализированном Ломоносове. Однако в отличие от прежних повестей стройная линейная композиция, кажется, устремленная к историзации индивидуального (через образ исторически знаменательного и известного Ломоносова) вслед за повествованием о нем снова «рассредоточивается» и «рассеивается», продолжаясь в мало индивидуализированных, во всех деталях измышленных персонажах-влюбленных (героев от начала до конца вымышленных). Художественно осмысленное историческое повествование словно вырастает

из творческого *домысла* (образ курьера Михайлова), концентрируется в *историческом* знании о гении-Ломоносове и растворяется в собственно *вымышленной* сюжетно-образной перспективе.

В прежних повестях Алданова уже отмечалась такая существенная и характерная для писателя композиционная особенность, как монтажность. Исследователь О. В. Матвеева уточняет, что «наличие ассоциативных сцеплений между единицами зачастую более важно <у Алданова>, чем сами единицы»¹. По форме повесть «Пуншевая водка» построена именно таким образом и представляет собой последовательную смену персонажных портретов на фоне развития «разорванного» сюжетно-линейного единства. Алданов сформировал композицию историософского текста как повествование в виде четырех сюжетных контуров, нанизанных на единый стержень авторского понимания «пяти счастливых» и соединенных по принципу монтажа, не организованного сквозным единым сюжетом.

В повести восемнадцать глав, из них в главах 1, 2, 14, 16 дается рассказ о курьере Михайлове; в главах 4, 5, 6, 7, 12, 15 — история графа Миниха; 8, 9, 10, 11, 17 — повествование о Ломоносове; 3, 13, 18 — развитие любовных отношений вымышленных персонажей Вали и Володи.

В повести «Пуншевая водка» Алданов обратился к характерному и привычному для его творчества приему — разделению системы образов по принципу видимого выразительного контраста — на героев-*деятелей* и героев-*созерцателей*, героев активных и пассивных. К героям активным и деятельным условно могут быть отнесены Ломоносов, Миних, (внесценическая Екатерина); герои-созерцатели получили воплощение в образах профессора Штелина, Вали и Володи, (отчасти) курьера Михайлова.

Сюжетная линия «Курьер Михайлов» — динамический зачин, основа авантюрного подсюжета. Композиционно вслед за ней — история молодых

¹ Матвеева О. В. Историческая проза Марка Алданова: Философия истории, типология характеров, жанровые формы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 17.

влюбленных, которая придает иной — созерцательный — импульс повествованию. Этот подсюжет переключает восприятие читателя и иллюстрирует общепринятые представления людей о любви-счастье. Параллельно развиваются подсюжеты о Минихе и Михайле Ломоносове. Автор показывает «второе пришествие» Миниха (возвращение из ссылки), буквально воскресившее опального фельдмаршала. И, наконец, в кульминационной части повести — последние дни великого ученого, наполненные почти агонистическим духовным и научным поиском.

Мозаичное расположение глав влияет на форму воплощения воссозданного в них Алдановым художественно-реального мира — его времени и пространства. В каждом сюжетном витке автор намеренно стремится воспроизвести соответствующий хронотоп. Алданов насыщает текст реальными топонимами (Петербург, Москва, Сибирь, Пелым) и историческими реалиями (в частности, событий дворцового переворота 1762 года). Формой 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 указание и точное обозначение цикличности времени (утро, день, ночь, смена времен года). Т.е. *цивилизационность* повествования несет на себе черты и признаки отражения исторического знания, *природность* становится выражением историософии. Хронотоп текста складывается из соединения частного и общего, личного и коллективного, субъективного и объективного, индивидуального и универсального. Для писателя-историософа Алданова единичное становится отражением всеобщего, историческое — современного (и гипотетического будущего).

Хронотоп Алданова вбирает в себя черты времени конкретного (зима-лето 1762 года) и одновременно условного (рефлексивные ретроспекции Миниха, Ломоносова). Он отражается и реализуется не только во внешних,

но и во внутренних душевных движениях персонажей (далеко идущие планы Миниха, размышления Ломоносова, зарождение и развитие любви Вали и Володи).

Одни из этих внутренних процессов длительны и остаются открытыми на фоне исторической эпохи; другие — мгновенны и существуют вне исторического времени (или над ним). «Вечная любовь», «слова, ради которых стоит жить» (с. 505) — ценны для Вали и Володи, но ничего не значат для Миниха и Ломоносова. Цель жизни одних далека от смысла жизни других. Знакомая «алдановская» философема — «каждому свое».

Художественное время повести представлено Алдановым непрерывным и в своей протяженности занимает полгода российской истории. Однако из-за дробности сюжета — развития четырех сюжетных линий — в восприятии читателя время становится дискретным, прерывистым. Писатель словно динамически «разгоняет» сюжет в первых 2–3 главах каждого событийного витка, а затем переходит к статике параллельно существующих подсюжетов, чтобы через некоторое время вновь вернуть читателя к прежней сюжетно-персонажной линии. Автор сознательно смещает акценты, «рвет» линейность повествования, переходя от одной фабульной линии к другой, чтобы отрывочностью, намеренной фрагментарностью продемонстрировать хаотичность и недетерминированность событий и обстоятельств, в рамках историософского дискурса отказаться от идеи преемственности и обусловленности, но актуализировать беспричинность и случайность всего происходящего в мире (и истории). То параллельность, то контрастность сюжетов, то их динамичность, то статичность дублируют и варьируют эпизоды «общей истории», как бы усиливая звучание алдановской идеологемы о невозможности логически осмыслить закономерности истории.

Философско-идеологический «хаос» текста аккумулируется психологической «неоднородностью». Так, зимой 1762 года Миних получает

известие о помиловании и начинает готовиться к возвращению-воскрешению после забвения. Но пафос надежд и энергетика возродившихся сил одного героя сменяются наступающим бессилием и разочарованием другого. Сцена ночных бдений Миниха во время сибирской метели прерывается писателем, и повествование переносится в июньский Петербург с его «волшебными белыми ночами» (с. 448–449), в особняк на Мойке, где от боли, духоты и обилия мыслей не может заснуть Ломоносов. Алданов контрастно изображает воодушевленного Миниха и угасающего Ломоносова, которые в один и тот же художественно-реальный миг находятся на критическом и судьбоносном пороге изменений их судеб.

В повести Алданова «Пуншевая водка» пространство текста 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.

Традиционные пространственные ориентиры-концепты, такие как «дом» (образ замкнутого пространства), «простор» (образ открытого пространства), «окно», «дверь» (граница между тем и другим) символически насыщают текст. Один из героев, Миних, у двери «на секунду было остановился и <...> тяжело оперся...», затем «отворил дверь и вышел» (с. 441). Это шаг героя в будущее — ему еще не ведомое, вероятно, не всегда ясное и счастливое. Другой герой, Ломоносов, ожидает приближения грозы, чтобы повторить смертельно опасный опыт с электричеством. «Может, сегодня и мой черед. Лучше смерти и быть не может...» (с. 453). Оба героя оказываются на пороге чего-то важного и опасного, им обоим неизвестного, но необходимо-неизбежного.

Система образов повести Алданова многопланова — и прежде всего это проявляется в разнообразии ее социальной, экономической,

политической, этнической и других составляющих. Каждому из героев (историческим личностям и вымышленным персонажам) соответствует свой путь, как жизненный, так и пространственно-географический, закрепленный в отдельных главках и сценах, в композиционно выделенных фрагментах текста.

3.1 Образ курьера Михайлова: понимание счастья через мотив пития

Повесть «Пуншевая водка» начинается как приключенческая история о тайной поездке царского курьера Михайлова в Сибирь. При создании образа курьера автор использует не столько приемы историософского дискурса, сколько приемы *магического реализма*, в котором волшебные элементы включены в реалистическую картину мира: эмоции и душевные порывы героя описаны подробно, большое внимание уделяется деталям и символам, в повествование вводятся элементы фольклора (например, легенд в эпизодах с вогулом), и все стратегии осуществляются на базе реалистической повествовательной основы.

Гонец Михайлов отправляется в дорогу зимой 1762 года. Мотив пути героя-курьера завязывает сюжет, кажется, авантюрно-приключенческой повести, но по ходу повествования перерастает в метафору авторского (историософского) представления о взаимоотношениях человека и мира. Мотив пути, основной реализацией которого является путешествие сенатского гонца, сопоставляется с жизненным путем героя (героев), и эта траектория закольцовывает сюжетную линию, сфокусированную вокруг этого персонажа. Но так как этот образ открывает и завершает повествование — то кольцевая композиция охватывает по сути все пространство повести, всех ее персонажей (создавая некий композиционный концентрический круг, использованный Алдановым в других повестях).

Имя курьера Михайлова было обнаружено Алдановым в исторических документах. Однако художественное преломление образа реально

существовавшего гонца Михайлова осуществлено автором через вымышленную ситуацию, в которой оказывается его (по сути исторический, но существенно *домысленный*) герой. Характер персонажа и своеобразие личности героя раскрываются через индивидуализацию черт, данных ему автором и присущих его образу, — перед нами человек сорока лет, с умным, хитрым, выразительным лицом (с. 426), неглупый и не лишенный самолюбия. Употребление Михайловым в речи поговорок, простонародных выражений становится характерологической чертой и указывает на стремление автора подчеркнуть в герое острый природный ум и близость русскому типу из народа.

Изображая социальную среду, в которой живет и действует персонаж Михайлов, Алданов убедителен и конкретен. Автор показывает царского курьера для особых поручений как дисциплинированного канцелярского работника, как самостоятельную личность и вместе с тем как одного из *многих* государственных служащих, наделенного характерными для этого класса чертами и привычками. «Он считался одним из лучших курьеров...» (с. 427).

Волею обстоятельств и благодаря собственному служивому усердию герой Михайлов разбогател, купил «красные сафьянные, шитые золотом, сапоги», дорогой кафтан, серебряные часы «заграничной работы» (с. 474) и начал уже причислять себя к господам, — как вдруг (уже традиционный и характерный для Алданова *случай*) богатство и почести иссякли, и персонаж опять оказался в исходной точке своего бытия — в кабаке на петергофской дороге (с. 427; еще одно — «малое» — сюжетно-композиционное кольцо в повествовании). Алданов словно заново прописывает «Сказку о золотой рыбке» и в ней актуализирует судьбу завистливой и не знающей меры старухи (в данном случае гонца).

Для описания героя и создания его образа писатель, как и в прежних повестях, не использует традиционных приемов создания внешнего

портрета, но использует внутреннее «речевое» портретирование — часто употребляет такие глаголы, как «чувствовал», «понимал», «думал». Алданов намеренно прибегает к приемам психологизации домысленного образа — подробно, в деталях воссоздавая мысли, чувства, побуждения персонажа, обнажая его внутренний мир. В данном образе явно прослеживается линия ухода (отхода) Алданова от идейной историософии в пользу психологического дискурса, внутреннего углубления (вымышленного) образа. Характер эволюционирования писателя подводил его все ближе к приемам психологической типизации, характерной для реалистической прозы.

За пятнадцать лет службы и «бездомной жизни» (с. 426) Михайлов Алданова, получив большие деньги, обрел шанс изменить судьбу. Размышления героя о счастье представлены как желание жениться и завести свое дело. «...он с ясностью почувствовал, что хочется ему, по-настоящему хочется, одного: пожить как живут господа!» (с. 474). При этом автор иронически замечает: Михайлов «не любил господ и как мог подражал им» (с. 474). Образ счастья видится герою как образ господской, а не вольной мужицкой жизни. В повести намечается еще одна алдановская философема — о неправильности избрания человеком пути.

Природное молодечество Михайлова Алданов подчеркивает с первых страниц — через динамику, скорость передвижения героя-курьера, но после получения им денег начинается период повестийной ретардации — отставания, замедления, торможения «курьерского» вектора. Размышления о полученном богатстве как социальном механизме, способном вознести героя до уровня господ, тормозят привычный ход жизни (и сюжетного действия) неглупого и деятельного русского мужика.

Важнейшей для характерологии образа героя-гонца становится художественная деталь, выступающая как деталь-знак, деталь-символ — бутылка пуншевой водки, в образе которой отражается широкое обобщение

жизненных установок «маленького человека» Михайлова, персонажа-«зрителя», но не «делателя». Образ бутылки пуншевой водки пронизывает все главы (и части) повествования, превращаясь из конкретной бытовой детали в символический лейтмотив повести.

Пуншевая водка — особый вид дорогой водки. «Михайлов <...> пил пуншевую водку. Она стоила дорого, и ею он новых знакомых не угощал...» (с. 465). Пуншевая «господская» водка противопоставляется «мужицкому» взвару, «взварцу» (с. 466), становясь признаком «чужого» счастья.

Михайлов — наиболее яркий и выпуклый герой персонажной системы, означенной у Алданова как «простой народ» — канцеляристов, мелких служащих, слуг, кабатчиков, цыган и солдат. Пуншевка для них (по Алданову, героев-созерцателей) становится своеобразным заместителем понятия счастливого благополучия. Она — предметный образ благосостояния, успешности, причастности к богатству, к классу имущих. Это «счастье» — принадлежность к «господам», и в то же время способ — неосознанно — разрушить «свое», сломать любые возможные (новые и старые) перспективы.

Как явление жизни русское пьянство — это отдельная и важная тема, и именно с нею Алданов сопрягает название повести: пуншевая водка — одно из пяти русских «счастий», самое простое и доступное. В русском человеке борются мятежность и покорность, смирение и удаль; но все, как правило, заканчивается кабаком и водкой. Достичь эту точку «счастья» русскому человеку легче и проще всего. Судьба Михайлова — тому подтверждение.

Прогуливая, пропивая свалившиеся на него деньги, Михайлов оказывается вне событий государственного переворота, приведшего к власти новую царицу. «От долгого пьянства и от господской еды Михайлов ослабел и в последние ночи беспробудно спал дольше, чем обычно. На этот же раз проспал особенное долго, и когда проснулся, оказалось, что были и прошли

большие дела: матушка-государыня победила. Ничего важного он так и не видел...» (с. 494).

Между тем Алданов не упрощает понимание счастья своим героем. Счастье Михайлов видит не только в том, чтобы забыться на миг, окунувшись в дорогое питье, но и в том, чтобы избежать нежелательного. Герой оказался вне свершившегося переворота, который мог разрушить его жизнь, подняв на вершину или сбросив с нее. В данной повести привычное для Алданова понятие случая в сюжетной линии курьера Михайлова разрешается посредством пьянства. Пуншевая водка оказалась тем случаем, который (на время) определил судьбу героя.

Пробудившись от пьянства, проспав государственный переворот, протрезвевший герой в первую минуту как будто несчастлив. Но, предаваясь воспоминаниям, грустя о былом, царский курьер посредством рефлексии опять начинает чувствовать себя счастливым — живым и по-своему благополучным. Пассивный герой, герой-созерцатель, подобно сказочному лежебоке, счастлив в любом положении.

Через образ Михайлова автор демонстрирует самые простые жизненные ценности, которые движут основной массой людей. Их ценности — самые искомые и очевидные, простые, но вместе с тем и общечеловеческие. Спокойствие и непричастность — вот смысл и счастье жизни «всякого чина человека» (с. 484). Алданов показывает, что это самое легкое счастье, точнее — легковесное, ибо по сути это не счастье, а иллюзия его.

Именно в этой связи с образом курьера Михайлова в повесть входит и проблема внутренней несвободы русского мужика, проблема социальной зависимости. «Всему и всем — своё», — нецитируемая мысль из Екклесиаста вновь скрыто присутствует в «Пуншевой водке». Это формула круга, жизненного цикла, откуда Михайлову не вырваться, не вознестись «к вершинам духа», не изведать мгновения иного (не знакомого ему) счастья.

Но тяжесть такого счастья, по Алданову, не в его недостижимости, а в его «несвободе». Герой не ищет своего собственного счастья, но хочет уподобиться счастью другого человека, не стремится стать самим собой, но хочет примерить расписной кафтан другого, не знает значения своего счастья, а копирует иных, кажущихся ему счастливыми и успешными. Поэтому «выдуманное» счастье Михайлова — несбыточная мечта стать господином или хотя бы приблизиться к таковому, иметь богатство и высокий общественный статус — по Алданову, оказывается мнимым счастьем, счастьем пассивного созерцателя.

3.2. Образ политика графа Миниха: счастье как верность себе

Сюжетно и композиционно образ курьера Михайлова оказывается напрямую связанным с образом ссыльного графа Миниху, которому он доставляет царское донесение — о возвращении свободы. Если один из героев, Михайлов, практически самостоятельно оказался от счастья свободы, от обретения счастья некой копии, не походящего на иных, то другой персонаж, граф Миних, именно о счастье свободы и помышляет в сибирской ссылке. Однако его свобода — не просто физическое освобождение от запрета возвращения в европейскую часть России, но свобода выбора — Отечества, служения идеалу, свобода остаться верным самому себе и своим представлениям о мире и человеке.

Образ возвращенного из сибирской ссылки графа Миниха представлен в повести Алданова как образ героя-деятеля, героя-свершителя. Сюжетная линия, организованная событиями его жизни, становится основой второго подсюжета.

Из истории известно, что в 1741 году, с воцарением Елизаветы Петровны, Миних был приговорен к смертной казни по обвинению в государственной измене, мздоимстве и казнокрадстве. Уже на эшафоте он услышал новый приговор — казнь была заменена ссылкой в Сибирь. Там, в

деревне Пелым, Миних провел 20 лет. В 1762 году Пётр III возвратил 78-летнего Миниха в Петербург, вернув ему чины и награды. Из чувства благодарности к своему благодетелю престарелый фельдмаршал пытался спасти императора, когда начался переворот в пользу Екатерины II, а позднее был прощён Екатериной и принёс ей присягу¹. Эти последние события и нашли свое отражение в миниховском подсюжете повести.

Впервые в повести фельдмаршал Миних предстает перед читателем как «осанистый красивый человек с пудреной головой, высокого роста, державшийся прямо, несмотря на свою глубокую старость» и положение ссыльного (с. 441). Опальный фельдмаршал получает от царского курьера пакет с письмом о помиловании. Не теряя самообладания от невероятной новости, он старается говорить «самым обыкновенным тоном» (с. 441) и обращается к самым обыкновенным вещам. Анализируя поведенческие реакции героя, писатель воссоздает масштабный образ необыкновенного государственного человека, оказавшегося в трагически исключительных обстоятельствах и сумевшего их претерпеть и преодолеть. Миних готовится к возвращению из ссылки, надеясь вновь стать нужным России. Герой, несмотря на возраст, все еще силен, по-прежнему энергичен и умен. Он готов и далее служить своей второй родине.

Развертывая перед читателем образ и характер Миниха, автор отказывается от динамичного сюжетного повествования (характерного для курьера Михайлова), но акцентирует внимание на размышлениях героя о пережитом. Ночью во время метели в сибирском Пелыме, вспоминая о былых поражениях и победах, фельдмаршал осознает, что «высшее в жизни счастье испытал над горой трупов в день Ставучанской битвы, а еще в ночь переворота, удавшегося <...> благодаря коварству, и вот в тот день, когда <...> должны были четвертовать» (с. 484). Автор бегло перечисляет самые

¹ См.: *Костомаров Н. И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М.: Эксмо, 2008. С. 814–873.

важные эпизоды жизни фельдмаршала и называет три момента счастья, которое прочувствовал герой. Однако автор не считает необходимым дать подробное описание этих событий, он не останавливает сюжетный ход повествования, чтобы изложить их подробнее. Алданов выделяет только одно счастье — останавливается на том дне, «когда <Миниха> должны были четвертовать».

Воспоминания Миниха о дне «казни» и мучительны, и приятны для героя — он вновь переживает счастье гордости за себя. «...уж очень хорошо себя вел» (с. 479). Герой помнит, как, услышав о четвертовании, «он приятно улыбнулся, поддерживал на лице улыбку все время, пока был на людях, и даже, когда остался один в камере, улыбка эта механически еще держалась несколько минут на его лице» (с. 479). Герой даже спустя много лет ощущает эту минуту как очень счастливую.

Миних задается вопросом: можно ли ценой слабости и предательства купить жизнь, нужную для больших и важных дел? «Про себя знал твердо: нельзя. Спрашивал себя, почему нельзя, и отвечал после раздумья: честь, долг, суд истории» (с. 480). В день казни, надев на себя равнодушно-презрительную усмешку, Миних «почувствовал, что душевных сил хватит: все в нем было точно зажато стальным винтом», который «действовал безупречно» (с. 481). Перед эшафотом, услышав слова: «...Бог и государыня даруют тебе жизнь» — помилованный смотрит на небо с торжеством, слышит гул толпы и думает: «Да, они не виноваты, что звери! И я не виноват, что счастлив!» (с. 483). Вновь в повести Алданова звучит историософский мотив неучастия человека в собственной судьбе. Случай в повести воплощен Алдановым в образах «Бога и государыни». Но он дополнен еще одной составляющей — ответственности человека за свое участие/неучастие.

Вся сцена несостоявшейся казни выписана Алдановым почти ирреальной, т.к. сохранена в сознании героя только его смутными

воспоминаниями. Но и спустя годы Миних вполне ясно помнил одно: «день этот был днем его высшего торжества над миром. В чем было торжество, он и сам понимал плохо» (с. 483), но именно это внутреннее состояние находилось для Миниха в области счастья. В данном случае счастьем героя оказывается способность преодоления самого себя, собственной слабости и страха перед неминуемым. Личностный стержень составляет основу образа Миниха, в отличие от растворенного в подобию (в сравнении с другими) образа курьера Михайлова.

Алданов стремится наделить персонаж энергией и деятельной силой. Герой-деятель жаждет перемен, стремится в Петербург, чтобы «до конца, до последней минуты, делать свое дело» (с. 447) во имя России. Русский Михайлов противопоставлен в понимании счастья «русскому» Миниху, немцу по рождению, умеющему обрести желаемое через собственную внутреннюю силу и независимость.

Видение неба и туч на нём в момент казни фельдмаршал (и автор) соотносит с промыслом Божиим: «тучки слились, кончилась жизнь» (с. 482). Очевидно, что в этой сцене автор раскрывает характер персонажа посредством приема природно-психологического параллелизма, через передачу состояния природы и человека. Тот же прием будет использован и позднее, в ночь перед отъездом героя из Сибири. «К ночи поднялся холодный ветер. Начиналась низовая метель. В кабинете, служившему Миниху и спальней, с вечера затопили железную печь...» (с. 445).

Символический мотив метели сопровождает отъезд Миниха в Петербург: 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 и страстное служение ей по собственной воле и по собственному выбору.

Размышления Миниха в данной части повести даются Алдановым в форме внутреннего монолога, но по своему содержанию явно передают собственные мысли писателя — в русле ранее (еще в первой повести «Святая Елена») звучавших суждений о субъективности историков, об избирательности человеческой памяти и относительности суда потомков. Передавая раздумья ссыльного Миниха о себе и своем прошлом, писатель вновь обращается к мысли об историографе и сравнивает будущего историка со сказочником — злым или добрым, который когда-нибудь «напишет о нём <Минихе> одну из именуемых историей сказок» (с. 480). Кроме фактов, сказочник не будет знать «то, что стояло за этими фактами, — случайности, мелочи, побуждения, мысли, жажда жизни, любовь, ненависть, — все это до него не дойдет и дойти не может: записать нельзя, ибо это не помнишь и не замечаешь сам, а если помнишь и замечаешь, то не скажешь всей правды, непременно будешь лгать» (с. 480) — себе и другим.

Сходный мотив развивался в «Святой Елене», когда Наполеон раздумывал над историей своей жизни, написанной им самим или биографами, или в повести «Бельведерский торс» — в связи с образом Вазари, в осмыслении поступков человека глазами «посторонних». В повести «Пуншевая водка» этот мотив усложняется и дополняется рядом смысловых оттенков (сказка, вымысел, ложь и др.), демонстрируя, в той или иной форме, верность константным алдановским идеологемам.

3.3 Образ ученого Ломоносова: счастье как устремленность к истине

Как уже было сказано, кульминационную точку повествования формирует подсюжет, монтажно скомпонованный из эпизодов и размышлений, связанных с образом М. В. Ломоносова. Образ Ломоносова историчен в своей основе, но в приемах принятого Алдановым типа не

исторического, но историософского дискурса исторический персонаж обретает черты великого ученого вообще, великой личности на все времена (как это уже было в повести «Святая Елена» и отчасти в «Бельведерском торсе»), т.е. в значительной мере лишен социально-исторической определенности и конкретики, но наполнен «его собственными» личностными суждениями и представлениями. Образ Ломоносова создается на фоне внешних исторических событий, которые берут на себя функцию антуража, но художественно воплощается в повести 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 желание актуализировать особенности исторического времени.

Михайла Ломоносов предстает перед читателем в образе больного, раздраженного, предчувствующего скорый конец жизни великого ученого. Как в «Святой Елене» и «Бельведерском торсе», *старость* героя в «Пуншевой водке» позволяет писателю усилить философизацию текста, активизировать историософский дискурс. Стареющему герою мешает заснуть «обилие мыслей, которое составляло и радость, и гордость, и несчастье его жизни, — об этом он когда-то стихи написал: Так я в сей бездне углублен, / Теряюсь, мыслями утомлен...» (с. 448).

«Теперь все почти мысли, даже сулившие новую славу, были густо окрашены в черный цвет: поздно, едва ли что удастся довести до конца... Он старался не думать о смерти и действительно думал о ней не много, а когда думал, то чувствовал не страх и не отчаяние, а раздражение, решимость и торопливость: *кому-то* не поддаться и спешить, — главное спешить, как перед отпуском, когда непременно накапливаются важные срочные дела» (с. 448). Замученный непрекращающейся болью, герой чувствует, что «окончательный отпуск близок. Мозговая машина, крепко заведенная с

вечера, не могла и не хотела остановиться» (с. 448). Местоимение «кому-то», подобно ранее (в других повестях) фигурировавшим «что-то», «нечто», «настоящее», указывает на присутствие в повести писателя некоей высшей силы, как помним, в поэтике Алданова чаще всего обозначаемого инвариантным *случай* (реже — Бог или Дьявол-Мыслитель).

Автор называет более десятка (14) научных проектов, над которыми работает герой-ученый в последние месяцы. Стремительное перечисление идей, проектов, рассуждений, замыслов Ломоносова захватывает своей динамикой. Но для Алданова главное не конкретизация обобщенного, а нравственный, моральный, исторический аспект деятельности ученого. Среди важнейших — размышления («думы») Ломоносова о народе и о будущем страны. Алданов показывает нравственную сущность образа Ломоносова не напрямую, не через поступки или диалоги с другими героями, но через внутренний монолог героя, через его мысли, ориентированные на политику, на социальные проблемы, а по сути — на народ, на его будущее, на моральную ответственность человека (в данном случае — самого Ломоносова) перед родиной: от размышлений о северном мореплавании «тот перебросился мыслью к делам государственным: <...> о большом просвещении народа, о истреблении праздности, о исправлении земледелия, о размножении ремесленных дел и художеств, об уничтожении суеверного лечения волшебством и чародейством, о лучших пользах купечества, о торговле с внешними народами, о лесах, о ландкартах, о призыве иностранных поселенцев и вообще обо всем, касающемся пользы русского государства. По этим разным вопросам он не только высказывал суждения, но и предлагал определенные меры» (с. 449)¹. Алданов наделяет своего героя мудростью и проницательностью: Ломоносов осознает, что даже если он говорил много, то слушали его мало, а исполняли из того, что

¹ Заметим, что внутренний монолог героя оформляется писателем в ярко выраженной публицистической манере, без субъективации, без художественной индивидуализации внутренней речи героя.

он предлагал, еще меньше. «Все его раздражало: и большое, и малое, и непорядки в государственных делах, и паутина над лабораторными шкафами; причиной и паутины, и расстройства государственных дел было в сущности одно и то же: невежество, лень, нерадивость, равнодушие к общественной пользе, все, с чем он боролся с молодых лет» (с. 449).

К горьким раздумьям героя о судьбе страны и народа прибавляется непереносимая физическая боль (переживая очередной приступ, герой садится в кресло у стола, «но сидеть у стола без дела было для него невозможно»; с. 451). Ученый, страдая от физической старческой немощи, почти на рефлекторном уровне сосредоточен на работе, на деле. Типичный для Алданова герой-делатель, герой-созидатель всегда не удовлетворен: праздностью окружающих и собственной неспособностью преодолеть старость. Характеризуя личность Ломоносова, автор часто использует слова «раздражение», «злоба», «бешенство», «боль», подчеркивая эмоциональную энергию крупной личности, стремящейся к совершенству.

На предварительном уровне герой Ломоносов, кажется, видит счастье в том же, что и другие герои. «Безденежье было его большим, давним и вечным бедствием», но не в богатстве (в отличие от курьера Михайлова) герой видит смысл жизни: «...к деньгам не худо иметь и голову» (с. 451). Не отвергая полезности денежного обеспечения, герой Ломоносов видит причину всеобщего беспорядка в разбросанности русского национального характера.

Герой Ломоносов видит счастье в достижении и в постижении совершенства, в преодолении собственной боли и инертности окружающих. По Ломоносову, «человек желает успокоения от трудов, иной ищет себе провождения времени картами, шашками, бильярдом и другими забавами. От него я уже давно отказался затем, что нашел в них одну скуку. А до смерти надо мне закончить мои химические труды, в которых я столь много лет упражняюсь. Бесплодно потерять их мне будет несносное мучение»

(с. 457). Давно достигший успешности и благополучия, могущих стать счастьем для многих людей, Ломоносов мечтает об ином, стремится к истинному для него счастью.

Свои давние рассуждения, «не умозрительные, а опытные, совершенно чуждые и неизвестные другим ученым» (с. 462), Михайла Васильевич перечитывал, и «мысль о том, что никто в мире не знает и не догадывается о столь важном рассуждении, наполняла его гордостью» (с. 462). Если счастье «рядового» курьера Михайлова сводилось к тому, чтобы быть похожим на кого-то, подражать кому-то, то счастье Ломоносова Алданов видит в том, чтобы быть отличным от всех, не быть похожим ни на кого, достичь знание в том, что не понятно другим. Иными словами — «кому-то не поддаться» (с. 448).

Осознание приближающейся скорой смерти и невозможность прояснить до конца главные для него научные выводы приводит ученого к внутренней проблеме: «Нет ли тут полного трудностью вопроса, по коему и я ведаю не более, чем старушонка из богадельного дома?» (с. 463). От того, сколько ему отмерено жизни, «многое зависело и для его работ: надо хоть кратко, хоть несколькими словами, записать то, что еще нужно оставить науке и России» (с. 498). Вновь, как и в предшествующих повестях, важным аспектом историософии Алданова становится, с одной стороны, смелость и независимость гениальной личности (Наполеон, Микеланджело), ее творческий успех и гениальное провидение, но с другой — слепой случай, рок, судьба, которые играют великим человеком, не давая в его руки полной власти даже над его собственной жизнью. В повести Алданова прослеживается мысль об извечной ограниченности человеческих способностей, присущих даже великим. По Алданову, никто не властен в своей судьбе.

Стареющий герой показан в повести Алданова не просто великим ученым, но и мыслителем. При этом философская сторона ментальной

деятельности ученого представлена Алдановым в рамках традиционного уже историософского дискурса: за конкретными научными достижениями алдановского персонажа и его участием в государственных делах обнаруживаются категории абстрактные, над-мирные и над-временные, которые нивелируют проблемы текущего и конкретного исторического момента, но обретают ценность всеобщую (и одновременно личностную). Как и в прежних повестях писателя, хронотоп исторический сменяется хронотопом историософским, конкретное интерпретируется на уровне абстрактного, субъективное — на уровне художественно обобщенного. Рассредоточенная в образах Михайлова и Миниха, историософия Алданова обретает силу при воплощении образа Ломоносова.

Через образ мыслящего героя, погруженного в том числе и в чтение жития протопопа Аввакума, автор показывает стремление Ломоносова служить добру — родине, народу, науке. Служба для героя Алданова как самосожжение Аввакума. Аввакум «воплощал многое из того, что всегда отталкивало Ломоносова. Тем не менее, читая, он испытывал и восторг, и умиление, и гордость: не за себя, а за Россию» (с. 500). Ломоносов Алданова «при всем различии, чувствовал в себе какое-то, хотя отдаленное, сходство с сожженным протопопом, надеявшимся убедить мир, что в костре — счастье» (с. 501). Духовное «самосожжение» во имя счастья других, для счастья родной земли становится для Аввакума (в итоге и для ученого) подлинным счастьем. Для Ломоносова счастье — в жертвенном преодолении земного существования ради достижения «вершин духа». «Вся его жизнь ему казалась полной мук и горя, но было в ней несколько мгновений счастья, недоступного обыкновенным людям» (с. 502). Счастье первооткрывателя, мыслителя, естествоиспытателя, прозревшего никому неведомую «неизмеримую обширность всемирного строения». «Да, это, быть может, не сотрет и множество веков...» (с. 501).

Стремясь непосредственно и тонко воспроизвести глубину душевной жизни и переживаний великого Ломоносова, автор демонстрирует, как в его потоке сознания, в его мысли и его ощущениях внезапные ассоциации перебивают друг друга и причудливо, «нелогично» переплетаются. Размышления ученого в интерпретации Алданова представляет собой предельную степень, крайнюю форму внутреннего монолога, основанного на пересечении извилов памяти и сиюминутных переживаний, в которых объективные связи с реальной средой трудно восстанавливаемы. В кризисном, даже патологически больном сознании Ломоносова-человека, его трагическом мироощущении, связанном с разочарованием в разумности существования, в поступательном ходе истории, драматично преломляются сомнения и желание героя (и автора) воздействовать на реальность. Писателю удалось воплотить образ Михайлы Ломоносова, используя внутренний монолог героя, воспроизводя поток сознания персонажа как форму художественной организации текста¹. Автор использует его для воплощения исторической философемы о бессмысленном круговороте жизненного опыта и о бессилии личности противостоять трагическому уделу.

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 счастья, так и Ломоносов Алданова, осознавая невозможность абсолютного знания, ограничивается счастьем свершения и достижения знания относительного.

¹ Напомним, что подобный прием — внутренний монолог (диалог) — был важнейшей чертой при создании Алдановым образа великого ссыльного Наполеона.

Наконец, заслуживает внимание и еще одно наблюдение, касающееся принципов создания образа Ломоносова (и образа Миниха) в повести «Пуншевая водка». Создавая образы исторических персонажей XVIII-го столетия, века классицизма в русской культуре и истории, Алданов выписывает их характеры как характеры истинных и типичных представителей века Просвещения, века могучих фигур и проявления их высоких страстей. Век Просвещения — это время, когда личное совпадает с общественным, «я» заменяется «мы», образ честного и прекрасного — «премудрого» — государя возвышается над всем. Можно предположить, что, хорошо зная русскую историю и литературу, при создании повести «Пуншевая водка» Алданов непосредственно ориентировался на те высокие классические образцы, которые предлагала ему отечественная классика, среди которых были произведения М. Ломоносова, Д. Фонвизина, А. Сумарокова, Г. Державина, ярких представителей русского литературного классицизма, принципы литературных открытий которых наследовал современный писатель. Именно ориентацией на классиков русского века Просвещения можно объяснить ранее отмеченный «публицистизм» внутренних мыслей Ломоносова, публицистическую стратегию монологизации. Алданов стремился архаизировать речь героя, ориентировать ее на стиль и строй изложения, присущий XVIII веку, который, как известно, был лишен взволнованности и субъективности согласно теории «высокого» стиля, предложенной М. В. Ломоносовым.

3.4 Образы вымышленных героев Вали и Володи: счастье любви

Как было сказано ранее, наряду с историческими (в основе своей) подсюжетами в пространстве повести Алданова разворачивается и вымышленный «малый» сюжет — история молодых влюбленных Вали и Володи. В повести этот подсюжет представлен неглубоко, по сути схематично. Весьма поверхностно изображая придуманных, измышленных

Валю и Володю, автор демонстрирует, что любовь — самое желанное счастье большинства людей.

История Вали и Володи представлена в повести Алданова почти как пародия, как ироничный сюжет по мотивам «Ромео и Джульетты», Петрарки и Лауры, Данте и Беатриче. Благодаря этому «бродячему сюжету», архетипическому фабульному коду автор пытается свести воедино и поддержать структуру монтажной композиции исторической повести, лирически субъективировать и дополнить «строгое» и «сухое» историческое повествование.

По законам жанра кроме документальных сведений в исторической повести непременно должна присутствовать еще одна движущая сила — вымысел, т.е. субъективные эмоции, чувства, любовь. Алданов, отказавшись от глубокой историософской «идейности» уже на уровне образов Михайлова и Миниха, в вымышленном сюжете о влюбленных Вале и Володе продолжает и поддерживает эту стратегию. Соответственно данной — беллетризующей — линии характер повествования в главах 3, 13, 18 оказывается иным, чем в других главах, — он более легок, свободен и по-своему ироничен.

В единой системе персонажей повести вымышленные герои Валя и Володя оттеняют своей «обыкновенностью» образы исторических деятелей. «Обыкновенные» люди полагают своим высшим счастьем любовь. Свидание Володи и Вали, изображенное в намеренно и преувеличенно акцентированном ракурсе, представлено как лиризованная комедия с клятвами и страстными поцелуями. Скепсис сквозит в сознательной перелицовке традиционной темы. «Милым Вале и Володе — старый сочинитель» (с. 502) — с грустной усмешкой подписывает Ломоносов книгу влюбленным с текстом своей первой любовной трагедии «Тамира и Селим».

Снижение темы любви отвечает ироничному (или скептическому) умонастроению Алданова, уже обнаружившемуся в ранних повестях

писателя. Так, в повести «Святая Елена, маленький остров» алдановский Наполеон был равнодушен к вопросам «высокой» любви и причислял это чувство к «удвоенным» порокам и ошибкам, совершаемым не одним человеком, но всегда двумя. При анализе первой повести уже отмечалось, что данный аспект может быть назван собственно алдановским, т.к. исторические документы и мемуарная литература, сохранившая сведения о любви Наполеона к Жозефине, наоборот, проникнута идеями возвышенного чувства, которое питал император к возлюбленной. Трактовка концепта любви (точнее нелюбви) Наполеоном в «Святой Елене» несет на себе, по всей видимости, печать собственного скептицизма Алданова. Мотив любви был явно принижен и в повести «Бельведерский торс» (образ стареющего 52-летнего Вазари, влюбившегося в молодую стрегу, девушку веселого поведения). Таковой остается реализация мотива любви и в повести «Пуншевая водка».

Из воспоминаний современников известно, что Алданов был счастлив в браке: с женой, Т. М. Зайцевой, они прожили вместе четверть века. В этой связи можно предположить, что ирония и снижение в реализации мотива любви — это, с одной стороны, уход от тривиальной и шаблонной трактовки темы любви в художественных произведениях, с другой, возможно, — маскировка авторского преклонения перед любовью и дань декадентствующему времени, ниспровергающему возвышенные чувства. Вполне вероятно, что «последний джентльмен русской эмиграции» не позволил себе обнажить истинные чувства, чтобы его не могли упрекнуть в сентиментальности. Любовь, надежды, мечты — все это есть в рассматриваемом подсюжете «Пуншевой водки», но в заключительной главе Валя видит на стене портрет своей матери в образе Клеопатры, которая укоризненно смотрит на девушку, словно говоря: «Да, да, и я была такая же, как ты, и я была грешница, и у меня был Володя, и я была счастлива, и вот, посмотри, что из всего этого вышло...» (с. 507). Т.е. вполне может быть, что

любовная линия в повести бросает отсвет и на подлинность его собственных романтических увлечений: его счастье в браке могло быть так увиденным «посторонними», не знающими «всей правды».

Алданов схематично, исключая углубленную психологическую характеристику, изображает типизированные (литературой) образы молодых людей в привычных обстоятельствах. Писатель сознательно избавляет персонажи и их характеры от лишних, второстепенных деталей, мешающих, отвлекающих от восприятия того, что свойственно всем молодым людям в период влюбленности. Валя — дочь пелымского генерал-губернатора, молоденькая, очень хорошенькая блондинка семнадцати лет, интересующаяся любительскими театральными постановками, нарядами и — студентом Московского университета Володей, который, «если не врал, был знаком и с сочинителем трагедии, которого видел в Москве в их университете. <...> вообще знал много известных людей, и сам был человек вполне столичный» (с. 436).

Володе Кривцову 18 лет, он носит красивый (и редкий для здешних мест, т.е. Сибири) студенческий мундир. «И сам он был очень красив; в него были влюблены все барышни города, и в их числе, и больше всех, Валя» (с. 436), — с иронией сообщает автор. Володя не спешит возвращаться в Москву на учёбу. Он собирается поступить в конную гвардию, исполнить долг русского дворянина, совершить военный подвиг. Кроме того, он влюблен со всей юношеской страстью в Валю, к стопам которой собирается положить осыпанную алмазами шпагу. Автор иронизирует: и «она была согласна, чтобы к её ногам повергли шпагу, да еще осыпанную алмазами, но ей нужен был Володя, а не шпага» (с. 503). Иронический тон повествования облегчает любовную линию, выстраивает ее на иронически сниженных писателем банальностях.

Однажды, убежав после спектакля, влюбленные герои «стояли над рекой, целовались и говорили те слова, ради которых стоит жить» (с. 505).

Герой мечтает, что по окончании университета «у него будет положение, будут деньги, и они поселятся в Санкт-Петербурге или в Москве, или, быть может, он станет дипломатом и увезет ее в чужие края. Ей было все равно: Санкт-Петербург, Москва, чужие края, лишь бы с ним!» (с. 505). Авторская поверхностность и «сказочность» намеренна и очевидна. Валя и Володя, погруженные в переживание своей пылкой любви, не замечают ни происходящих — исторических — событий вокруг, ни их глубинной сути. Образы созданы автором сознательно усредненными, по-своему тривиальными и не развивающимися, но необходимыми для того, чтобы художественно оттенить подлинных героев Алданова — не зрителей, а деятелей, «не мальчиков, но мужей». «Лишив» счастья любви подлинных исторических персонажей, не считая любовь главной или сколько-нибудь существенно важной в их жизни, Алданов выписывает сентиментально-романтизированную и наивную пару молодых влюбленных, с одной стороны, как бы утверждая справедливость понимания счастья в любви, а с другой — словно бы принижая его, хотя и не вычеркивая его совсем из жизни человеческой. «Обыкновенные» люди, по Алданову, вполне удовлетворяются такой вариацией счастья.

В этот контекст оказывается вовлеченным и образ жены Ломоносова, Елизаветы Андреевны, который тоже участвует в реализации любовной линии повести — вновь отчасти иронично, но и серьезно одновременно.

В повести Алданова Елизавету Андреевну, молоденькую девушку, привез когда-то будущий ученый Ломоносов из Марбурга. Спустя годы, констатирует автор, «он не то недолюбливал жену, потому что она была немка, не то недолюбливал немцев, потому что был женат на немке» (с. 450). Иронично и вскользь изображая жену ученого и сосредоточив внимание на личности самого Ломоносова, Алданов лишь несколькими штрихами описывает спутницу великого ученого. В финале повести автор воспроизводит диалог между супругами: «“Что у тебя, Лизанька?”», —

“Почта принесли из Академия”» — и иронично комментирует: «верно, то были самые важные слова из всех, какими обменялись они <супруги> за всю жизнь» (с. 502). Писатель ироничен, но только этим не ограничивается. В форме внутреннего монолога Ломоносова звучат уже совершенно другие — серьезные — слова и мысли: «Не нужно душам содержание слов, а нужен звук их, и сопровождающий их взгляд...» (с. 502). Таким образом, любовь, не опоэтизированная Алдановым, представленная, кажется, в комически шаблонном виде (линия Вали и Володи), в конечном итоге оказывается важной слагаемой жизни великого Ломоносова, которая, «как подпорка», поддерживает быт героя, позволяя ему оставаться спокойным. Не составляя счастья и смысла жизни ученого, любовь тем не менее признается Алдановым как одно из пяти возможных счастья человека.

3.5 Счастье «всякого чина человека»: авторская концепция счастья

Писатель, сомневающийся в справедливом суде истории или осознающий бессмысленность человеческого существования, понимает, что невозможно однозначно толковать события истории и роль личности в ней. Пытаясь «разгадать» исторических героев и историческое время, он создает субъективированную картину жизни XVIII века, по-своему интерпретирует судьбы избранных исторических персонажей. Историческое событие — дворцовый переворот 1762 года как смысловой центр повести — обрисовывается писателем сквозь призму индивидуального отношения к нему героев. Непосредственных участников и самого переворота Алданов не показывает, он лишь рисует события, сопутствующие ему, причем изображает их через судьбы отдельных людей, современников этого грандиозного исторического события, воочию не видевших переворота. «Большая» история изображается в повести опосредованно, через «малые» судьбы отдельных людей. Истину истории (объективную или субъективную, абсолютную или относительную) помогает Алданову воссоздать, воскресить

секрет счастья, понимание счастья разными людьми. Однако, как и в предшествующих повестях, Алданов художественно-принципиально на историческом материале толкует вопросы не социально детерминированные, не причинно-следственные, а случайные, не могущие быть понятыми в своей тайной сути. Ср. у А. С. Пушкина: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?»

Если у Д. С. Мережковского воплощением историософской всеобщности чаще всего были религиозные идеи и мотивы, то Алданов ограничивается вопросами преимущественно моральными, нравственными, этическими (особенно в повести «Пуншевая водка»). Более того, если ранние повести свидетельствовали о стремлении писателя к философизации истории, к наложению на исторические факты канвы собственных субъективных философских идеологем, то в повести «Пуншевая водка» идейно-мистические константы (в т.ч. случай и всеобщая относительность) оказываются смещены и серьезно потеснены проблемами этико-эстетического плана. Историософский подход к восприятию событий прошлого все в большей мере вбирает у Алданова черты психологизированного повествования.

Как уже было сказано, писатель прибегает к приему кольцевого композиционного обрамления: сюжетная линия «маленького человека» Михайлова закольцовывается, и тем самым весь текст повести оказывается композиционно замкнут — библейское «кольцо» («круг») свидетельствует о неизбежности всего происходящего, о его устойчивости и повторяемости. Внутри этого «круга» — жизни/истории — и заключены, по Алданову, главные человеческие счастья.

В подзаголовке к повести «Пуншевая водка» Алданов предложил рассказ о пяти счастьях человека, о пяти путях людей в достижении и понимании счастья. В ходе повествования писатель не отрицает чью-либо

правду о сути и содержании счастья, он пытается разобраться в том, каковы важнейшие составляющие этого этико-эстетического философского понятия.

Идейная установка повести оказывается объемно-простой — писатель демонстрирует, что у каждого героя свое счастье и каждый ищет и находит его по-своему. Для одного это богатство, возможность жить широко, пить дорогую «пуншевую водку» и походить на «господ». Для другого счастье — возможность сохранить честь в любых обстоятельствах и верно служить Отечеству, преодолев в себе отзвуки обиды или личного недовольства. Счастье ученого — в постижении тайн мироздания, в недостижимом и невозможном приближении к истине. Счастье большинства — поиски любви, разделение взаимных чувств привязанности, заботы, доброты. Кажется, что счастье великого недоступно пониманию простого смертного, но при этом счастье житейское не чуждо великому.

В подзаголовке повести звучало намерение автора говорить о пяти счастьях человеческих. Однако в повести выделяются только четыре подсюжета, четыре сюжетных контура в монтажной композиции: «Курьер Михайлов», «Государственный деятель Миних», «Ученый Ломоносов», «Влюбленные Валя и Володя». В трех (или в двух — признавая малую документированность линии курьера Михайлова) Алданов прорисовывает портреты исторических деятелей. В одном (или в двух — ощущая близость мало-исторического лица Михайлова судьбам вымышленных персонажей) осмыслиют образы простых, «обыкновенных» людей (вымышленных персонажей). Но во всех случаях Алданов дает возможное представление о счастье. Взгляд писателя-историка не исключает субъективности, художественный домисел остается в пределах около-документалистской правдивости. Счастье же обретает свои видимые контуры в каждой из сюжетных линий.

У каждого из героев Алданова внутри каждого из намеченных четырех фрагментов-линий обнаруживается свое — индивидуальное —

представление о счастье, писатель проигрывает несколько версий его поиска и реализации его вариантов. Однако возникает вопрос: если каждая из линий-подсюжетов соответствует некоему одному счастью, то в чем состоит пятое счастье, о котором намеревался поведать автор.

По сути, 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 хотят верить в свое счастье, но их дальнейшая судьба не прочитывается в сюжете. Пятое же счастье вообще никак не обозначено в тексте. Таким образом, Алданов как будто приходит к классическому суждению русской литературы «на свете счастья нет...» И таков ответ возможен, по-своему литературен и даже традиционен. Однако, наблюдая развитие сюжетных линий повести Алданова, можно предположить и иное: 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 оказалось за пределами прописанных фабульных линий, оказалось внесценическим, закадровым. Пятым счастьем может оказаться сам поиск счастья, стремление к нему, жажда его, т.е. жажда жизни, жажда человеческих страстей, жажда свершений в жизни. Больших или маленьких, великих или простых, исторически значимых или житейски ординарных. (И даже потерь — вспомним счастье Миниха накануне казни.) По мысли автора, каждая из предложенных слагаемых единого большого человеческого счастья важна сама по себе, но важнее оказывается путь к счастью, т.е. жизненный путь каждого героя (= человека). Счастье как истина, как идеал — в самом желании счастья, в его поиске, в стремлении к нему.

Для писателя Алданова вопрос поиска счастья в условиях эмиграции был весьма важен. Социальные потрясения современности, жизнь за пределами родины оказали сильное влияние на личность художника, и возможность обретения счастья актуализируется для писателя если не в реальной жизни, то хотя бы в творчестве. Личная человеческая боль заставляла Алданова-писателя думать и рассуждать о том, что он хотел понять сам и художественно воплотить в своих произведениях.

В 30-е годы XX века, обратившись мысленно к событиям русской истории XVIII века, Алданов сумел разглядеть исторические параллели к судьбе современной ему России, угадал аналогии жизненных судеб исторических личностей к собственному фатуму. Катастрофа, постигшая его родину и сделавшая 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, воплощал надежды эмигрантов обрести потерянную родину, иметь возможность вернуться в Россию и служить ей.

«Пуншевая водка» — одно из произведений среднего жанра в концептуально складывающемся ряду историко-философских трудов Алданова. Автор сочетает увлекательность сюжета, яркие и запоминающиеся характеры, иронию и трагизм со стратегиями историософского видения. Философемы и мотивы, которые встречались в произведениях Алданова ранее, повторяют способы связи замкнутых эпизодов, отдельных глав между собой и в этой повести, тем самым ставя текст в единый ряд исторических (историософских) произведений писателя. Сюжет повести в целом представляет собой цепочку глав, каждая из которых посвящена конкретному историческому персонажу. Тем не менее в повести наблюдается композиционное единство сюжетной структуры, которое

достигается с помощью привычного для Алданова приема — монтажности, а также внутренне ощущаемого читателем единства авторского замысла и сквозной идеи (идей). Уже подзаголовок повести настраивает на подчинение всего текста единой концептологии и единой, пронизывающей текст идеологеме. В данном случае этой идеей оказывается бессмысленность жизни, вечный человеческий поиск счастья, которое недостижимо.

Наследуя и развивая приемы и принципы, опробованные в первых трех повестях, Алданов вновь обращается к истории только как к поводу для историософских сентенций. Он придерживается тех приемов и принципов повествования, которые были опробованы им ранее. Рамочность композиции и ступенчатость персонажно-образной системы, в т.ч. троекратная концентрическая матрица, позволяют писателю-историософу транслировать идею восприятия истории как слуха, домысла и вымысла, как предания или легенды, в итоге — сказки. Мысль о непостижимости прошлого, настоящего и будущего доминирует в тексте, порождая вариант альтернативной (по отношению к классической истории) наррации. Не детерминизм, а случайность правят миром исторических проекций Алданова, подводя писателя (и его героев) к мысли о случайности дара жизни, о бессмысленности человеческого пребывания в мире. Однако, как и всегда у Алданова, пессимизм его историософии корректируется гуманистическими интенциями — если счастья и смысла в жизни нет, то единственным условием существования остается деятельность, устремленность к чему-либо сама по себе.

Как и в предшествующих повестях, Алданов схематизирует повествование, градуирует выведенную в тексте типологию и характерологию. Способом портретирования оказывается не глубокий психологический образ, а намеченный крупными мазками абрис героя, не собственно портрет, а набросок к нему.

Средством воплощения историософского дискурса для Алданова становится внутренний монолог героя (героев), не реализованный в форме традиционного (внутреннего) монолога, но представленный на уровне невычлененной несобственно-прямой речи персонажа. Речь и стиль непроявленного нарратора наполняются признаками речи того героя, о котором идет речь, гипотетически связывая его с рече-выразительными особенностями конкретной исторической эпохи.

Мотивные ряды всех повестей Алданова оказываются тесно переплетенными и напрямую связанными с мотивными рядами его романического типа повествования, свидетельствуя о близости романного и повестийного дискурса в творчестве писателя. Жанровые каноны повести позволяли Алданову быть сконцентрированнее и сосредоточеннее в воплощении субъективных философем. Причем субъективизм писателя оказывался напрямую связан с воплощением «вечных» (и следовательно, «банальных») истин — в частности, пушкинского «нет счастья на земле», но есть «покой и воля».

Продолжая обращаться к историческому материалу, Алданов, тем не менее, все яснее демонстрирует, что принципы т.н. «нового историзма» необходимы ему не для воплощения стройной системы личностных философских представлений, как, например, у Д. С. Мережковского, а преимущественно для выявления исторических параллелей, угадываемых и отчетливо видимых писателем, позволяющих ему осмыслить собственный путь и путь поколения, г.о. русской парижской эмиграции. При этом нравственно-этические компоненты авторской концепции человека и мира выявляют все большее тяготение писателя к психологизации образной системы и мотивных рядов, ей сопутствующих.

ГЛАВА IV

Мотивный комплекс повести М. Алданова «Могила воина»: философия жизни и смерти

Обращение к историческому материалу и опора на образ исторической личности сохраняются и в последующих повестях и романах М. Алданова 1930-х гг. Желая объективировать осмысление исторических событий, свидетелем или участником которых писатель оказался, Алданов стремился в художественном творчестве установить новые вневременные параллели, которые бы позволили типизировать и укрупнить восприятие современности, избавить ее от сиюминутности и обнажить преобладающие и доминирующие тенденции и каноны жизни. В работе над новой повестью Алданов вновь обращался к философии «кругового» (или «спиралевидного») развития мира, признавая временные кольца и повторения, заметное отсутствие динамичного прогресса в эволюции природы человека, как писатель-историософ делал акцент на константности мировых человеческих закономерностей. Как и в прежних повестях, писатель вычленял современные ему тенденции мирового движения и использовал их для понимания событий прошлого. Его принцип историзма сохранял трансформированное (по сути двустороннее) векторное направление: не только история способствовала пониманию современности, но и современность служила калькой, которая «накладывалась» писателем на события прошлого. При этом один подход не противоречил другому, но в повествовании Алданова по-прежнему преобладало восприятие истории, характерное скорее для историософского, чем для собственно исторического дискурса. Уже при жизни писателя его современники отмечали, что в исторических произведениях Алданова четко прослеживается параллель с современностью. Например, М. Слоним писал: «...все места об интервенции и об эмиграции в “Девятом термидора” явно наводят на мысль о русской

революции и русской эмиграции, а все рассуждения о революции полны намеков на события наших дней»¹.

В новой повести — «Могила воина» — исторические события прошлого были по-прежнему не столько предметом, сколько поводом к глубокому осмыслению и постижению современных писателю событий. Исследователь А. Бахрах отмечает, что Алданову присуща способность «налагать один пласт на другой <...> без того, чтобы этот прием мог показаться искусственным или надуманным»².

Повесть «Могила воина» о последних годах и днях жизни Дж. Байрона (1788–1824) впервые была опубликована в парижском журнале «Русские записки» в 1939 году.

Предметом авторской рефлексии становится жизненная история великого поэта на фоне политической истории Европы первой четверти XIX века. Устойчивый интерес к теме творчества и ее художественная интерпретация после недолгого перерыва (повесть «Бельведерский торс», 1936 год), безусловно, связаны с творческим мировоззрением автора. Писатель вновь преломляет ранее затрагиваемую им тему, пытаясь через восприятие событий прошлого «расшифровать» смысл судьбы Байрона и истинную причину «побега» величайшего поэта.

Жанр произведения Алданов определил в кратком предисловии к повести как *философская сказка о мудрости*: «К особенностям этого жанрового образования, по сравнениям с другими, писатель относил отрывочность, сухость психологического рисунка и подчинение всего основной идее сказки» (с. 206). Ранее опробованный в «Пуншевой водке» жанр историософской «сказки-истории» находил свое продолжение и развитие в творчестве прозаика.

¹ Слоним М. Романы Алданова // Воля России. Прага, 1925. № 6. С. 36.

² Бахрах А. По памяти, по записям // Новый журнал. 1977. № 126. С. 159.

Уже только поверхностное знакомство с текстом повести «Могила воина» позволяет говорить об относительной близости повествования к чертам фольклоризированной сказки: это и мотив путешествия (возникает, когда лорд Байрон, снарядив экспедицию, отправляется в Грецию), и мотив борьбы со злом (входит в текст со сценами освободительной войны греков против турецкого владычества), и мотив воскрешения (когда Байрон счастливо выздоравливает после тяжелой малярии), и мотив таинственного братства (в данном случае масонства, который придает загадочность и «сказочность» обстановке первых глав повести). Однако ведущими мотивами повести-сказки (сказки-истории) становятся устойчивые алдановские историософские мотивы, посредством которых писатель пытается разобраться в «вечных вопросах» человеческого бытия.

Для Алданова «вечные» вопросы обретают осовремененную форму: имеют ли индивидуум (творец или обыватель) и его творческие устремления ценность (самоценность) в момент исторических потрясений? останется ли человек в памяти людской и будет ли понят грядущими поколениями? служит ли творческий кризис моментом переосмысления ценностей жизни или к духовному перерождению приводит не творчество, а неудачи и драматизм обыденной жизни? Общечеловеческие в своем масштабе, данные вопросы обретали глубоко личностный характер в повести Алданова. Перед писателем вставал больной вопрос: будут ли его писательский труд, его жизнь и судьба (а, возможно, и смерть на чужбине) оценены как служение родине, её культуре и истории? или современники и потомки воспримут его эмиграцию из России как трусость и сохранят в памяти и сознании привкус конформизма, предательства от свершенных им поступков? Историческая судьба Байрона давала писателю возможность найти точки соприкосновения судеб различных людей разных эпох и тем самым поддержать оптимизм и гуманистичность алдановского мировосприятия.

В очерке «О будущем» (1921) Алданов рассуждал о будущем эмиграции, которой, как он надеялся, не только простят бегство, но и допустят к восстановлению России. «Во всяком случае, русские люди, находящиеся теперь за границей, не будут нуждаться ни в чем позволении для того, чтобы делать дело русской культуры. И в будущей власти они, конечно, примут участие в такой же мере, как все другие; скорее даже в большей мере»¹. В 1921 году писатель искренне верил, что вне России эмигрантам придется находиться не более пяти лет. К моменту написания анализируемой повести (1939) эта убежденность начинала таять (или уже истаяла). Так внутренний конфликт и сомнения автора относительно собственной судьбы породили творческий импульс, послуживший толчком к созданию новой повести.

Название «Могила воина» многозначно и символично и отражает основные идейные нити нарратива Алданова. Абсолютная и едва ли не единственная ценность последних лет жизни для Алданова (как и для его героя) — смерть, готовность к смерти, принятие смерти, ее форм и значения. Показательно, что мотив смерти намечается уже в названии исследуемой повести, — слово «могила» прямо и ассоциативно связано с представлением о смерти, о мыслях автора и героя, касающихся этой темы.

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

Главная идея произведения выражена в эпиграфе — в предсмертных стихах Байрона, которые Алданов приводит первоначально на языке оригинала, затем в собственном переводе: «Поищи же для себя могилу воина. Ищут её реже, чем находят. Она подобает тебе всего более. Осмотрись, выбери свое место — и отдохни» (с. 206). Глубинный смысл,

¹ Алданов М. А. О будущем. 1921 // <www.aldanovma.ru/post/show/m_aldanov>

имплицитно заключенный в эпиграфе, важен для понимания специфики символических начал повести.

Повесть «Могила воина» состоит из 24 глав, которые охватывают период с 1820 по 1824 год. Время действия в контексте «большой» истории четко определено — 20-е годы XIX века, мир «после Наполеона». Степень историчности повествования в исследуемом произведении высока, поскольку Алданов, как было показано на примере предшествующей повести, в эти годы постепенно отходил от символистски-мистической философии истории (характерной для исторических романов Д. С. Мережковского), но все ярче проявлял себя как традиционный писатель-историк, писатель-реалист. Сохраняя черты историософского нарратива, Алданов от повести к повести все сильнее обнаруживал тенденцию к строгому реалистическому дискурсу, акцентировавшему этико-эстетические и нравственно-психологические начала создаваемых образов.

Конфликт двух миров — Запада и Востока, Европы и Азии — лишь отчасти организует сюжет повествования. Алданов не рассматривает его с идеологической точки зрения, прикосновение к вопросам политики в повести — лишь антураж и декорации для человеческого театра¹. Между тем политическое противостояние миров, Востока и Запада, в повести очевидно: автор актуализирует его в виде отрывков из газетных публикаций, шпионских донесений и из диалогов персонажей, в уста которых вкладывает оценочные суждения о межгосударственной атмосфере начала XIX века. Объединение европейских стран-лидеров, в том числе России, против ближневосточной угрозы в начале XIX века совпало с общемировым кризисом в культуре и искусстве, который для писателя Алданова был не менее значителен и драматичен.

¹ Мотив театра, звучавший и в предшествующих повестях Алданова, наиболее звучно и выразительно представлен в повести «Могила воина»

Политический конфликт — попытка объединения европейских государств, борьба Греции против турецкого владычества — при всей его значимости в структуре повести практически снимается благодаря введению последовательно развивающегося конфликта человеческого. Секретный агент политической разведки в течение пяти лет тайно наблюдает за «полусумасшедшим» английским поэтом лордом Байроном, следуя за ним по миру во исполнение долга службы. Алданов демонстрирует, как в восприятии шпиона, словно в кривом зеркале, двоится и искажается образ великого англичанина¹. Писатель полагает, что благодаря секретным донесениям таких агентов в обществе и происходило формирование слухов о безумии великого лорда Байрона, так формировалась история-сказка о жизни поэта.

Привычное для Алданова контрастное противостояние разных типов героев — делателей и зрителей — хотя событийно и скрыто, но наряду с другими конфликтами (политическим, социальным, нравственным) контрастно-антитетично организует сюжетные стратегии повествования.

Сюжетно-мотивная динамика произведения вновь, как и в других повестях писателя, находит свое отражение в «монтажной», нелинейной композиции. Сюжет о жизни великого английского поэта, последние месяцы сражавшегося в Италии и погибшего в дали от родины, в Греции, складывается из нескольких подсюжетов, которые можно условно разделить по пространственному признаку и схематически обозначить тремя топосами: «Италия» (действующие лица: масоны, Байрон, обыватели); «Англия» (действующие лица: лорд Лондондерри, Веллингтон, Александр I, тайные агенты); «Греция» (действующие лица: Байрон, военные, мирные греческие жители, шпионы).

¹ Как уже неоднократно отмечалось, мотив двойничества и зеркальности является одним из ведущих мотивов творчества Алданова.

Образы Италии, Англии и Греции в повести являют собой средоточия исторических преобразований. Первые — в центре принятия судьбоносных для Европы политических решений, последняя — в жерле противостояния Востока и Запада, в состоянии войны. Их разность подчеркнута посредством пространственных и предметных характеристик, которые отчетливо акцентированы и явно противопоставлены. Главные среди них: большой ↔ малый, светлый ↔ темный, тихий ↔ громкий, обособленный ↔ открытый. Последняя антитеза характеризует не только внешний мир, но и внутреннее состояние главного персонажа — «байронического героя» в Италии и Англии и «истинного воина» в Греции.

Внешние пейзажные планы (пышная красота Венеции, благообразие Лондона и дымная, серая атмосфера греческой деревни Миссолонги) занимают автора неизмеримо меньше, нежели внутреннее противостояние, касающееся главной идеи, вынесенной в название и в эпитафию повести. Байроновский конфликт с самим собой ведет героя к поиску могилы воина — *героического* финала, достойного яркой поэтически созданной им самим личности. Символическое и психологическое сближаются, уводя писателя от условной ментальной историософии.

Выяснение смысловой наполненности поэтического концепта «могила воина» происходит в привычном для произведений Алданова сюжете путешествия (в данном случае — побега) главного героя, которое разворачивается как в пространстве собственно географическом, так и в пространстве духа, где и осуществляется героем философское осмысление смерти. В поисках истины и смысла творчества (и жизни) поэт покидает родную страну, в которой его гнетут пресыщенность и бессмысленность существования. Истина жизни для него лежит вне пределов привычного обыденно-обывательского мира. Важным этапом обретения смысла бытия становится для героя отъезд в Грецию для участия в освободительной войне.

Наивысшей наградой самому себе персонажем объявлена героическая смерть в чужой и малознакомой стране.

Проблематика повести Алданова подчинена вопросу главного жизненного *выбора*: «покорное ожидание смерти» или «жертвенный финал героя-воина»? В повести репрезентируется один из основополагающих тезисов историко-философской концепции Алданова: пониманию жизни как экзистенциальной сущности (по сути — неудачи) здесь сопутствует (и даже противостоит) признание возможности самоопределения героя в культуре и/или в общественной жизни¹, что формирует Личность и помогает ей бороться с бесследным пребыванием на земле. По Алданову, сам герой способен выбирать путь, по которому он пойдет, и тем самым оставить (или не оставить) след в истории.

Как и в предшествующих повестях, воплощение исторического хронотопа в произведении связано не с историческими реалиями, но и с изображением жизни вымышленных персонажей, конкретных людей, проживающих собственную (частную) судьбу. Историческое и личное, бытовое и бытийное, всеобщее и частное в повести Алданова накладываются друг на друга, сливаются и дополняют одно другое. В пространстве повести Алданова представлена система персонажей, которую по-прежнему формируют различные действующие лица — исторические и вымышленные.

К историческим персонажам повести относятся «великий английский писатель и государственный деятель, член палаты пэров, лорд Байрон» (с. 214); лорд Лондондерри виконт Кэстльри; герцог Веллингтон; русский император Александр I. Вымышленными представлены образы масонов-карбонариев, военных, сулиотов (греческое воинственное племя), политиков, маркитанток, тайных агентов, обывателей (итальянцев, греков)². Герои

¹ В этом просматривается идейная смычка между историософией и историзмом, в повести Алданова находящим общие узлы и точки соприкосновения.

² При этом обращает на себя внимание то, что женские персонажи представлены в повести Алданова значительно более схематично, чем образы мужские:

вымышленные и реальные живут и действуют в повести Алданова независимо друг от друга, почти не пересекаясь, будучи современниками изображаемых событий истории, оказываются её контрастирующими «делателями» или «зрителями»¹.

4.1 Вымышленный образ безымянного агента-шпиона: мотивы двойничества и обезличенности

Исторические персонажи повести «Могила воина» выступают у Алданова как носители определенной идеи, их образы во многом наделены символическим отсветом. Например, исторически сложившиеся представления о гениальном английском поэте эпохи романтизма важны и существенны для писателя в главном — великий человек велик во всем, в своей гениальности и в своем безумии. Его присутствие освещает (и освящает) окружение. Потому выдуманный герой — тайный агент, приставленный к Байрону для слежки, — во многом перенимает черты своего «объекта» и в конечном итоге обретает чувство преклонения перед ним, подпадая под гипнотическую мощь гениального дара. Как и в предшествующих повестях, вымышленный герой занимает существенную позицию в развитии сюжетного действия и становится героем-двойником, героем-отражением исторической персоны, в чем-то повторяя ее, в чем-то

представительницы аристократии — супруга виконта Кэстльри; графиня Тереза Гвиччиоли — последняя из любовниц Байрона; вдова Наполеона Бонапарта Мария-Луиза и маркитантка из Миссолонги. Женские образы служат преимущественно фоном к раскрытию мужских характеров. Их социальная и кастовая оппозиция не существенна. У Алданова они составляют *подсистему* персонажей, которые не развиваются в ходе действия повести, чьи образы остаются статичными и неизменными в пространстве произведения.

¹ В повести «Могила воина» деятелями являются как исторические, так и выдуманные персонажи. Кэстльри, Веллингтон, лорд Байрон активны в политике, военном деле или искусстве. Майор-артиллерист Парри упорно пытается заставить летать нелетающие ракеты Конгрева. Выдуманный шпион-энтузиаст, бывший мастер-месяц свободных угольщиков, изгнанный из масонской ложи, энергичен в достижении собственных меркантильных целей.

контрастно противостоя ей. Придерживаясь избранной ранее манеры, писатель по-прежнему второго (как правило, вымышленного) персонажа делает не просто фоновым, но концептуально весомым героем, отчасти вбирающим в себя идейную нагрузку центрального образа, делящим ее с главным персонажем, воплощая в этой «вторичности» вариативную версию важнейшей историософской философии.

Присутствующий в текстах Алданова и присущий его поэтике мотив двойничества обретает в повести «Могила воина» особо разветвленный, по сути конститутивный, характер. Одним из средств реализации и развития данного мотива в анализируемом тексте Алданов избирает тему масонства, речь о котором заходит уже в первых главах повествования.

Обращение к масонской теме в русской литературе открыто и впрямую всегда было достаточно редким, но в данном случае перед Алдановым стояла задача не только заинтриговать читателя таинственностью братства, но и напомнить о тех мощных скрытых силах, которые таило в себе масонство и к которым был причастен главный герой повести Байрон. Алданов обратился к традиционно «запретной» теме¹, используя ее, с одной стороны, для создания таинственной ауры текста, его антуражной мистической составляющей, с другой — усиливая важные смысловые акценты повести². Между тем в ходе развития действия прозаик не выводит эту тематическую линию на первый план, не углубляет и не акцентирует ее, лишь несколько раз в диалогах героев (в т.ч. во внутренних монологах

¹ Как было показано, мотивы масонства звучали в творчестве Алданова, начиная с повести «Святая Елена».

² Находясь вдали от родины, долгие годы русские эмигранты полагали, что смогут вернуться в Россию. Убежденность эта основывалась в том числе и на уверенности в помощи неких высших сил, — масонских орденов по всему миру, в которых в разное время состояли они сами и входили могущественнейшие и влиятельнейшие политики, монархи, финансисты. Алданов сам был масоном, состоял во Франции в нескольких русских масонских ложах. Двадцатилетнее изгнание Алданова, лишения эмиграции, душевные страдания подточили эту уверенность, возможно, поэтому авторская ирония почти открыто прорывается в обращении к этой теме.

персонажей) возвращается к ней, сохраняя ее незримо таинственное и тревожное присутствие.

Повествование начинается с описания собрания масонской ложи в Венеции, на которой председателем объявлен англичанин лорд Байрон. Описания баракки (собрания карбонариев) и масонского обряда посвящения придают повести мистическую необычность и способствуют формированию тревожно-напряженной атмосферы повести. Подробно-детальное описание баракки и ритуалов собрания карбонариев выдает в авторе знатока масонской эмблематики и идеологии.

Распорядитель церемониала баракки — «полный, рыхлый, краснолицый брюнет лет сорока» (с. 330), вспыльчивый, но *по необходимости* отходчивый. Он тайный агент, готовый ради материального интереса поступиться своими убеждениями. Именно он позднее станет агентом-шпионом, которому будет поручено следить за Байроном. Он же, мастер-месяц, ведет диалоги не только с мастером-солнцем, вольными каменщиками и «простыми смертными», но и с самим собой, и его внутренние монологи обнаруживают психологию приспособленца, подлеца и стяжателя. Алданов допускает долю *иронии* в рассказе о персонаже-шпионе, подтверждая свое *серьезное* философское убеждение, что природа людей несовершенна и изменчива, порочна и податлива.

Мотив подмены (места проведения баракки, масонской атрибутики, двуличие членов баракки) порождает мысль о продажности всей идеологии масонов, которые провозглашают идею борьбы за свободу(-ы), а на деле озабочены собственными интересами. При этом портретная характеристика мастера-месяца, как окажется вскоре, принципиально близка портретной характеристике лорда Байрона, ожидаемого на собрании. В повести Алданова это сходство становится первой (не)явной отсылкой к формированию мотива двойничества.

Алданов сознательно не дал имени двойнику Байрона, вымышленному герою-шпиону, словно подчеркивая специфичность его тайной профессии: он существует, но его словно бы нет для других. Утрата личного имени и даже национальной принадлежности характерологична — перед нами не англичанин, не итальянец и не русский, а человек вообще. Человек мира, который не виден миру, но который пытается подладиться под мир и сделать его удобным для себя. Мотив двойничества на этом уровне трансформируется в мотив обезличенности, не выделяя безымянного героя «зеркальностью» и «отраженностью» в образе Байрона, а наоборот — растворяя его безродностью и безнациональностью в массе безликих героев.

Герою-шпиону Алданова около сорока лет (как и Байрону), внешне он свободен, весел, по-своему успешен, совершенно лишен укоров совести и, можно сказать, счастлив. Не богат, но знает способы разбогатеть. Когда герою выгодно, он готов поменять хозяина, язык, религию, продать и перепродать «добрых братьев» масонов (мотив предательства и «перевертышей» становится частью мотива двойничества). Однако смерть Байрона, за которым он шпионил в Миссолонги, принципиально не изменила героя, но *расстроила* его. «Он сам удивлялся: ему было жаль лорда Байрона. Вспомнил их первую встречу пять лет тому назад у Флориана и подумал, что все-таки это был *очень замечательный* человек, каких на свете не много. И книги, говорят, писал *замечательные*. Из-за каких-то греков погиб! Черт его угораздил приехать в эту проклятую дыру! И я здесь тоже издохну как собака» (с. 329). Мелкий безымянный человек, признавая исключительность Байрона, сожалеет о нём и одновременно приравнивает себя к нему. Он сопоставляет себя-обывателя и гения-Байрона, едва ли не отождествляя их личности. Они оба, по мысли шпиона, — 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 индетерминизма.

В мелочной природе шпиона Алданов психологически правомерно прозревает зерна человечности. В упоминаемом эпизоде писатель размышляет о том, что всем людям не чужды добрые порывы, не одно только «изначальное зло» составляет сущность человека. Усиливающийся психологический подтекст образа вновь дает о себе знать.

Внутренние монологи персонажа-шпиона точно отражают степень нравственного распада, который, вопреки приспособленческой логике, приведет героя к подобию катарсиса, переоценке смысла собственного бытия через боль. «”Да, по-хорошему на свете не проживешь. Мудрые люди добродетелью не промышляют. При добродетели я давно издох бы от голода”... Мысли эти его не успокоили. Он испытывал все растущую странную, беспредметную злобу. <...> Лицо его исказилось от душевной боли...» (с. 330). Герой безумно и горько кричит в припадке дикого бешенства. Он, подобно Байрону (о чем речь пойдет ниже), приближается к порогу безумия. Но у поэта это безумие творца, у шпиона — животная, физическая боль от собственной исступленной злобы. По Алданову, в мелком человеке — дьявольское начало и сумасшествие иного рода, чем у гения.

В образе героя-шпиона писатель воспроизводит сошествие с ума, имеющее своей этиологией мелочность, зависть и жадность. Это погружение во тьму, в которой распад и пустота, за которой ничего нет. Однако, начиная понимать и осознавать бессмысленность собственного существования, шпион без имени возвышается над собственной ничтожностью, чтобы «вознестись в пространство духа» или опять вернуться в свою оболочку. Художник «не дописывает» судьбу героя до некоего определенного конца — «незавершенность» его судьбы в тексте становится репрезентацией неоднозначности природы человека.

Скрытый конфликт двух идеологий (двух способов жизни) персонифицирован в образах двух героев — поэта Байрона и наблюдающего за ним тайного агента, которые полярно разнесены автором, но несмотря на конфликт их личностных интенций во многом схожи. Писателю важна трактовка как противопоставленности, так и сопоставленности образов Байрона и шпиона. Включая в текст мотив двойничества, Алданов обнаруживает двойственность многоуровневую: раздвоение главного героя (Байрона), обладающего всеми чертами высокоразвитой личности, и выявление сначала внешней, затем и глубинной похожести (раздвоенности) в образе «злодея» (шпиона). Байрон, эксплицирующий прогресс и творчество, и обезличенный шпион по мере развития действия обнаруживают нечто общее — и в итоге оба, оказавшись в эпицентре локальной войны, становятся уже не антиподами, а союзниками, фигурами тождественными.

Воплощая мотив двойничества, посредством образа безымянного героя Алданов создает условный повестийный антураж, на котором контрастнее моделируется образ центрального персонажа. Черты подобия героев позволяют обнаружить общее, а на его фоне отчетливее выделить особенное. Диалектическое двуединство большого и малого, общего и частного, истинного и ложного формирует систему соприкасающихся и одновременно расходящихся в своей семантике мотивов, которые опосредуют характер историософского типа наррации, привнося в осмысление конкретики исторических (или вымышленных) обстоятельств широту философского видения.

4.2 Образы исторических персонажей и реализация комплекса мотива безумия

В системе исторических персонажей повести центральную позицию со всей очевидностью занимает образ Байрона, личность которого

изображается Алдановым в переломный момент его жизни, отражающий не только положение героя накануне приближающейся смерти, но непосредственно в поворотный момент истории — период европейских катастроф и революций конца XVIII — начала XIX века.

Фигура лорда Байрона, несущая на себе отсветы символичности, выводится «на сцену» во второй главе повести. Байрон стремителен и сосредоточен. Как и в предыдущих повестях, писатель избегает прямого портретирования героя, но выделяет характерологическую деталь в образе персонажа. В данном случае ею оказывается зафиксированная историей походка (хромота) Байрона. Когда мальчишки дразнят его «Хромой! Хромой!», герой приходит в бешенство, и его спутница, графиня Гвиччиоли, изумляется, «как великий человек может обращать внимание на подобные пустяки...» (с. 210).

История сохранила множество живописных портретов идола эпохи Байрона, однако Алданов не дает описания внешности героя, но передает ощущения от него. Байрон «был <...> человек, с лицом бледным и почти изможденным. Относительно его наружности потом были споры, но все признавали, что лицо у него очень красивое и выразительное. 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 интересны писателю, он стремится к созданию не внешнего портрета, но внутреннего образа, от поверхностного жизнеподобия идет к глубине психологизации. Но концептуально-значимой оказывается для Алданова противоречивость слухов-знания о Байроне: одни свидетели видели в нем одно, другие — другое.

Дополняет образ Байрона впечатление от его глаз: мастер-месяц заметил, что один глаз у Байрона значительно больше другого: «“Какое, однако, необыкновенное лицо,” — шепнул он, наклонившись к соседу» (с. 213).

Физиологические особенности внешности поэта — глаза разного размера, хромота — упоминаются автором не случайно: подобные черты считаются признаками Дьявола, и придают облику героя нечто сатанинское. Уже в первой характеристике героя подчеркнута его двоящаяся природа, герой одновременно и человек, и дьявол. Алданов-историкософ реализует знакомую по его повестям идеологему и дает понять — в неординарном, творческом человеке всегда есть нечто мистическое, что-то непонятное для других — яростное, демоническое и безумное.

На собрании карбонариев Байрон произносит пламенную речь во славу Италии. При этом Алданов создает образ двуликого Байрона, наполненного противоречивыми словами и мыслями. В момент произнесения речи герой думал о том, 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. <...> Сидевший в нем второй Байрон, контролировавший изнутри мысли и слова первого Байрона, обычно контролировавший их критически, а то и с издевательством, теперь ему подсказал, что экзотические люди смешны и провинциальны, но что они все же менее смешны и менее глупы, чем разные лорды Кэстльри, отравляющие жизнь и им, и ему...» (с. 216).

Мотив двойничества, ранее звучавший в связи с образом безымянного героя-шпиона, теперь трансформируется Алдановым в мотив двойственности. Герой двойственен не внешне, а внутри. Нарушаются и размываются границы между психической нормой и безумием героя, даже злоба героя не означает теперь примитивную злость. Это ожесточение не против Меттерниха и Кэстльри, политических деятелей, которых он упоминает в речи, а против себя, против своего ненастоящего бытия и необходимости играть выдуманную им самим роль, признанную обществом и привычную для него — «Байрон в образе Байрона».

Собственная жизнь в репродуцируемых Алдановым условиях становится для великого лорда игрой, театром, парадным фасадом, за которым мечется болезненное сознание, вынужденное подчиняться правилам внешней игры. Писатель и человек Алданов, по воспоминаниям современников, всегда контролировавший свои мысли и слова, заботившийся о внешней, «приличной» стороне собственной жизни в эмиграции, в данном тексте обнаруживает сомнение в отношении к «ненастоящности» собственного бытия, искусно и искусственно поддерживаемого им положения «последнего джентльмена русской эмиграции»¹. «Психология творчества», «психогенез творчества» (термин Л. Выготского) с очевидной ясностью обнаруживаются в данном контексте.

«Не состоит ли истинная мудрость в том, чтобы поддерживать показную сторону жизни?» (с. 311). По Алданову, в памяти современников сохранится то, что им *позволено* будет увидеть, поэтому каждый великий (и невеликий) человек обязан до конца жизни соответствовать рисунку своей роли, создавать его и поддерживать. На протяжении всего произведения автор демонстрирует, как Байрон играет байронического героя, а его последняя возлюбленная Тереза Гвиччиоли — байроновскую героиню: «Его раздражало то, что она, ради поэзии и оригинальности, называла его по фамилии, но он почувствовал ее желание перейти в *гондольный тон* и, взяв ее за руку, заговорил самым байроновским своим, бархатным голосом, так чаровавшим женщин...» (с. 212). Отношения «напоказ» органичны для поэта и его возлюбленной, и для современников они становятся примером для подражания, способствуют распространению «байронизма», который «испортил литературные вкусы» (с. 252). В приведенном последнем суждении чувствуется сложность позиции самого писателя — он понимает значение «театра жизни», но не может всецело принять его необходимость, поскольку осознает его ложность. На примере данного эпизода можно

¹ Ср. очерк Алданова «О будущем» (1921).

говорить о том, что с течением времени писателя Алданова все больше захватывала глубина человеческого духа, а не абстракция мировой философской идеи (вслед за Мережковским или Соловьевым) — его произведения, одно за другим, все с большей силой демонстрировали приемы психологической реалистической прозы, в значительно большей мере, чем прозы историософской.

Герои Алданова все чаще обнаруживают психологическую противоречивость, противопоставленную стройности и верности некоей логически выверенной философской концепции. В разговоре с Гвиччиоли герой-поэт Алданова рассуждает о невозможности установления истины в бытийных вопросах. «Да и сейчас я высказывал вам о вере, об искусстве мысли самодовольные, скучные, сухие. О вере, по-моему, не должны говорить ни верующие, ни неверующие люди. Об искусстве же мои суждения меняются каждый день. Я занимаюсь искусством чуть не двадцать лет и совершенно не знаю, что это такое. Но знаю твердо, что меня искусство уже удовлетворить не может: ни мое, ни даже чужое, самое лучшее. Человек не создан для того, чтобы писать стихи или сказки. Надо делать дело? А если ни в какое дело не веришь, что тогда? — В самом деле, что тогда? — Тогда надо жить со дня на день. Или, когда станет уж очень гадко, надо найти *свою* могилу, *королевскую*, — произнес он, помолчав» (с. 247). Байрон транслирует устойчивую философему Алданова и по существу признается в полном разочаровании в жизни и утрате веры в ее смысл.

Свою *королевскую могилу*, «могилу воина», смертельно больной поэт ищет в Греции. Там, в деревне Миссолонги, он собирает себе небольшое войско из военных и штатских людей, чтобы воевать против турецких завоевателей. Поэт явно намеревается сотворить, *написать* свою смерть, смерть великого Байрона. Привычка *быть Байроном*, играть роль стала частью его натуры. В Миссолонги «он писал много писем и сам себе

удивлялся: приехал сюда умирать и беспокоится о том, что скажут в Лондоне члены Комитета, дамы, журналисты. <...> всё не мог вытравить из себя писателя, даже хуже, — литератора» (с. 311).

Примечательно, что автор разделяет понятия «писатель» и «литератор», снижая семантику последнего. Сам Алданов в эмиграции вынужден был зарабатывать литературным трудом, но, по его собственному признанию («О будущем»), если бы было возможно, отказался бы от такого заработка. Здесь, в повести «Могила воина», реальные мысли писателя находят свое отражение. Алданов стремится заявить идею зависимости литератора от общества. Может быть, именно этим объясняется мысль писателя о том, что истинный творец сродни сумасшедшему. Они оба «сами по себе».

Мотивы безумия, театрально-ложной жизни обретают в повести Алданова и еще одну сторону. В пространстве повести писатель затрагивает проблему ответственности безумца перед жизнью и людьми (на примере контрастно противопоставленных образов лорда Лондондерри и лорда Байрона).

Маркиз Лондондерри виконт Кэстльри — министр иностранных дел, лидер палаты общин и фактический правитель Великобритании. В повести Алданова всё в жизни героя упорядочено и подконтрольно ему: от инструментов бритвенного прибора до расстановки сил в кабинете министров. Он непогрешимый политик и истинный джентльмен.

Алданов с некоторой долей иронии рисует портрет английского аристократа, которому не хватает человеческого знания и житейского опыта для полного постижения природы человека. Многие его удивляет: откуда у человека могут быть долги, если он не бездельник и не мот, откуда берутся бедные люди? Кэстльри не дано этого понять: главное — чтобы в доброй старой Англии все было по-прежнему: «все, что давно существовало в Англии, не могло не быть разумно» (с. 232).

Из донесения тайного агента (мастера-месяца) министр знает, что в разных городах южной и восточной Европы вот-вот вспыхнет восстание, что во главе заговора стоит английский поэт лорд Байрон, намеченный в президенты европейской республики и тратящий на это свое несметное состояние. «Этот скандальный поэт был всегда чрезвычайно неприятен лорду Кэстльри. Он знал его по лондонскому обществу, слышал ходившие о нем бесчисленные рассказы, иногда весьма непристойные. <...> Но ему было достаточно и десятой доли того, что говорили: Байрон был человек не вполне нормальный умственно, не джентльмен и не dignified <англ. достойный>...» (с. 230). По размышлению министра, Байрон покинул Англию «не из романтической ненависти к ней, а из опасения долгой тюрьмы» (с. 230) и слыл богачом только среди «итальянских нищих, — как только плебейм мог казаться утонченным аристократом этот воспитанный в бедности сын Катерины Гордон...» (с. 230).

Образ лорда Кэстльри представлен Алдановым образцом стабильности британского государства. «...этот человек сам был традицией и прецедентом. У секретаря, у служащих, у швейцара, у лакеев было все то же приятное чувство: государственная машина работает превосходно, фактический правитель государства, виконт Кэстльри, сын и наследник маркиза Лондондерри, явился на свой пост, как всегда, ровно в одиннадцать часов без единой минуты опоздания» (с. 235). Педантичность, возведенная в абсолют, чувство колоссальной ответственности за свою роль в судьбе страны формируют образ жизни и образ мыслей Лондондерри.

Между тем Алданов тонкими деталями-вкраплениями намечает изменения в сознании виконта, проявляющиеся как признаки его начинающегося безумия-болезни. В кабинете министра «в отступление от общего стиля комнаты, на стене, <...> висела в дорогой рамке голова гнедой лошади, нисколько не замечательная по работе...» (с. 227). Именно эта картина «изобличает» в Лондондерри сумасшедшего. «При входе взгляд

министра остановился на лошадиной голове. Какая-то неясная мысль опять тревожно его поразила... Вдруг, когда министр приблизился к дивану, гнедая лошадь с полотна показала ему язык... Он прирос к полу от негодования: “Что это? Как она смеет?..” Виконт Кэстльри вздрогнул, провел рукой по лбу, пришел в себя. “Просто я переутомился”, — подумал он и поспешно отошел от дивана» (с. 241). Примечательно, что виконт, очеловечивая изображение головы гнедой лошади и возмущаясь её невероятным поведением, находит в себе силы вернуться в реальный мир, правда, лишь на время. Механически, по привычке, исполняя свои ежедневные обязанности-ритуалы, он сам начинает ощущать себя винтом заведенной политической машины и неосознанно (незаметно для себя и окружающих) утрачивает свою личностную индивидуальность. Он ещё правитель Англии, но уже, «*в отступление от общего стиля*» (с. 227), его жизнь начинает меняться, сознание отказывает.

Заботящийся о судьбе Англии лорд Лондондерри и обеспокоенный трагедией маленькой Греции поэт (и тоже лорд) Байрон — оба сходят с ума, не в силах осуществить свое предназначение, не в силах нести долее груз ответственности за людские судьбы. Но если Лондондерри тихо сошел с ума и покончил с собой «незаметно», под покровом тайны в «добропорядочной Англии», то другой безумец, великий певец свободы Байрон, предчувствуя свою скорую смерть, устремился в охваченную войной Грецию, чтобы участвовать в борьбе свободолюбивого народа. Смерть напоказ, на виду у всего мира — для него есть способ найти «королевскую могилу».

Мотив сумасшествия в повести вновь (после «Бельведерского торса») избран Алдановым для того, чтобы показать, как душа человека, терзаемого сомнениями, думами о своем предназначении, о бренности существования, делает поступки человека необъяснимыми, «сумасшедшими» в глазах других людей. Если отстраненный от дел лорд Лондондерри в глухой провинции кончает жизнь самоубийством, перерезав себе горло ножичком

для бритвы, то смертельно больной Байрон до последнего вздоха одержим борьбой, он страдает, пытаясь найти свою «могилу воина», чтобы подтвердить собственную избранность, отчасти смоделированную им самим. В глазах тайного агента (да и остальных обывателей) — это еще одно подтверждение безумия великого лорда.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Байрон считался сумасшедшим при жизни, тогда как Лондондерри был признан сумасшедшим только после смерти. Властитель дум поэт и воин Байрон всегда и во всем был исключительным и не похожим на других. Тогда как в случае с Лондондерри было бы недопустимо думать о том, что Англией какое-то время управлял умалишенный. Творчество и свобода — всегда сумасшествие для общества и обывателей, государство и политика — воплощение разума и рациональности. При этом Алданов создает еще одну символическую деталь — именно «безумец» Байрон пишет весьма неудачную, даже непристойную эпитафию сумасшедшему Лондондерри-Кэстльри после его самоубийства (с. 276). Круг словно замыкается: одно безумие поглощает другое.

Повесть «Могила воина» демонстрирует, что сумасшествие — это алдановская метафора творчества и гениальности, сумасшествие для него есть синоним таланта, избранности, исключительности. Однако Алданов неоднозначен: безумие не-творческого чиновника Лондондерри иного рода, оно указывает на уничтожение (или самоуничтожение) человеческого духа, когда впавший в безумие выбирает самоубийство. Такого рода сумасшествие приравнивается писателем к слабости и болезни. Тогда как неотмирность героя Байрона проявляется в его неординарных поступках, в т.ч. в борьбе с иноплеменным народом за свободу. И, как показывает Алданов, отчасти это и литература — сочинение театрального сценария собственной смерти, но констатирующего не слабость, а силу.

В повести смерть Кэстльри, министра иностранных дел, напомнила Байрону о его духовном предназначении, подстегнула к действию. Символический образ могилы воина рождается во внутреннем монологе Байрона. «Публика ждет поэм, притом именно таких, какие были прежде, б а й р о н и ч е с к и х, — о них он теперь не мог подумать без отвращения. <...> Что же остается в жизни?.. <...> Что, если вправду посвятить остаток жизни большому делу?.. Стать во главе греческого движения, бороться за свободу уже не речами? Собрать людей, собрать деньги, достать оружие, выехать туда? Не вернешься? Разумеется, не вернешься. Но впереди все равно ничего больше нет, ничего кроме близкой могилы. Пусть по крайней мере будет могила воина... <...> Ему уже было ясно, что *та* слава бесконечно выигрывает от дополнения *этой*...» (с. 277–278). Писатель развенчивает миф о помешательстве Байрона: актуализирует странность поступков героя, но не его мыслей. Природа таланта такова, доказывает Алданов, что личность творца всегда будет стремиться за границы тривиального поведения и обыденного понимания.

Пылкая натура гениального поэта более не захвачена «ранними» устремлениями — тягой к женщинам и к успеху; осталась только страсть к смерти, которая приведет к оправданию собственной жизни (и старости), и послужит тому, чтобы остаться в памяти людей. С сумасшедшей силой поэта влечет его последняя творческая идея («дело») — найти для себя могилу воина.

Любопытно, что рассуждения Байрона сегодняшнего об отказе от Байрона прежнего по сути дела оказываются столь же «ранними» и романтическими, как и творения поэта. С одной стороны, доказывая себе, что он хочет уйти от романтической «позы» и поведения, на самом деле Байрон продолжает оставаться романтиком — он ищет романтической смерти и не хочет в глазах своих былых поклонников превратиться в стареющего и ни на что не способного обывателя. Алданов как будто

показывает перерождение и преодоление Байроном самого себя, но с другой стороны, тем самым писатель обнаруживает цельность натуры гения: он верен себе, хотя мотивировка нынешних поступков (в сравнении с его прежними поэтическими творениями) трансформировалась. Т.е., как и в прежних повестях, Алданов отстаивает мысль о том, что важно не само «счастье» (повесть «Пуншевая водка»), а путь к нему. Для Байрона важно не только то, какому делу он отдаст себя (для гения этим делом всегда будет дело великое — поэзия, свобода или смерть), но важно то, как он это сделает. По сути, желание героя Алданова умереть воином становится воплощением самого романтического помысла поэта.

Мотив безумия в повести «Могила воина» разворачивается писателем мощно и разнообразно. Он не ограничивается образами Байрона, Лондондерри или безумящего шпиона-соглядатая. Алданов множит и дублирует мотив, проецируя его на образы других персонажей, среди которых оказывается и русский император Александр I.

Как известно, российский император Александр I придерживался в политике позиции мирного разрешения политических и социальных конфликтов. В юности будучи причастен к смерти собственного отца, в зрелости он загорается идеей миротворчества, стремлением уйти от дальнейшего кровопролития, войн и смертей. Алданов использует сложность характера и личности реального исторического лица и намечает в нем мотивы безумия и душевной боли, вины за содеянное и желания искупить вину (перед собой, перед миром, перед Богом).

У Алданова император Александр, масон и миротворец, после 1812 года полагает, что «политика заключается в том, чтобы возможно меньше вмешиваться в какие бы то ни было, особенно в чужие, дела. “Но если вмешиваются другие? И разве невмешательство не есть также вмешательство? Не вмешиваясь в греческие дела, я позволяю туркам делать, что им угодно в стране, которая им не принадлежит. А заявляя, что я в эти

дела не вмешиваюсь, я лишь толкаю греков на обращение за помощью к Англии или еще к какой державе, не имеющей к ним уж совсем никакого отношения”...» (с. 264). Невмешательство (подобное тому, которое он проявил в момент убийства отца императора Павла I) в итоге не дает царю-миротворцу мирного разрешения государственных споров, своей уклончивостью российский император только толкает маленькую Грецию за помощью к потенциальным политическим противникам (прежде всего к Англии).

Как показывает Алданов, российского царя считают самым могущественным человеком со времен Наполеона. Но «могущество казалось ему мнимым и почти ничего в нем не вызывало, кроме скуки, утомления и тяжелого чувства» (с. 264). Сомневающийся, рефлексирующий русский царь тоже безумец, возмечтавший провозгласить вечный мир во всей Европе, разделенной и враждебной, насквозь пропитанной военным духом.

В окружении русского царя говорят о самоубийстве Лондондерри, который считал, что против него составлен «лошадиный заговор». «Как всегда бывает при рассказах о сумасшедших, слушателям стало смешно» (с. 267). С юмором к этому факту относится и Александр Павлович: «— Большой страной правил сумасшедший, и хоть бы кто-нибудь это заметил! Скажу даже, что дела Англии никогда не шли так хорошо, как при сумасшедшем лорде Кэстльри. Какой печальный факт для нас всех, правителей!» (с. 267).

Герой видит смысл и цель собственной жизни в создании единого мирового (европейского) правительства, которое справедливо позаботилось бы о государствах и гражданах. На Веронском конгрессе Александр герцогу Веллингтону излагает свое политическое кредо: «Не может больше быть английской политики, или русской, или французской. Должна быть общая, единая политика, стремящаяся к общему благу народов» (с. 275). Но и это, как полагает Алданов, своеобразное безумие, наивность и идеализм.

Впавшего после насильственной смерти отца в мистику русского государя европейцы считают умалишенным. Но в уста Байрона автор вкладывает серьезную мысль: «Не скоро, поздно, случайно история выясняет, кто из государственных людей был сумасшедшим в настоящем смысле слова. Иногда она и вовсе этого не выясняет. Под общий свист со сцены уходят наиболее талантливые артисты, а остаются и пользуются огромным успехом клоуны. Теперь уходит самый талантливый, император Александр...» (с. 314). «Сумасшедший» Байрон способен понять высокое «безумие» русского императора.

В повести «Могила воина» Алданов обращается к тому историческому отрезку времени (1820-е годы), когда перед Европой открывалась серьезная возможность мирного развития европейской и общемировой истории. И этот важный временной отрезок становится условием (фоном) для выявления не только внешних, но и внутренних обстоятельств жизни Европы (и человека). У Алданова диахронически меняющаяся история — временное, временное и надвременное — неразрывно связаны: «большое» время Истории и Культуры испытывается «малым» временем человеческой судьбы. Человеческие судьбы исторических и вымышленных персонажей становятся материалом для «философской сказки», которая, перерастая рамки этого жанра, становится творческим историческим документом, сохраняющим принципы историософского дискурса, но выявляет отчетливую направленность писателя к принципам реалистического жизнеописания.

Философическую глубину алдановской «сказке» придает ряд мотивов, комплекс инвариантных и вариативных мотивных линий, обнаруживающих большую, в сравнении с другими повестями, разветвленность и широту. Так, многократно развернутый на примере образов Байрона и безымянного шпиона мотив двойничества проходит свою неоднократную трансформацию, преображаясь в мотив двойственности, диалектического единства противоположностей, мотив обезличенности и растворенности

персонажа в массе. Не акцентированный как мотив двойничества, тот же вариативный мотив отражения звучит в уподоблении (со- и противопоставлении) образов Байрона и Лондондерри, Лондондерри и Александра I, Байрона и Веллингтона. В различных персонажных парах обретая различную семантику, дифференцированный по нравственно-моральному и идейно-философскому смыслу, данный мотив пронизывает всю повесть Алданова, придавая наррации историософскую глубину и пространственность.

Другой и главный среди мотивов повести — мотив сумасшествия. В пространстве повести сумасшедшими в разной степени оказываются все герои Алданова — исторические и вымышленные. У одних безумие мнимое (Байрон, Александр) или временное (шпион-соглядатай и майор-артиллерист Парри), у других истинное и приведшее к самоубийству (Лондондерри-Кэстльри). Писатель дублирует и множит мотив сумасшествия, наделяет им каждого персонажа, тем самым проникая в сущность противоречивой и недоступной научному пониманию человеческой природы, придавая мотиву оттенок обобщенности и всепроникаемости. Как показывает Алданов, природа сумасшествия может быть различной, но весь мир (в прошлом и настоящем) безумен — пессимистические представления писателя проникают в текст повести. В представлении Алданова, сумасшествие гения — это творческий полет, а помрачение ординарного человека — болезнь и небытие.

Мотивы двойничества и отражения, мотив безумия явного и скрытого, подлинного и мнимого порождают сопутствующий им мотив ненастоящности окружающей жизни и всего мира, который в свою очередь трансформируется в мотив театра и карнавала человеческой жизни. Мотивы актерства и ролевой игры каждого персонажа имеет у Алданова свою мотивацию, но тем не снимают мотива бессмысленности и обманности человеческого существования. Поиск подлинно настоящего в пределах

повести Алданова «Могила война» в конечном итоге оказывается бессмысленным и бесцельным: «могила война», искомая Байроном, превращает его в безумца, в массе людей (толпы, обывателей) не находя понимания и объяснения.

Композиционно повесть «Могила война» повторяет традиционные для Алданова приемы «монтажной» композиции, которую отличает фрагментарность повествования, лишенная единого линейного сквозного сюжета. Между тем Алданову удается выстроить цельный сюжет повествования посредством сплетения разнообразных мотивов, соприкасающихся и накладывающихся друг на друга. Мотивные ряды прочно увязывают у Алданова не столько действие, сколько мысль — центральную нить — повествования, объединяя и стягивая образную систему к единому идейно-философскому центру. Однако в данной повести этим центром оказывается не столько историческая идеология, мистико-символическая концептология, сколько философско-нравственная параллель между прошлым и настоящим, создаваемая на основе принципов реализма и типологизма.

Сопоставление времен — исторического и современного — остается в центре повествования Алданова, но в большей степени, чем в первых повестях, опирается на документированность изложения. Неслучайно текст повести «Могила война» насыщается документальными вставками, приближается к наррации очеркового или публицистического типа. Писателя все больше занимает собственно размышление, а не художественная форма его воплощения. В этом смысле роль образа автора возрастает, присутствие собственного авторского голоса в рамках повествования становится все более ощутимым.

Между тем возрастающий пессимизм писателя скрашивался Алдановым в тексте повести искусственным внесением в ее финале оптимистической ноты, художественно не мотивированной ходом всего

повествования. Ключевым образом итогового авторского оптимизма становится предметно-символическая деталь — ракета Конгрева, которая не могла и не должна была поразить неприятеля, будучи технически устрашающим оружием. Однако в последней главке повести Алданов все-таки «направляет» ракету в сторону противника. При этом место действия (двор арсенала) и майор Парри, командующий запуском ракеты, немотивированно идеализированы (с. 330). Задача автора в финале повести состояла в том, чтобы разрушить безнадежное впечатление от последних глав (смерть поэта, душевные страдания шпиона) и породить надежду на благополучное разрешение общемировой ситуации. Эпизод запуска ракеты наивно-упрощенно вписан в повествование, но подспудно оспаривает авторское скептическое убеждение о бессмысленности существования. Запуск ракеты Конгрева становится знаком того, что пока в мире существуют чудаки-энтузиасты (мотив энтузиазма был связан и с образом Байрона), нелетающие ракеты будут взлетать и поражать вражеские цели, невидимые в тумане.

Повесть «Могила воина» подтвердила приверженность Алданова выработанным ранее принципам повестийного повествования. Принцип формирования системы персонажей, приемы сюжетно-композиционных стратегий, принципы типизации и портретирования героев, упрощенность и «публицистизм» повествовательной манеры, устойчивый комплекс мотивных рядов и проч. свидетельствовали о сложившейся структуре повествовательного дискурса Алданова, реализуемого на различном историческом материале, но с устойчивой последовательностью и постоянством. Алдановская повесть как в плане историософии, так и в плане художественного строения обнаруживала свою инвариантность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В контексте историко-культурного феномена, который, развивался в первой половине XX века вне России и получил название «первой волны» русской эмиграции, имя Марка Александровича Алданова по популярности мало сравнимо с именами И. Бунина, В. Набокова или Д. Мережковского, однако в 1930-е годы за романами Алданова в библиотеках Берлина, Парижа, Праги, Риги выстраивались очереди. Набоков высоко ценил писательский дар Алданова, Бунин выдвигал его кандидатуру на присуждение Нобелевской премии. Многие произведения Алданова уже при жизни писателя получали хвалебные отзывы: Г. Газданов, Б. Зайцев, М. Осоргин, В. Ходасевич, В. Набоков, М. Слоним, В. Вейдле и многие другие печатали статьи и заметки о прозе Алданова в популярнейших изданиях русской зарубежной периодики.

Между тем отечественное алдановедение долгое время находилось в состоянии стагнации из-за поверхностных и нередко социологизированных оценок творчества Алданова. Советская критика исходила из (пред)убеждения, что писатель-эмигрант избег творческой эволюции, был статичен в его философских и творческих суждениях, не обнаружил своеобразия и оригинальности художественной манеры. В качестве избирательного исследовательского материала рассматривалась прежде всего романистика Алданова, тогда как произведения среднего жанра — повести 1920–1930-х годов — оставались без внимания критики и литературоведения. Однако обращение к анализу историософских «малых романов» Алданова позволяет расширить круг представлений о конфигурациях творческого резерва писателя, говорить об известной широте и глубине воплощения писательских замыслов в ином (отличном от романного) жанровом формате.

Как показал проведенный в диссертационной работе анализ, историософская повесть Алданова имеет собственный канон, включает

комплекс константных приемов, которые пронизывают «малую прозу» писателя. Но главное — алдановская повесть аккумулирует в себе систему философских взглядов, вступающих в корреляции с идеологемами, воплощенными в его публицистике и реализованными в его романном творчестве. Как показывает анализ, развитие историософских взглядов Алданова шло в едином русле его творческих интенций.

Историософский дискурс Алданова начал складываться в повестийном направлении и обнаружил себя в повести «Святая Елена, маленький остров» (1921). Здесь начинающий писатель впервые избрал не журналистско-публицистические, но художественные стратегии, предложил вариант альтернативной повествовательной манеры, сумел воплотить собственные историософские взгляды и представления. «Философия истории» впервые в эстетическом ракурсе обнаружила себя в повести «Святая Елена», базируясь на убеждениях Алданова, ранее транслировавшихся в его публицистике (например, в «Диалогах об аксиомах» с посылом о том, что его «"философская система" строится на идеях случая и борьбы с ним»¹). Именно «философия случая»² лежит в центре повествования о великом Наполеоне, дополняясь экспликацией авторских представлений о десакрализации мифа истории, о роли личности в истории, о несправедности суда истории, о дискредитации исторического знания и равенстве случая в судьбах больших и малых, великих и ординарных.

В «Святой Елене» начала складываться писательская манера Алданова, конститутивные черты его поэтики, впервые он продуцировал нарратив псевдоисторического мышления и формировал константные черты его будущих жанровых образований (историософских повестей и романов).

¹ Алданов М. А. Ульмская ночь. Философия случая // Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. С. 37.

² Как известно, о роли случайностей в истории писал К. Маркс. Возможно, Алданов был знаком с его работами, хотя прямой зависимости от марксовской теории *случай* Алданова не имеет.

Система героев Алданова опиралась на образы исторических и «полуисторических» (домысленных и реже вымышленных) персонажей. Однако сферу проявления характеров составляла не историческая обусловленность, не причинно-следственные детерминанты, а субъективная авторская философия, система личностных взглядов, проецируемых на историческое прошлое и выявляющих, по Алданову, константно универсальные законы и закономерности человеческого бытия. Историческое прошлое становилось *поводом* для писателя в референции современного мира и его тенденций, но познаваемых не на основе принципа исторического детерминизма, а наоборот — в опоре на индетерминизм представлений. Даже в изображении исторического персонажа писатель полагался не на факты исторически документированные и зафиксированные в источниках, но эксплицировал собственное представление о ментальных интенциях той или иной исторической личности, генерируя мыслительные гипотезы и допущения. Категория аутентичности оказывалась за пределами авторского намерения.

Основным принципом композиционного строения повестей Алданова, начиная со «Святой Елены», избирается принцип центростремительного «рамочного» повествования, формируемого концентрическими кругами-кольцами и основанного на принципе градации образов героев по степени их вымышленности/историчности. Как правило, таких повествовательных сфер в повестях Алданова оказывается три, внешняя из которых опосредована образами самых удаленных от исторической детерминации героев. Замкнутость текста в рамках сознания в максимальной степени доммысленных персонажей позволяет Алданову спроецировать представление об истории как слухе, истории как анекдоте, позже (в повестях «Пуншевая водка» и «Могила воина») истории как сказке. Последующие центроустремленные композиционные круги сосредоточивают внимание на собственно историческом персонаже, ставя

его в эпицентр нарративной генерации. Таким образом, в самом общем и схематизированном варианте композиционная структура повестей Алданова предстает в константно-конститутивном виде:

I — круг домысленных (или вымышленных) персонажей →

II — круг полуисторических персонажей →

III — круг исторических персонажей.

Вектор средоточения композиционных рамок-кругов — центростремление.

Внутри каждая из повествовательных сфер может быть опосредована «мозаичной» — хаотизированной — структурой, эксплицируя идеологему автора о бессистемности и неопосредованности законов мира и истории. В повести «Пуншевая водка», единственной из повестей Алданова, принцип мозаичности будет доминировать над приемом концентрической композиции, репрезентируя идею обманчивого равенства «всех пяти» человеческих «счастий». Индетерминизм опосредует и мотивирует хаотизацию историософского контента.

Хронотопическое строение повестей Алданова отличает тенденция к рассредоточению локальности топоса и расфокусированности хроноса. Называние даты изображаемых событий и места (или местности) протекания действия становятся у Алданова «единоличными» приметам исторического хронотопа. Поскольку развитие сюжетной событийности в повестях Алданова происходит в плоскости ментально-мыслительной, а не на уровне сценической событийности, то дальнейшая историческая конкретика в повествовательном пространстве аннигилируется. Исторические координаты места и времени вытесняются пространством универсальным, обобщенным, хотя внешне и конкретизированным (например, в «Пуншевой водке» июньские белые ночи в столичном Санкт-Петербурге находят свою синтезирующую конкретику в кабинете ученого). Местом и временем

историософских повестей Алданова становится ментальная сфера, воспоминания героев или их грядущие проекции.

Писатель позиционирует героев по принципу отчетливого контраста. Однако антитетичность персонажей обусловлена не только их подлинностью или ее отсутствием, но и собственно творческой концепцией — писатель традиционно дифференцирует в текстах героев-*деятелей* и героев-*созерцателей*. Тот или иной тип имеет свои характерологические признаки и сопровождается рядом устойчивых сквозных мотивов. Как показал анализ повестей Алданова, самым важным мотивом образа «делателя» («деятеля») становится мотив творческого начала личности, образ Творца (художника, поэта, воина). Тогда как среди типа героев, названных писателем «созерцателями», ведущим критерием характерологии оказывается мотив двойничества, копийности, мотив утраты собственного личностного начала (например, образ обезличенной сущности безымянного агента-шпиона в «Могиле воина»).

Фундаментальным принципом создания образа и характера героя у Алданова становится прием «внутренней монологизации». Персонаж не описывается внешне (как правило, писатель ограничивается одной-двумя выразительными портретными чертами, деталями-мазками), тогда как основой внутренней характерологии оказывается либо впечатление окружающих от героев (как правило, это впечатления «посторонних», актуализирующие идею неточности исторического знания), либо форма упрощенной несобственно-прямой речи — смоделированный писателем гипотетический «поток сознания» исторической личности. Реалистическое портретирование не входит в задачу автора — образ героев создается «растушеванным», лишенным определенности, допускающим активизацию читательского воображения.

Портретная деталь служит Алданову точкой проецирования мифологизированного образа исторического персонажа. Так, в повести

«Могила воина» внешняя хромота Байрона и неодинаковый размер его глаз оказываются условием демонизации образа, вычленения его творческого великого «сатанизма». Тот же мотив гения-дьявола обнаруживает себя и в образе Микеланджело, старого дряхлеющего творца с «бесовскими» живыми глазами. В «Святой Елене» величие творчески-воинственного Наполеона эксплицировано в его именовании «devil», провоцирующем инфернальный колорит образа.

Наиболее выразительной — эмфатически значимой — частью алдановской поэтики становится мотивный комплекс, структурируемый системой разветвленных мотивных рядов, символических аллюзий, развернутых метафор, детализированных параллелей. Алданов, как правило, не эксплуатирует общепринятые условные детали или символы, но генерирует их непосредственно в связи с конкретикой той или иной моделируемой им проективной ситуации. Алдановские философемы (будь то случай, ирония истории, история-слух, история-сказка и мн. др.) находят свою реализацию через воплощение в мотивной структуре, объединяя в себе как собственно авторские образы-мотивы, мотивы-идеологемы, так и мотивные концепты традиционного плана (мотивы-концепты ветра, метели, дороги, пути, порога, небесных светил и др.). Каждый из алдановских мотивов обретает в текстах повестей выраженную автономность и диспозитивность, но именно комплексность мотивов, их связь и взаимокорреляция служат формированию единого философического стержня, консолидирующего историософский дискурс.

Исследование повестей Алданова показало, что историософский дискурс писателя сформирован не только идеологическими философемами, обеспечивающими идейно-смысловое своеобразие повестей Алданова, но в значительной степени и морально-этическими компонентами, составляющими традиционный нравственный контент. Причем, как показал анализ, нагнетание этико-эстетического комплекса объективировалось в

прозе Алданова постепенно: от индифферентной безоценочности истории писатель последовательно переходил к аспектам морально-нравственной оценки поступков героев. При этом ни в одной из повестей Алданов не становится морализатором, не встает на позицию однозначности — стремление к психологизации образов и, как следствие, наполнение их этической системы общечеловеческими ценностями неизменно и последовательно аккумулирует себя от повести к повести. Выведенный на эстетический уровень закон диалектического единства и борьбы противоположностей, пронизывающих события, характеры героев, их поступки и мысли, позволил Алданову погрузиться в психологические глубины человеческой природы и по возможности универсализировать и символизировать ее.

Стиль и манера повествовательного дискурса Алданова не отличаются высокой степенью выразительности и насыщенной образностью. Зона авторской наррации в повестях, как правило, отмечена строгостью и лаконизмом, по-своему суха и сдержанна. Речевая стихия авторского поля в значительной мере тяготеет к беллетризации публицистических констант и избавлена от черт пышной поэтизации. Образ автора не обретает в повестях Алданова уровня персонификации и субъектной персонажной оформленности. Однако именно сдержанный стиль повествования материализует характерологические черты авторской манеры.

Зона голоса героя в малой степени дифференцирована и в основном тяготеет к сдержанной манере авторского изложения. Однако в стремлении индивидуализировать персонаж Алданов придает речевой характеристике героев минимальную самобытность и исключительность (например, фольклоризация речи персонажа «из народной гущи» курьера Михайлова или высокий «штиль» Ломоносова в «Пуншевой водке»). Как и на уровне внешнего портретирования, Алданов ограничивается одной-двумя выразительными атрибутивными особенностями слога того или иного героя.

В плане жанровой конституированности повестей Алданова можно говорить о том, что именно повесть как жанр стала «пробой пера» писателя-историографа, именно средний жанр в значительной мере диагностировал дальнейшие черты образно-эстетической реализации алдановской философии на историческом материале. Алдановская повесть изначально представляла собой своеобразный «маленький роман», в локализованной форме генерирующий писательский историософский дискурс. Романы и повести Алданова обнаруживают многочисленные сходные стратегии как на уровне исторических философем, так и на уровне приемов их объективации. Неслучайно как современники Алданова, так и последующие исследователи в отдельных случаях называют, например, «Святую Елену» или «Девятую симфонию» романами. Семантическая и формальная метатекстуальность романов и повестей Алданова очевидна.

Научные наблюдения и выводы, достигнутые при анализе повестей Алданова, должны способствовать дальнейшему изучению творческого наследия писателя-эмигранта, позволить дополнить и углубить ранее предлагавшийся в критике анализ его произведений, установить уровни взаимосвязи художественных произведений Алданова разных лет и разных жанров. Несмотря на относительную успешность выполненных в диссертационной работе задач можно заключить, что перспективы литературоведческого анализа историософских повестей писателя-эмигранта Алданова остаются открытыми и требуют дальнейшего научного осмысления и углубления — как в плане общих тенденций развития русской литературы начала XX века, так и художественного своеобразия отдельных образцов средних жанров алдановской прозы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Изд-во «Правда», 1991–1993.
2. Алданов М. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Терра-Книжный клуб, 2007.
3. Алданов М. Д. С. Мережковский // Новый журнал. Нью-Йорк, 1942. № 2. С. 368–373.
4. Адамович Г. В. Воспоминания об М. Алданове // Новое русское слово. 1958. 27 апреля. С. 27.
5. Адамович Г. В. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. — 447 с.
6. Арцыбашев М. П. Наполеон. М.: МФТИ, 2009. — 47 с.
7. Вековой заряд духовности. Две неопубликованные статьи М. Алданова о русской литературе // Октябрь. 1996. № 12. С. 164–175.
8. Берберова Н. Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. Харьков; М., 1997 — 322 с.
9. Вазари Дж. Жизнеописание Микеланджело Буонаротти, флорентийца, живописца, скульптора и архитектора. М.: Искусство, 2009. — 456 с.
10. Зайцев Б. Памяти Д. С. Мережковского. 100 лет // Русская мысль. Париж, 1965. 30 ноября и 2 декабря. С. 150.
11. Как редко теперь пишу по-русски...: Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова // Октябрь. 1996. № 1. С. 121–146.
12. Макиавелли Н. Государь / пер. К. А. Тананушко. Минск: Харвест, 2003. — 704 с.
13. Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. М.: Мысль, 1989 — 280 с.
14. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 4 т. М.: «Правда», 1990. Т. 1–4.
15. Микеланджело Буонаротти. Поэзия Микеланджело в переводе А. Эфроса. М.: Искусство, 1992. — 346 с.
16. Тарле Е. В. Наполеон. М., 1992. — 462 с.

17. «Этому человеку я верю больше всех на земле...»: Из переписки И. А. Бунина и М. А. Алданова // Октябрь. 1996. № 3. С. 115–156.

II

18. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. М.: Терра. Спорт, 1998. — 543 с.

19. Азаров Ю. А. Диалог поверх барьеров. Литературная жизнь русского зарубежья: центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918–1940). М.: Совпадение, 2005. — 235 с.

20. Александрова Л. П. Советский исторический роман: типология и поэтика. Киев: Вища школа, 1987. — 160 с.

21. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. — 287 с.

22. Бахрах А. По памяти, по записям. М. Алданов // Новый журнал. Нью-Йорк, 1977. № 126. С. 159–163.

23. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. — 486 с.

24. Бахтин М. М. Мережковский и история // Звено. Париж, 1926. № 156. 2 янв. С. 3–4.

25. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. — 424 с.

26. Белоусова Е. Г. Зеркальность как стилевая примета трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист» // Вестник Челябин. ун-та. Сер. 2. Филология. Челябинск, 1999. № 2. С. 33–40.

27. Бем А. Л. Русская литература в эмиграции // Критика русского зарубежья: в 2 ч. Ч. 2. М., 2002. С. 312–317.

28. Бердяев Н. Смысл истории. М: Мысль, 1990. — 174 с.

29. Блинников Л. В. Великие философы. М.: Логос, 1998. — 432 с.

30. Бобко Е. И. Исторические романы Марка Алданова: проблематика и особенности поэтики // Спецкурсы по истории русской литературы XX века / под ред. И. Ю. Иванюшиной. Саратов: Изд. центр СГСЭУ, 2007. С. 3–13.
31. Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008. — 17 с.
32. Бонецкая Н. К. Русская софиология и антропософия // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 79–97.
33. Бреева Т. Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2011. — 23 с.
34. Бреева Т. Н. Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века // Вестник ТГГПУ. Казань, 2010. № 2 (20). С. 138–147.
35. Бреева Т. Н. Национальный миф в русском историософском романе рубежа XX – XXI веков. Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. — 272 с.
36. Бреева Т. Н. Образ «воображаемой» России в современном историософском романе // Изв. Урал. гос. ун-та. 2010. № 1 (72). Сер. 2. Гуманит. науки. С. 63–74.
37. Бреева Т. Н. Специфика функционирования имперского топоса в историософском романе «серебряного века» // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: матер. междунар. науч. конф. / сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 177–183.
38. Васильева О. В. Исторический роман: традиции и жанр // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. 1996. № 4. С. 24–32.
39. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Художественная литература, 1940. — 648 с.
40. Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. — 214 с.

41. Виноградов В. В. Сюжет и стиль: сравнительно-историческое исследование. М.: изд-во АН СССР, 1963. — 192 с.
42. Газданов Г. М. Алданов. Тетралогия «Мыслитель» // Русские записки. 1938. № 10. С. 195.
43. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. — 382 с.
44. Горбачева Н. Н. XX век на шкале культуры (проза М. Алданова) // Судьба России: исторический опыт XX столетия: тезисы третьей Всерос. конф. (Екатеринбург, 22–23 мая 1998 г.). Ч. 1. Екатеринбург, 1998. С. 164–167.
45. Горбачева Н. Н. Философия истории в романе М. Алданова «Святая Елена, маленький остров» // Русская литература и философская мысль XIX–XX вв. Тюмень, 1993. С. 165–174.
46. Грин М. Э. Письма М. А. Алданова к И. А. и В. Н. Буниным // Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. Кн. 80/81. С. 160–180.
47. Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1972. — 368 с.
48. Гулыга А. В. Искусство истории. М., 1980. — 288 с.
49. Гулыга А. В. Эстетика истории. М., 1977. — 128 с.
50. Десяткова О. В. Идея свободы личности в культурологической концепции Д.С. Мережковского: автореф. дис. ... канд. культурологи. Киров, 2006. — 22 с.
51. Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М.: Мегатрон, 1999. — 125 с.
52. Дронова Т. И. Исторический роман М. Алданова: «энергия жанра» // Русское зарубежье — духовный и культурный феномен: Материалы Междунар. науч. конф. В 2 ч. Ч. 1. М.: Новый гуманитарный ун-т Н. Нестеровой, 2003. С. 141–150.
53. Дронова Т. И. Исторический роман в русской литературе XX века: от Мережковского до Солженицына // А. И. Солженицын и русская культура. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1999. С. 20–27.

54. Дронова Т. И. Исторический дискурс: объем понятия (к вопросу о жанровой специфике исторического романа) // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. филология. Журналистика. Саратов, 2014. Т. 14. Вып. 1. С. 83–88.
55. Дронова Т. И. Исторический роман XX века: проблема жанровой идентичности // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: материалы Междунар. науч. конф. МГОУ, 27–28 июня 2005 г. Вып. 3. Ч. 1: Литература русского зарубежья. М., 2006. С. 85–87.
56. Дубова М. А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2005. — 45 с.
57. Дырдин А. А. Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века. Ульяновск, 2004. — 356 с.
58. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. / ред. В. Н. Захаров. Петрозаводск: изд-во ПетрГУ. Вып. 5. Петрозаводск, 2008. — 664 с.
59. Жирмунский В. М. Историческая поэтика А. Н. Веселовского // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1940. С. 3–37.
60. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. С. 183–201.
61. Жукова Ю. М. Наполеоновская фабула в произведениях Ф. М. Достоевского (От «Двойника» до Преступления и наказания): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Магнитогорск, 2007. — 25 с.
62. Иванов Г. В. «Истоки» Алданова // Возрождение. 1950. № 10. С. 15.
63. Изотов И. Т. Проблемы советского исторического романа (в связи с развитием критики): автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1972. — 39 с.
64. Ильев С. П. Русский символистский роман: аспекты поэтики. Киев: Лыбидь, 1991. — 172 с.

65. История русской литературы XX века: В 4 кн. Кн. 2: 1910–1930 годы. Русское зарубежье / под ред. Л. Ф. Алексеевой. М.: Высшая школа, 2005. С. 45–60.
66. Исупов К. Г. Русская эстетика истории. СПб.: ВГК, 1992. — 164 с.
67. Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести: монография. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 1973. — 307 с.
68. Кармацких Н. В. Поэтика тетралогии М. Алданова «Мыслитель» (мотивный аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2009. — 26 с.
69. Кармацких Н. В. Поэтика тетралогии М. Алданова «Мыслитель»: мотивный аспект: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тюмень, 2009. — 179 с.
70. Карпович М. М. Алданов и история: комментарии // Новый журнал. 1956. № 47. С. 255–260.
71. Кдырбаева Б. А. История и личность в творчестве писателей 20-30-х годов XX века (А. Толстой, М. Алданов, В. Набоков, Е. Замятин): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. РАН ИМЛИ им. А. М. Горького. М., 1996. — 56 с.
72. Кожинов В. В. Историзм // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 3 / гл. ред. А. А. Суркова. М., 1966. С. 227–228.
73. Кожинов В. В. Историзм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 408–485.
74. Колобаева Л. А. Исторический роман в творчестве символистов // Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 238–287.
75. Колобаева Л. А. Мережковский — романист // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т. 50. № 5. С. 127.
76. Кормилов С. И. Художественный историзм и поэтика литературы нового времени // Литературный процесс. М., 1981. С. 143–175.

77. Кормилов С. И. Художественный историзм как теоретическая проблема // Филологические науки. 1977. № 4. С. 17–25.
78. Корочкина Е. В. Образы-символы и историософская концепция в трилогиях Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», «Царство Зверя»: дис. ... канд. фило. наук. Ульяновск, 2008. — 203 с.
79. Лагашина О. Историософский роман Д. Мережковского и М. Алданова: дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 2004. — 109 с.
80. Ларин С. Книги Алданова будут читать... // Новый мир. 1989. № 4. С. 252–256.
81. Лебедев С. А., Кудрявцев И. К. Детерминизм и индетерминизм в развитии естествознания // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2005. № 6. С. 3–20.
82. Ленобль Г. М. История и литература: сборник статей. М.: Советский писатель, 1960. — 388 с.
83. Лейдерман Н. Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху. СПб.: Златоуст, 2005. — 105 с.
84. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) // *Studi Slavistici*. 2008. Vol. V. P. 147–177.
85. Лейдерман Н. Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.
86. Ли Н. Ч. Рассказы Марка Алданова // Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 кн. М., 1994. Кн. 3. С. 5–25.
87. Ли Ч. Н. М. А. Алданов: жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции / под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 95–104.
88. Литература русского зарубежья: в 2 ч. Ч. 2 / под общ. ред. А. И. Старковой. Волгоград, 2004. — 280 с.
89. Литература русского зарубежья: антология: в 6 т. Т. 1, кн. 1: 1920–1925 / сост. В. В. Лаврова. М.: Книга. 1990. — 430 с.

90. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова П. А. Николаева. Редколл. Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
91. Ломтев С. В. Проза русских символистов. М.: Интрепракс, 1994. — 112 с.
92. Лосев А. Ф. Проблема символизма и реалистическое искусство. М., 1976. — 380 с.
93. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: «Александра», 1992. — 490 с.
94. Лотман Ю. М. Масонство // Советская историческая энциклопедия: в 16 т. Т. 9. М., 1966. С. 167–169.
95. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 224–242.
96. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. — 384 с.
97. Лопухин А. П. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Святого Писания Ветхого и Нового Завета с иллюстрациями. Изд. преемников А. Лопухина. 2 изд. В 11 т. (в 3 кн.) Стокгольм, 1987. — 2200с.+1880с.+2116с.
98. Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации // Проблемы филологии и культурологи. 2006. № 1. С. 141–148.
99. Луков Вл. А. Теория персональных моделей в истории литературы. М.: МГУ, 2006. — 103 с.
100. Лурье Я. С. Спор с Толстым: Алданов и Мережковский // После Льва Толстого: исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. СПб., 1993. С. 105–111.

101. Луценко К. В. Система персонажей в русском символистском романе (Д. Мережковский, Ф. Соллогуб, А. Белый): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ростов-на-Дону, 2013. — 16 с.
102. Макиавелли Н. Государь / Пер. К. А. Тананушко. Минск: Харвест, 2003. — 704 с.
103. Макрушина И. В. Романы М. Алданова: философия истории и поэтика: Монография. Уфа: Гилем, 2004. — 186 с.
104. Макрушина И. В. Исторический метароман М. Алданова // Проблемы изучения и преподавания филологических наук: сб. материалов. Стерлитамак, 1999. Ч. 3. С. 104—108.
105. Макрушина И. В. Функция концепта «игры» в романах М. Алданова // Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А. С. Пушкина (9-10 окт., 2003 г.). Оренбург, 2003. Ч. 1. С. 174—183.
106. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. — 140 с.
107. Мандельштам О. Э. Слово и культура. Конец романа. М.: Советский писатель, 1987. — 301 с.
108. Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Рига, 1990. С. 133—145.
109. Метелищенков А. А. Концепция русской истории и формы ее воплощения в тетралогии М. А. Алданова «Мыслитель»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: М., 2000. — 21 с.
110. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского университета. 1979. Вып. 459. С. 76—120.
111. Минц З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб., 2004. С. 223—241.

112. Михайлова И. М. Мифологизация русской истории в художественном творчестве Д. С. Мережковского: роман «Антихрист (Петр и Алексей)»: автореф; дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2009. — 22 с.
113. Набоков В. В. Рецензия на книгу М. А. Алданова «Пещера». Берлин: Петрополис, 1936. С. 43–45.
114. Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: Авантюрная, фантастическая и историческая проза. М.: Наука, 2006. — 688 с.
115. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта. Наука, 2002. — 424 с.
116. Они служили своим идеям, и служили им с честью...: Из политической переписки М. А. Алданова // Октябрь. 1996. № 6. С. 115–140.
117. Орлова Т. Я. Жанровые аспекты эпического цикла. Трилогия М. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. — 31 с.
118. Оскоцкий В. Д. Роман и история: традиции и новаторство советского исторического романа. М.: Худож. лит-ра, 1980. — 384 с.
119. Павленков Ф. Леонардо Да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. СПб.: Редактор, 1998. — 384 с.
120. Пайман А. История русского символизма. М., 1998. — 388 с.
121. Петров А. В. Историческая традиция русской литературы XIX века и драма Д. С. Мережковского «Павел I» (Проблема власти): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1999. — 16 с.
122. Пискунова С. И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией // Филологические науки. 2008. № 5. С. 3–15.
123. Письма Гайто Газданова в Бахметьевском архиве Колумбийского университета. К М. А. Алданову // Возвращение Гайто Газданова: Науч. конф., посвящ. 95-летию писателя / сост. М. А. Васильевой. М., 2000. С. 286–292.
124. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе

конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 2008. — 285 с.

125. Полонский В. В. Опыты историософской прозы в русской литературе начала XX века // В. Я. Брюсов и русский модернизм: сб. статей. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 132–145.

126. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Сов. писатель, 1978. — 447 с.

127. Православная энциклопедия. Т. X. М.: «Православная энциклопедия», 2005. — 752 с.

128. Приблизиться к русскому идеалу искусства...: Из литературной переписки М. А. Алданова // Октябрь. 1998. № 6. С. 142–163.

129. Пропп В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. — 168 с.

130. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. ст. в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141–155.

131. Рахманалиев Р. Исторические романы М. А. Алданова и Д. С. Мережковского в контексте исторической прозы XX столетия // Алданов М. А. Заговор; Мережковский Д. С. Александр I: Ист. романы. Бишкек, 1992. — 767 с.

132. Роднянская И. В. Лейтмотив // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. С. 101–102.

133. Русакова О. Ф. Историософия: структура предмета и дискурса // Вопросы философии. 2004. № 7. С. 48–59.

134. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь / под общ. ред. В. В. Шелохаева. М.: РОССПЭН, 1997. — 748 с.

135. Рыжкова Н. С. Концепция человека в «философии случая» Марка Алданова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 1999. — 26 с.

136. Сабанеев Л. П. М. А. Алданов (к 75-летию со дня рождения) // Новое русское слово. 1961. 1 октября. С. 50–53.

137. Савельева И. М. Теория исторического знания. СПб.: Изд-во «Алетейя», 2007. — 523 с.
138. Серков А. И. Русское масонство. 1731–2000. Энци. словарь. М., 2001. — 1028 с.
139. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX начала XX веков. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 265–284.
140. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск: ИДМИ, 1999. — 104 с.
141. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
142. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. — 358 с.
143. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: Центрполиграф, 2010. — 526 с.
144. Слоним М. Романы Алданова // Воля России. Прага, 1925. № 6. С. 36.
145. Соколов М. Ю. Творческий реакционер // Коммерсантъ. 1997. № 20 (1202). 27 февраля. С. 9.
146. Степанов Ю. Интертекст, культурный концепт, ноосфера // Теоретико-литературные итоги XX в.: в 4 т. М., 2003. С. 82.
147. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. М.: Просвещение, 1997. — 530 с.
148. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. 2-е изд., испр. и доп. Paris: YMCA-Press, 1984. — 419 с.
149. Тмарченко Н. Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия АН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 2. — С. 44–53.
150. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы: учебное пособие для университетов и педагогических институтов. М.: Просвещение, 1976. — 448 с.

151. Трубецкова Е. Г. Набоков и Алданов: роль случая в истории // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика. 2007. Вып. 2. С. 63–69.
152. Трубина Л. А. Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология; поэтика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 1999. — 328 с.
153. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 50–57.
154. Федякин С. Комментарий к Алданову. Знаменитый писатель — и «маленький человек» // Независимая газета. 1996. 24 авг. С. 7.
155. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. М.: Лабиринт, 1997. — 299 с.
156. Философская энциклопедия. М.: Изд-во МГУ, 1998. — 320 с.
157. Чанцев А. В. А. М. Алданов // Энциклопедия Кирилла и Мефодия. М., 2002. С. 103–105.
158. Чернышев А. А. Алданов в Америке // Новый журнал. 2006. № 244. С. 8.
159. Чернышев А. А. Гуманист, не веривший прогресс // Алданов М. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: «Правда», 1991. Т. 1. С. 5–27.
160. Шаляпина Л. В. Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2000. — 16 с.
161. Шадурский В. В. Об изучении творчества Марка Алданова // Вестник Новгородского ГУ. 2005. № 33. С. 72–76.
162. Щедрина Н. М. Проблема поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын). Уфа, 1993 — 176 с.
163. Щедрина Н. М. Русская историческая проза в литературе последней трети XX века. Уфа, 1997. — 131 с.
164. Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 7–41.

165. Юдин В. А. Исторический роман русского зарубежья. Тверь, 1995. — 125 с.
166. Critesco D. Bibliographie des œuvres de Marc Aldanov / Étable par D. et H. Critesco. Sous la direction de T. Ossorguine; introduction de Marc Slonim. Paris, 1976. — 87 p.
167. Gamilton P. Historism. Routledge. 2003. — 210 p.
168. Grabowski Y. S. The Makers and Making of History in the Works of Mark Aldanov. Toronto, 1968. — 405 p.
169. Jakobson R. Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language, ed. by Th. A. Sebeol. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1960. P. 234–245.
170. Tassis G. Cahiers du monde russe et sov. Paris, 1992. Vol. 33. № 2/3. P. 147–180.
171. Tassis G. L'œuvre Romanesque de Mark Aldanov: révolution, histoire, hazard. Berne, 1995. — 503 p.

Электронные ресурсы

172. Алданов М. О будущем [1921] // <http://www.aldanovma.ru/post/show/m_aldanov>
173. Безелянский Ю. Марк Алданов: «Все решает случай» // <alefmagazine.com/pub1016.html>
174. Васильев Е. Метаисториософия Д. С. Мережковского // <<http://anthropology.ru/ru/texts/vasiljevve/mseur09.html>>
175. Ганьшина Н. Живой литературный текст // <<http://www.proza.ru/2007/05/08-257>>
176. Дронова Т. И. Художественно-познавательные возможности и внутренние границы историософского романа // <<http://conf.stavsu.ru/conf.asp?Reportid=520/>>
177. Кантор М. Л. [О М. А. Алданове] // Звено. Париж, 1927. № 5 // <<http://guides.rusarchives.ru>>

178. Кизеветтер А. А. [«Чертов мост» М. А. Алданова] // Современные записки. Париж, 1926. № 26 // <<http://magazines.russ.ru>>
179. Лагашина О. Марк Алданов: биография эмигранта. Toronto Slavic Quarterly // <<http://www.utoronto.ca/tsg/22/aldanov22.shtml>>
180. Ладыженский В. Н. [О М. А. Алданове] // Перезвоны. Рига, 1926. № 18 // <<http://skola.ogreland.lv/literatura/mnc>>
181. Левинсон А. Л. [О М. А. Алданове] // Последние новости. Париж, 1922. 15 февраля // <<http://emigrantika.ru/index>>
182. Осоргин М. А. [О М. А. Алданове] // Современные записки. Париж, 1927. № 33 // <<http://emigrantika.ru/index.php>>
183. Pierluigi De Vecchi. La Cappella Sistina. Milano: Rizzoli, 1999 // <<http://www.kijiji.it/annunci/libri-e-riviste/milano-annunci-milano/la-cappella-sistina-il-restauro-degli-affreschi-di/67840388>>
184. Русское зарубежье — духовный и культурный феномен. Мат-лы Междунар. науч. конф. Ч. I, II. М., 2003. Болгарская русистика 2003/3–4 // <www.actalinguistica.com/arhiv/index.php/-bulrus/article/view/29/28>
185. Сорокина Т. Е. Художественная историософия современного русского романа // <www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-istorio-sofiya-sovremennogo-russkogo-romana#ixzz3QNuEVI00>
186. Черников И. Н. Своеобразие историзма русского историософского символистского романа конца XIX — начала XX столетия [Каменец-Подольский национальный университет] // <<http://www.book.net/index.php?p=achapter&bid=17774&chapter=1>>
187. Энциклопедия античной мифологии // <<http://greekroman.ru/haron.htm>>