

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОЛЕСЯ ЛАГАШИНА

ИСТОРИОСОФСКИЙ РОМАН Д. МЕРЕЖКОВСКОГО И М. АЛДАНОВА

Диссертация
на соискание ученой степени
magister artium
(русская литература)

Научный руководитель
PhD, лектор
А. А. Данилевский

Тарту 2004

Оглавление

Оглавление	2
Введение	3
а) Исторический и историософский роман: основные понятия	3
б) Исторический роман: краткая история жанра	8
Часть I. Романы Мережковского в свете его историософской концепции	18
<i>Глава 1.</i> Обзор жанровых дефиниций, данных критиками и исследователями романам Мережковского	18
<i>Глава 2.</i> Историософская концепция Мережковского	22
<i>Глава 3.</i> Концепция Третьего Завета в трилогии «Христос и Антихрист»	29
<i>Глава 4.</i> «Связь времен» в трилогиях Мережковского «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя».....	35
а) Двойничество в трилогиях Мережковского	35
б) Поэтика лейтмотивов	37
Часть II. М. М. Алданов — историософ	39
<i>Глава 1.</i> Алданов как «последователь» Мережковского	39
<i>Глава 2.</i> Историософская концепция Алданова	41
<i>Глава 3.</i> М. Алданов об «изначальном зле в человеческой природе» (отражение авторской концепции в тетралогии «Мыслитель»)	46
<i>Глава 4.</i> Двойничество в романах Алданова	55
Часть III. Некоторые элементы поэтики историософских романов Алданова и Мережковского	68
<i>Глава 1.</i> Два Наполеона: историческое лицо в историософском романе	68
<i>Глава 2.</i> Цитата в историософском романе: способы использования источников.....	72
<i>Глава 3.</i> Заглавие в историческом и историософском романе	76
Заключение	82
Примечания	88
Принятые сокращения	90
Список использованной литературы	90
Kokkuvõte	107

Введение

Исторический роман неоднократно становился предметом исследовательского интереса. Особенно повезло в этом смысле роману XIX в., в изучении которого сложилась целая традиция. Нельзя сказать, что исторический роман конца XIX – XX вв. был обделен исследовательским вниманием, однако в основном мы имеем дело с работами по отдельным авторам, по проблемам их взаимовлияния. Гораздо меньшее количество работ посвящено проблемам жанра и его истории. Между тем, существует необходимость описать изменения, происходящие с историческим романом на рубеже веков, и включить творчество отдельных романистов в более широкий контекст. Целью настоящего исследования является жанровое описание историософского романа как одной из разновидностей романа исторического на материале романов Д. Мережковского и М. Алданова. Мы постараемся, по возможности, проследить предпосылки его возникновения и наметить в истории жанра некоторые моменты, предвосхищающие его появление. Также нам придется затронуть проблему терминологии, т.к. некоторые ключевые термины, адекватно описывающие исторический роман XIX в., не всегда оказываются применимы по отношению к модернистскому историческому роману.

В данной работе мы попытаемся описать, как историософские концепции авторов представлены в романах Мережковского и Алданова. При описании самих концепций дается лишь некоторая их «выжимка» и не прослеживаются те изменения, которые происходили в процессе эволюции авторских взглядов (в большей степени это касается Мережковского). Особое внимание уделяется поэтике двойничества и лейтмотивов, которым принадлежит исключительная роль в доказательстве авторских положений.

Поскольку объем материала несколько затрудняет работу с ним, мы ограничимся трилогией Мережковского «Христос и Антихрист» (обращаясь по мере необходимости к его второй трилогии, а также к романизированной биографии «Наполеон») и тетралогией Алданова «Мыслитель», которые вполне репрезентативны с точки зрения основных авторских приемов и отраженности историософской концепции.

Считая, что историософский роман является закономерным явлением эпохи модернизма, мы в то же время отмечаем некоторые особенности поэтики предшествующего исторического романа, которые предвосхищают появление специфичных для интересующего нас жанра элементов. При изложении истории жанра мы основываемся на работах М. Альтшуллера, А. Долинина, Д. Лукача, С. Петрова, Б. Реизова.

а) Исторический и историософский роман: основные понятия

Итак, предметом нашего исследования является историософский роман. Этот термин достаточно употребителен в современном литературоведении, хотя и не вошел пока в энциклопедии. Как это часто бывает с широко употребительными терминами, неизвестно, кто и когда ввел его в литературоведческий обиход. Впервые нам пришлось столкнуться с ним в работах, посвященных творчеству Мережковского и вошедших в книгу «Д. С. Мережковский: Мысль и слово». Уже здесь термин понимался неоднозначно: его значение варьировалось от «романа философии истории» до «романа о софийности».

К проблеме понимания термина и жанровой принадлежности романов Мережковского мы вернемся позднее, когда речь пойдет непосредственно об

интересующем нас авторе. Мы же в этой работе под *историософским романом* будем иметь в виду роман, в котором авторская историософская концепция отражена на всех уровнях текста: от отдельных элементов, таких как заглавие, до мотивно-тематической структуры, более того, именно эта концепция является определяющей по отношению ко всем элементам текста. В историософском романе философски осмысленная история выступает в качестве главного объекта повествования и, определяя некоторые формальные особенности текста, является в то же время основным его содержанием.

Здесь необходимо уяснить значение самого термина *историософия* и его соотношения с *философией истории*. Интерпретация этих терминов в разных традициях различна. Изначально они появились как синонимы, причем термин *философия истории* был практически повсеместно употребляемым, в то время как термин *историософия* употреблялся в основном в польской традиции. Словарь Брокгауза и Ефрона подает их именно как синонимы, отмечая, что термин *историософия* на русской почве не прижился [БИЭ: 843]. В современной философии наблюдается тенденция к разграничению этих терминов. За *философией истории* (в западной традиции — *критическая философия истории*) резервируется значение особой отрасли философии науки, занимающейся исследованием исторического познания. *Историософия* же (в западной традиции — *спекулятивная философия истории*) понимается как интерпретация истории через априорно заданную схему (сюда относятся системы Вико, Канта, Гегеля, Шпенглера — т.е. все попытки создания общей картины исторического процесса, по отношению к которым обычно употреблялся термин *философия истории*). В литературоведении существует также разграничение по принципу: «профессиональная философия истории – художественная историософия». Еще один вариант истолкования историософии связан с приписыванием ей религиозного момента (т.е. осмысление истории сквозь призму религии). Поскольку универсальной конвенции по этому поводу не существует, мы заранее оговариваем синонимичность этих терминов в нашей работе.

Как уже было сказано, историософский роман является разновидностью романа исторического. Споры о жанровой природе исторического романа начались с появлением первых романов В. Скотта. Неоднократно делались и попытки выявить основные критерии жанра. Само возникновение исторического романа было связано с пониманием истории как процесса, при котором обращение к теме прошлого не означало отрыва от настоящего, а было попыткой осмысления современности. «Связь времен», которая образовывалась при таком подходе, представлялась неотъемлемым свойством исторического романа, начиная с гегелевских «Лекций по эстетике». По Гегелю, именно ориентация на некоторые общие свойства истории должна быть присуща подлинно историческому произведению. Существенной особенностью жанра считалось также соединение вымышленного и исторического планов (В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов)

Б. Эйхенбаум одним из обязательных свойств исторического романа считал соотнесенность с современностью, причем выделял разные виды этой соотнесенности:

1. соотнесенность с установкой на современность: «историческое иносказание, построенное на модернизации прошлого»; имеет характер памфлета или героического эпоса; такая соотнесенность, по Эйхенбауму, антиисторична;
2. соотнесенность с установкой на прошлое, которое связано с современностью: имеется в виду новое истолкование прошлого, историческая концепция эпохи; она характеризуется насыщенностью

историческим материалом, документированностью, преобладанием исторических лиц над вымышленными персонажами [Эйхенбаум 401].

Необыкновенно актуальны оказались проблемы исторического романа для советского литературоведения, где в качестве образца рассматривался (естественно, с позиций диалектического материализма) роман реалистического типа. В качестве примера приведем одну из таких типичных попыток выделения жанровых критериев. С. А. Орлов в статье «О жанровом своеобразии исторического романа» выделял следующие признаки исторического романа:

- 1) герой показан как участник исторического процесса;
- 2) материалистический поход к прошлому и современности и вследствие этого раскрытие закономерностей исторического процесса;
- 3) динамика исторического процесса раскрывается в показе классовых столкновений, намечается перспектива общественного развития;
- 4) элементы исторической правдивости сочетаются с элементами вымысла;
- 5) в решении сюжета, композиции произведения, наряду с политическим и эстетическим идеалом выявляется и историческая концепция автора, его взгляд на развитие исторического процесса;
- 6) в проблематике романа о прошлом выступает идейно-политическая близость к задачам современности.

Выполнение этих требований якобы свидетельствовало о наличии художественного историзма, который и становился основным критерием жанра. Термин *историзм* широко использовался в литературоведческой практике и в самом общем смысле означал наличие исторического мышления. Однако, поскольку внимание исследователей акцентировалось на разных аспектах историзма, границы термина оказались размыты.

Это позволило современному исследователю заявить, что «в современном литературоведении выражение «исторический роман» никакой инвариантной структуры не подразумевает и поэтому в строгом смысле научным понятием не является», поскольку «вопрос об историзме этого жанра рассматривается в связи с его тематикой, но не с его поэтикой» [Тамарченко: 45].

Тамарченко так же не дал своего определения жанра, но предложил исходить из неопределенного понятия *историзм*: «Проблему инварианта, на наш взгляд, можно решить лишь для первого этапа развития исторического романа. В его рамках (1810-е–1830-е гг.) существует «классическая» форма этого жанра. Основная ее особенность — действительно, сочетание авантюристичности и историзма» [Там же]. И далее: «Сочетание историзма с авантюристичностью <...> можно считать «внутренней мерой» классической формы исторического романа <...>, а может быть, и ее каноном. В историческом романе рубежа XIX–XX вв. возможны, напротив, либо историзм без авантюристичности (как в романах Мережковского), либо авантюристичность без историзма (как, напр., в романах Р. Сабатини)» [Тамарченко: 46].

Приведенный пример, хотя и отличается крайностью формулировки, весьма типичен: *историзм* употребляется как точный термин, давно вошедший в употребление и не нуждающийся в пояснении. Однако, как будет показано в дальнейшем, все обстоит не так просто.

Очевидно, что понятие *историзм* связано с понятием *история* и заимствовано литературоведами из исторической науки и философии истории. Поэтому обратимся сначала к трактовке понятия в этих дисциплинах. В философских словарях историзму даются сходные, но не тождественные определения. Как правило, они дают два значения историзма: 1) вид сознания (т.е. категория мышления) и 2) принцип познания действительности (который может быть

противопоставлен первому определению как гносеологическое — онтологическому). По отношению к *историзму* отмечается также важность идеи развития, которое в данном случае должно быть воспринято как синоним движения и лишено позитивно-прогрессивного содержания. Историзм как философская категория по отношению к времени имеет то же значение, что и категория движения по отношению к пространству, и является способом упорядочивания времени в его динамике.

В литературоведении значение термина более узко и более размыто. При том, что термин широко употребляется, он не входит в большинство литературных энциклопедий. Нам удалось обнаружить лишь два справочника, в которых присутствует статья «*Историзм*». В Краткой литературной энциклопедии приводится следующее определение историзма: «<...> художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи, а также ее неповторимого облика и колорита», присущее каждой эпохе и каждому истинно художественному произведению» [КЛЭ: 227–228]. Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А. Н. Николюкина повторяет то же определение [ЛЭТП: 322].

Определения историзма в отдельных исследовательских работах отчасти перекликаются с приведенным, но акцентируются различные свойства, присущие историзму как способу мышления. Так, в статье Б. В. Томашевского о Пушкине читаем: «Историзм предполагает понимание исторической изменчивости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причинной обусловленности в смене общественных форм. Из литературных направлений только реалистическому искусству, рассматривающему человека всегда во взаимодействии с социальной средой, свойственно качество историзма» [Томашевский: 131].

В. В. Новиков в статье «Историзм литературы и искусства нового мира» характеризует историзм как «верное представление о движении истории с точки зрения сил, оказывающих решающее влияние на исторические события» [Новиков: 3]. По мнению Новикова, историзм «связан с воссозданием эпохи в адекватных формах и предъявляет свои требования к произведению (верность событиям, историческим ситуациям, характерам героев и их взаимоотношениям, сохранение колорита времени, языка, обычаев и т.п.)» [Там же]. Причем подлинный историзм в художественном произведении, по Новикову, опять же достигается только в рамках реалистического искусства и только с помощью выведения типических образов (являющихся результатом соответствия субъективных представлений художника объективной правде). По отношению к текстам о прошлом Новиков выделяет иные критерии, а именно: сохранение достоверности в описании событий и характеров людей (исторических деятелей), использование документов и определение границ вымысла и его характера, воссоздание колорита времени, языка, обычаев и т.п.» [Новиков: 5].

По Б. А. Успенскому, «историзм покоится на диалектической идее развития как универсальном принципе социально-исторического познания. В его свете ход истории предстает как непрерывный процесс смены и качественного преобразования различных форм общественного бытия. <...> в противоположность архаично-мифологическим типам циклического восприятия времени, согласно которым прошлые состояния не уходят, а периодически повторяются, воспроизводятся в рамках некоего изначально заданного цикла, историзм предполагает течение времени линейным и необратимым (неповторяющимся), когда постоянно возникают принципиально новые

состояния, связанные между собой законосообразными, причинно-следственными отношениями» [Успенский: 28–29].

А. Г. Тартаковский утверждает, что историзм «может быть <... > сведен к идее исторической закономерности как основы эволюции» [Тартаковский: 28]. В основе историзма, по Тартаковскому, лежит идея преемственности («связь времен»).

В работе И. Горского историзм понимается как «осознанное требование» художественного текста, «отражение временной обусловленности» и отождествляется с понятием *исторической конкретности*, «совпадающей по своему значению с реалистической конкретностью» [Горский: 10]. Горский связывает историзм с выведением типического для эпохи героя в типических обстоятельствах и провозглашает принцип историзма как основу реалистического искусства.

Терминологическая путаница весьма ярко отразилась в статье С. Кормилова «Теоретические аспекты художественного историзма», посвященной анализу употребления этого термина. Автор статьи пытается суммировать значения термина и на основе своих выводов выделяет пять признаков художественно-исторического произведения:

1. тема прошлого;
2. существенная отдаленность изображаемой эпохи от современности автора и трактовка ее как относительно завершенной в своем развитии;
3. историчность
4. историзм;
5. собственно историческая проблематика — подчеркнутый интерес художника к неповторимому содержанию и облику этой эпохи, именно к данному историческому лицу как историческому.

При этом под историчностью понимается обращение к реальным фактам и событиям, а под историзмом — художественная «связь времен», отражающая закономерность и целостность исторического процесса. Однако и здесь выделить четкие жанровые критерии не удалось. Так, например, остается неясным, чем пункт 1 отличается от пункта 2 (который всего лишь уточняет его), а 3 от 5 (в обоих случаях речь идет об исторической конкретике). Вообще это построение сводится к двум параметрам: историчности (обращению к историческому материалу) и историзму (осмыслению этого материала).

Как мы видим, имеет место большая вариативность смыслового наполнения термина *историзм*. Не подвергая критике существующие определения, мы принимаем утверждение о принципиальности историзма и историчности для исторического романа и используем термин *историзм* в его наиболее общем понимании (вид мышления, упорядочивающий происходящие во времени события и выстраивающий их в единую линейную последовательность, которой присуща некоторая логика развития). Отражением историзма в романе (и одним из жанровых критериев) является временная соотнесенность («связь времен»), свидетельствующая о целостности исторического процесса в представлении автора.

Исторический роман неизбежно имеет дело с историческим материалом, поэтому по отношению к историческому роману можно говорить о его принципиальной историчности. Однако не во всех случаях можно говорить о равной степени историзма. В большинстве ранних исторических романов осмысление истории минимально и не является самоцелью. Историзм как проявление философского взгляда на историю представлен в лучших образцах

исторического романа, однако и здесь его удельный вес несколько снижен, т.к. слишком сильна «разбавленность» романической интригой.

Общепризнано, что историзм как неотъемлемая составляющая жанра свойствен историческому роману, начиная с произведений В. Скотта, и именно поэтому отсчет истории жанра ведется с 1814 г., времени выхода первого его романа (Реизов, Долинин, Альтшуллер). Историзм как способ мышления тесно связан с историзмом — принципом подхода к материалу. Все споры вокруг исторического романа возникали вокруг проблем, так или иначе связанных с историзмом (проблемы соотношения вымысла и достоверности, изображения исторических лиц, использования исторических источников, проблема соотношенности времен и т.д.). Наиболее общая из них проблема вымысла и достоверности неоднократно становилась предметом литературной полемики. Актуализация того или иного представления об «исторической правде» приводила к возникновению различных жанровых разновидностей, одной из которых и явился историософский роман. Дабы стали очевидны предпосылки его возникновения, мы включаем в это исследование краткий очерк истории исторического романа.

б) Исторический роман: краткая история жанра

Исторический роман как жанр оформился в первой половине XIX в. на волне повышенного интереса к истории. В результате Великой Французской революции и наполеоновских войн, затронувших большую часть Европы, история стала актуальна для огромных масс людей, формировалось новое историческое сознание, возникла потребность в осмыслении коренных изменений в жизни общества, их причин и следствий. Появление жанра было вызвано к жизни несколькими идеями, ставшими актуальными именно в эту эпоху: идеей закономерного исторического развития, нравственного смысла истории (в том числе истории индивида) и коллективной ответственности народов и конкретных слоев общества, создающих историю. Если роман XVIII в. имел своей основной целью дидактическую, то в XIX в. это жанр философский и даже околонуточный. Эпоха (в том числе и современная) впервые стала предметом художественного осмысления.

Откликаясь на потребность общества в новом эпосе и соединяя эпический элемент с привычными схемами сентиментального романа, исторический роман оказался чуть ли не единственным прозаическим жанром, удерживавшим прочные лидирующие позиции в литературе первой половины XIX в.

Возникновение исторического романа связано с именем В. Скотта. Романы на исторические темы писались и ранее (в свое время псевдоисторические романы Кальпренеды и де Скюдери были достаточно популярны). Однако отсчет истории жанра принято вести именно с появления «Уэверли» (1814), первого романа английского писателя. 26 исторических романов, созданных Скоттом в течение 1814–1831 гг., произвели переворот в литературе. Новаторство романов В. Скотта состояло в новом отношении к истории как к процессу, в выведении истории на передний план в качестве основного предмета повествования. По мнению Бальзака, Вальтер Скотт поднял роман до философского осмысления истории [См.: Долинин: 181]. До него история появлялась в романах только как декорация, как дань интересу к ее экзотике, средство для повышения занимательности произведения.

Исторический роман В. Скотта отталкивался от опыта предшественников, соединяя в себе элементы авантюрного, морализаторского, сентиментального, готического романов, ставших к тому времени достоянием массовой литературы. Важнейшим открытием Скотта оказалось введение в роман местного колорита,

что стало чрезвычайно актуальным для романтизма принципом. «Для историков новой школы, как и для их учителя Вальтера Скотта, «местный колорит» был отнюдь не «мелочами не достойными внимания», и даже не острой приправой к пресному научному вареву, но и важнейшим объектом исследования, ибо в нем и только в нем романтическое сознание находило зримое воплощение «духа эпохи», ее главной и определяющей идеи» [Долинин: 197]. Принцип местного колорита, предполагающий детальность описания, открыл путь для дальнейшего трансформации исторического романа в «археологический», где бытовые зарисовки стали самоцелью. Открытие этого приема имело и положительные последствия: в частности, этот прием был использован реалистами для воссоздания среды, влияющей на человека.

Благодаря некоторым своим особенностям, романы Скотта выбивались из романтической традиции, поскольку для романтизма было характерно наличие ярко выраженной субъективной позиции автора, а большинством критиков отмечалось подавляющее преобладание объективного (эпического и драматического) начала в его романах. Впоследствии именно нейтральная позиция автора и недостаток психологизма персонажей послужили основной причиной претензий, предъявляемых Скотту его последователями и критиками. Т. Карлейль, младший современник Скотта, сторонник идеи о пророческо-мессианской роли художника, утверждавший примат морального пафоса в произведении, критиковал его за бездуховность и невыраженность нравственной идеи. В. Г. Белинский считал «преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего субъективного начала» существенным недостатком вальтер-скоттовских романов [Цит. по: Долинин: 184]. И действительно, образ автора у Скотта не поддается реконструкции, он скрывается за множеством повествовательных масок, в результате чего авторская позиция оказывается невыраженной. Иллюзия беспристрастности достигалась и с помощью того, что автор в тех случаях, когда он проявлялся в тексте, всячески подчеркивал свою зависимость от источника, минимизируя таким образом собственную точку зрения.

Вальтер-скоттовские романы носят формульный характер, т.е. строятся по определенной схеме, более или менее ее варьируя. В центре повествования всегда находится исторический конфликт в наиболее напряженный момент его развития, переломная точка истории — гражданская война, заговор, народное восстание. Суть сюжета сводится к нахождению компромисса между двумя враждующими лагерями, который, по Скотту, является единственно верным путем истории. Компромисс осуществляется за счет «подвижности» главного героя как в пространственном, так и в нравственном смысле. Скотт следовал традиции авантюрного романа странствий, согласно которой пассивный герой случайно попадает в сложные ситуации, из которых с блеском затем выходит.

Другая характерная особенность и заслуга Скотта состоит в разделении персонажей собственно романических и исторических, что позволило избежать исторических несоответствий, не нанося ущерба занимательности интриги. В до-скоттовском историческом романе (считавшемся таковым во многом именно благодаря наличию в нем исторических персонажей) функции вымышленных и «реальных» персонажей не различались. Первоначально роман понимался как история любви (средние века, в XVII и XVIII вв.). Любовная интрига связывалась с историческими персонажами, а позднее перешла к вымышленным.

Скотт впервые ввел в роман два плана действия: личный и исторический. При этом акцент сместился в сторону вымышленных персонажей, которые стали играть основную сюжетную роль, исторические же лица переместились на второй

план, появляясь лишь эпизодически, в решающие моменты действия. Требование исторической достоверности стесняет романиста в изображении исторического лица. Именно этим продиктовано стремление Скотта к изображению исторического персонажа «домашним образом», всегда на периферии, оказывающим, однако, решающее влияние на судьбы главных героев. Романическая любовная коллизия занимает центральное место в вальтер-скоттовском романе. Частная жизнь вымышленного героя ставится в прямую зависимость от исторических событий. А любовь главных действующих лиц оказывается залогом чаемого исторического компромисса. Такое пространственное размещение героев позволяет объяснить обстановку данного исторического момента и охарактеризовать различные слои общества.

Выводя историческое лицо в качестве персонажа, В. Скотт, как неоднократно отмечалось критиками и исследователями (Н. Полевой, Бестужев-Марлинский, А. Долинин и др.)¹, опирался преимущественно не на документальные свидетельства, а на легенду, миф, обращаясь только к таким событиям и личностям, которые окружены этим мифическим ореолом, т.е. уже имеющим определенный статус в сознании рядового читателя. В период В. Скотта специфика исторического романа усматривалась именно в наличии исторических персонажей. К концу 1820-х гг. французские романисты отошли от этих позиций.

Значение исторического романа для последующего литературного развития трудно переоценить. Принцип историзма, впервые примененный именно в рамках этого жанра, впоследствии стал обязательным требованием для романа вообще и основополагающим для литературы следующего поколения реалистов. Реализм стремился к адекватному постижению действительности именно на основе принципа художественного историзма (т.е. представления о действительности как закономерно развивающейся и о преемственной «связи времен»).

Немаловажен и тот факт, что исторический роман оказал существенное влияние на возникновение новой исторической школы. Особенность новой исторической школы заключалась в представлении о сюжетности истории и повествовательности как единственном средстве воссоздания исторической правды. Анализ фактов и археологические описания не позволяли адекватно отобразить противоречия эпохи. История при этом во многом понималась по-прежнему как история нравов, а драматический конфликт повествования объяснял социальный конфликт эпохи.

Французские историки П. де Барант, Ж. Мишле, О. Тьерри, Ф. Гизо считали себя многим обязанными романам В. Скотта. Пути исторической прозы и научной профессиональной историографии часто пересекались. Известно, например, что роман «Айвенго» повлиял на историческую концепцию Тьерри, которому принадлежит статья об этом романе. П. де Барант написал «Историю герцогов Бургундских» наподобие художественного произведения с минимальным количеством авторских ремарок, в диалогах и длинных речах своих героев подражая Скотту и Титу Ливию. Гизо в «Опытах о французской истории» (1823) следовал скоттовскому принципу колорита эпохи и сохранял стиль средневековых текстов. Уже упомянутый Барант написал предисловие к переводу «Эдинбургской темницы». Граница между историческим романом и собственно историографией в этот период весьма расплывчата.

Появление исторического романа спровоцировало многочисленные дискуссии по поводу соотношения вымысла и действительности в художественном тексте. Исторический роман, являясь художественным произведением с вымышленной интригой, тем не менее тесно связан с внетекстовой реальностью. Исторический романист всегда ограничен в своем вымысле, поскольку имеет дело с

конкретными историческими фактами. Таким образом, вопрос о достоверности, нерелевантный для жанров неисторических, становится одним из наиболее для него актуальных. Романы В. Скотта, соединившие заведомый вымысел с исторически достоверными сведениями, стали предметом ожесточенной полемики, отзвуки которой слышны до сих пор. Полемика по поводу историзма и самой возможности существования исторического романа как такового разгорелась в конце 1820-х – начале 1830-х гг. Во французской критике 1820-х высказывались сомнения по поводу объективности этого жанра, утверждалось, что исторический роман «принижает историю до вымысла» [См.: Петров: 68], романам Скотта отказывалось в достоверности. Сам же Скотт утверждал, что он дает «относительно верное представление об историческом прошлом» [Там же].

Вопрос о соотношении достоверности и вымысла в скоттовских романах активно дискутировался и спустя более чем столетие. Некоторые исследователи, как, например, М. Альтшуллер, считали, что Скотту удалось невозможное: «Скотт создал синтез, казалось бы, принципиально несоединимого: художественного вымысла и исторической достоверности» [Альтшуллер: 12]. Другие, как Долинин, отрицали стремление Скотта к достоверности, исходя из того, что Скотт как романтик придавал большее значение духу эпохи, нежели конкретным фактам, и отклонение от исторической достоверности вполне оправдывалось общим художественным замыслом. По утверждению Долинина, романы Скотта есть не смешение «правды» и «вымысла», но «чистый вымысел, лишь «основанный на истории», и, следовательно, с точки зрения романтика, «правда в высшем смысле»» [Долинин: 204].

Противопоставление «высшей правды» идеи и фактической правды документального свидетельства являлось основополагающим для романтической концепции исторического романа. С точки зрения романтика, «пропасть, лежащая между скудной эмпирией и прозреваемой в ней идеей, должна быть преодолена вымыслом. В этом и заключается задача исторического романа» [Реизов: 17]. Особенно такое представление характерно для французских романтиков (де Виньи, Гюго, раннего Бальзака). Бальзак говорил о том, что писатель может и должен изменять исторические события, а история должна служить фоном, на котором развивается вымысел, более правдивый, чем факт.

Требование достоверности, соответствия произведения описываемой эпохе фактически исключало возможность существования романов из жизни более далеких времен, поскольку для удобства читателя автор вынужден был «переводить» старые нравы на понятный, современный читателю язык, что неизбежно вызывало упреки в анахронизме. Так, романы шотландской серии, отделенные от современной Скотту эпохи сравнительно небольшим промежутком времени, считались более достоверными, нежели средневековый роман «Айвенго», признанный с этой точки зрения неудачным.

Дискуссия по поводу исторического романа достигла и России, где приняла особенно радикальные формы. В 1833 г. О. Сенковский в рецензии на исторический роман Ф. Булгарина «Мазепа» заявлял, что исторический роман «есть побочный сынок без роду, без племени, плод соблазнительного прелюбодеяния истории с воображением» [Цит. по: Альтшуллер: 49]. Сенковский отрицал само требование исторической правды, считая его ошибочно приписанным сущности исторического романа, который, по его мнению, должен был представлять собой «изящную неправду» [Петров: 69].

В связи с проблемой достоверности исторического романа особенно остро вставал вопрос о принципах изображения исторических лиц. Как уже было отмечено выше, В. Скотт во многом решил эту проблему, переведя исторических

персонажей на второстепенные роли. При этом для изображения таких персонажей отбирались только черты, уже закрепившиеся за историческим лицом в культурной памяти. В то же время практически параллельно с романами Скотта появлялись романы, в которых на первом плане повествования действовали реальные исторические лица, исполняющие функции романических героев. Попытки сочетать обе линии (историческую и романическую) в одном действующем лице приводили к историческим несоответствиям (Сен-Мар в одноименном романе А. де Виньи, Дмитрий Самозванец и Мазепа у Ф. Булгарина). Один из способов решения этой проблемы был предложен Бальзаком, избравшим в качестве сюжета малоизвестное историческое событие («Шуаны», 1829), в котором несоответствия не вызывали протеста, т.к. не бросались в глаза.

Существовала и другая возможность: свести конкретно-историческое в романе до минимума, усилив роль вымышленного сюжета и персонажей. По этому пути пошел В. Гюго, отказавшийся в «Соборе Парижской Богоматери» от изображения крупных исторических личностей и событий и создавший тем самым исторический роман обобщенно-символического типа. Гюго сближался с де Виньи в том, что основная функция их исторических персонажей заключалась в том, чтобы быть носителями определенной идеи, истинный облик исторического лица оказывался неактуальным для романтического исторического романа. Авторы, наследовавшие романтикам, отталкивались от идеализации и символизации исторических персонажей. Так, Мериме высмеивал в «Хрониках времен Карла IX» романтическую тенденцию в изображении исторических фигур и отрицал принцип выведения их на первый план. У самого Мериме в «Хрониках...» собственно историческим персонажам уделено сравнительно мало места.

Что касается вымышленных персонажей, то здесь тоже могло быть несколько способов их изображения. Поэтика романтизма предполагала гиперболизацию индивидуального, в результате чего герои приобретали исключительный характер. Однако понимание цели исторического романа как изображения эпохи / общества в конкретный момент его развития обусловило внимание к типическим свойствам, присущим группам людей в тот или иной момент времени. В соединении с принципом социального детерминизма эта установка послужила возникновению реалистического романа.

Одним из наиболее активно обсуждаемых был вопрос о прагматике исторического романа. С одной стороны, существовало мнение о чисто художественной его направленности (уже упомянутый Сенковский; отчасти Н. Полевой, считавший задачей романиста перевоплощение в персонажей, перенесение в другую эпоху с конечной целью «заставить читателя забыть»). В то же время исторический роман рассматривался в более широкой перспективе как средство национальной самоидентификации и определения путей исторического развития русского народа (в этой связи рассматривали жанр Н. Полевой, А. Марлинский, Н. Надеждин, А. С. Пушкин). Представление о романе как о картине общества отдельной нации в избранную автором эпоху стало фактически общепринятым после выхода романов Скотта. При этом зачастую в романе сочетались два композиционных принципа, один из которых был направлен на передачу своеобразия описываемой эпохи, а другой — на иллюстрацию авторских воззрений на историю.

Важным свойством исторического романа явилась его способность связывать времена воедино. Существуют разные мнения по поводу «связи времен» в скоттовских романах. Например, с точки зрения Б. Реизова, «одним из законов исторического жанра был закон перспективы <...> Нужно было показать, куда

влекут события, к чему приходит эпоха, показать будущее, возникающее из развалин прошлого в катастрофах настоящего» [Реизов 1969: 15]. Исследователь утверждал, что романы Скотта этим требованиям удовлетворяют. Более обоснованным представляется мнение А. Долинина, отметившего, что тексты Вальтера Скотта «подобны *картинам*, ибо создают пространственный, статичный, обобщающий образ эпохи, оперируя только теми ее существенными признаками, которые сохранились в памяти культуры, — именно эпохи как застывшей совокупности элементов, внутри которой само историческое время оказывается абсолютно нерелевантным» [Долинин: 205].

Другой исследователь отмечал, что «в уме писателя-эрудита проблемы современности постоянно проецировались в прошлое, а прошлое постоянно подсвечивалось современностью. Таков вообще закон исторической прозы (если, конечно, это проза, а не прикладная литература, написанная для развлечения или поучения): чем она достовернее, точнее в изображении духа и деталей эпохи, тем острее и современней. Современна само художественное осмысление писателем истории в самом широком смысле слова: истории общественной и частной жизни в их взаимодействии, материальной и духовной культуры» [Мавлевич: 592].

Это явление действительно может проистекать из авторского представления о «связи времен», вызывая аллюзию на современность. Но это же явление может указывать на неизменность истории и человеческой природы. Возможен также вариант, при котором «связь времен» появляется не за счет концептуального авторского положения, а как художественный недостаток, возникающий в результате неумения автора перенестись в иную историческую эпоху.

Демонстрация связи времен в том или ином виде стала одним из важнейших свойств исторического романа уже на ранней стадии его развития, в частности, это касалось изображения исторических лиц. Изображение современных характеров в «историческом костюме» широко практиковалось романтическими писателями [См.: Горский: 36, Lukacz: 68].

Начиная с середины 1830-х годов романы Скотта начинают восприниматься как устаревшие. Расцвет исторического романа в 1810–1820-е гг. во многом был связан с расцветом философско-исторической мысли, история в этот период оказалась основным объектом философии. После Июльской революции 1830 г. многие разочаровались в идее прогресса, произошел раскол среди либеральных историков, популярной стала идея случая, большее внимание стало уделяться роли великих личностей в истории. (Как отражение этой тенденции появились романы Дюма с его теорией «малых причин»). Подвергшаяся сомнению закономерность из истории была перенесена в область естественных наук. Центральным понятием философии в этот момент оказалась природа, отождествлявшаяся с мировым духом.

Естественные науки стали той точкой отсчета, от которой велось исследование общества. Так, Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» ставил себе задачу описания социальных видов, истории нравов и говорил об изоморфизме животного мира и общества, при этом заявляя, что «общественное состояние отмечено случайностями, которых никогда не допускает Природа, ибо общественное состояние складывается из Природы и Общества» [Бальзак: 38].

Акцент с истории вообще был перенесен на историю современную. Первостепенная задача романа виделась теперь в исследовании общества, выявлении зависимости отдельных его представителей от среды. Роман пошел по пути психологизации персонажей, эволюционируя к роману реалистическому и натуралистическому. Другой разновидностью исторического романа стал историко-приключенческий роман, пошедший по пути усиления авантюристичности

сюжета (романы А. Дюма, Э. Сю, Ф. Сулье, П. Лакруа). Принцип исторического колорита, ставший самоцелью для некоторых авторов, лег в основу «археологического романа» (напр., «Роман мумии» Т. Готье).

В 1830-е-1840-е гг. требования к историческому роману меняются. Скотта стали упрекать в поверхностном изображении характеров, идеалистичности персонажей. В 1840-е гг. задача романиста виделась уже не в том, чтобы указать на общее в человеческих характерах разных эпох, а, напротив, выявить различие и зависимость характеров от эпохи, среды. При этом романы Скотта служили образцом, от которого отталкивались новые авторы. Так, романы Теккерея были открыто полемичны по отношению к Скотту (см. «Барри Линдон», пародийное продолжение «Айвенго» — «Ревекка и Ровена»).

Судьба исторического романа в литературах разных стран различна. На волне вальтер-скоттовской эйфории появилась целая плеяда французских романистов, романы Ф. Купера в Америке, роман А. Мандзони в Италии. Естественно, что пик популярности исторического романа в разных странах пришелся на разное время в зависимости от развитости литературы, а также от внелитературных причин. Так, к примеру, при том, что в Англии и Франции в 1840-е гг. исторический роман уже являлся анахронизмом, в польской литературе в 1840-1860-е на исторический роман приходилась почти половина всей польской прозы, а подлинный расцвет жанра наступил только к концу XIX в.

Русский исторический роман несколько запаздывает по сравнению с западноевропейским. Первый роман В. Скотта вышел в 1814 г., русский же исторический роман вызрел лишь к 1829 г. В период с 1812 по 1840 гг. историческая проблематика становится центральной. Война 1812 г., выход «Истории государства Российского» Карамзина, появление множества повестей на историческую тему предшествовали возникновению исторического романа на русской почве. В 1829 г. вышел роман М. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», буквально вслед за ним появился «Димитрий Самозванец» Ф. Булгарина, после чего исторические романы стали выходить один за другим. Русский исторический роман заимствовал общую схему построения сюжета и способы выведения персонажей из романов В. Скотта (См. об этом: Долинин, Альтшуллер).

Исторический роман и связанные с ним проблемы широко обсуждались в литературной критике и стали определяющими для движения русской литературы того времени. Предпринимались и попытки создать историю жанра. Так, например, Н. Полевой в статье «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах (против статьи г-на Шове)» предложил некоторый обзор исторического романа до и после В. Скотта.

Исторический роман занимал передовые позиции в русской литературе в течение десяти лет, вершиной его, по общепринятому мнению, стала «Капитанская дочка» А. С. Пушкина (1836), но уже к 1840-м интерес к произведениям этого жанра начинает спадать. С одной стороны, множилось количество публикуемых исторических романов, жанр становился достоянием массовой литературы, с другой же, — интерес к истории сменялся интересом к современности (исторический роман во многом этому способствовал и выработал приемы, с помощью которых автор раскрывал суть современной ему эпохи).

К 1860-м годам интерес к истории сменяется интересом к естественным наукам. Исторический роман окончательно уходит на периферию. Появляется только запоздалый роман А. К. Толстого «Князь Серебряный» (начатый задолго до того) и романы Г. П. Данилевского, которые имели некоторый успех у массового читателя, но не стали явлением общелитературного масштаба. Однако

именно 1860-е ознаменовались появлением исторического романа нового типа — в 1868–1869 гг. выходит роман Л. Н. Толстого «Война и мир».

Роман этот, будучи по своему материалу историческим, вызвал недоумение читающей публики, ожидавшей увидеть роман по скоттовскому образцу. Критики отмечали многочисленные расхождения с шаблоном. Так, П. Анненков в статье «Исторические и эстетические вопросы в романе графа Л. Н. Толстого «Война и мир»» называл конкретные особенности скоттовского романа (четко выстроенная фабула, конкретность исторической обстановки, вымышленные персонажи на первом плане, реальные — только силуэты) и отмечал отклонения романа Толстого от нормы:

1. Разрушение границы между романическими и историческими персонажами;
2. интрига и фабула ускользают, неясно, кто главное действующее лицо;
3. связь с настоящим — Болконский высказывает современные Толстому идеи.

Анненков заявлял, что «во всяком романе великие исторические факты должны стоять на втором плане: только тогда и возможно представить их в некоторой полноте и ясности. Удаление их от места, которое должны занимать исключительно главные действующие лица произведения, есть вместе с тем и условие их сходства с действительной историей» [ВИМ 2002: 53]. Критик упрекал Толстого в недостатке романического развития: роман не движется, характеры не развиваются до середины третьего тома, они только показываются с разных сторон. В итоге делался вывод о том, что роман Толстого не был традиционным историческим романом.

Н. Д. Ахшарумов в рецензии на «Войну и мир» задавался вопросом: каков сюжет, где его центр, «какая драма жизни народной разыгрывается в судьбах этих частных лиц?» [ВИМ 2002: 95]. Критик опять же сравнивал роман Толстого с образцом Скотта, отмечая бессвязность формы, отрывочность повествования: «Мы ждем романа по образцу Вальтера Скотта и, не встречая такого, приходим в сомнение» [ВИМ 2002: 53]. При этом была сделана попытка объяснить новизну формы спецификой содержания, исходя из цели исторического романа отражать жизнь народа. Форма романа Скотта находилась в зависимости от характера народной жизни, на почве которой она появилась. Исходя из этого, критик делал вывод, что роман Скотта не универсален, эта форма не годится, т.к. русская история отлична от английской.

Новизна формы побуждала выработать жанровое определение произведения Толстого. Сам писатель в «Набросках предисловия к «Войне и миру» писал о том, что «предлагаемое сочинение <...> еще менее <...> может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования» [ВИМ 2002: 33–34]. В своей заметке «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»» он заявлял, что произведение это — «не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника» [ВИМ 2002: 36], а выражение авторской мысли, «в той форме, в которой она выразилась» [Там же]. При этом Толстой указывал на то, что, начиная с «Мертвых душ» Гоголя, в русской литературе нет художественного прозаического произведения (хоть сколько-нибудь выходящего за рамки посредственности), которое укладывалось бы в рамки традиционной формы (романа, повести, поэмы).

Н. Н. Страхов в рецензии на роман Толстого называл предшественницей «Войны и мира» «Капитанскую дочку» Пушкина, которая, по его мнению, тоже не является историческим романом, т.к. «вовсе не имеет в виду в форме романа рисовать жизнь и нравы, уже ставшие для нас чуждыми, и лица, игравшие важную

роль в истории того времени» [ВИМ 2002: 208]. Критик также отмечал, что «исторические лица, Пугачев, Екатерина, являются у Пушкина мельком в немногих сценах, совершенно так, как в «Войне и мире» является Кутузов, Наполеон и прочие. Главное же внимание сосредоточено на событиях частной жизни Гриневых и Мироновых, и исторические события описаны лишь в той мере, в какой они прикасались к жизни этих простых людей» [Там же]. Исходя из этого Страхов утверждал, что «Война и мир» — не роман (и, тем более, не исторический роман), а семейная хроника (для которой характерно отсутствие завязки, единства и связи событий). «Капитанская дочка», по мнению Страхова — тоже семейная хроника, хотя и имеет все внешние признаки романа Вальтера Скотта (эпиграфы, деление на главы и т.д.). Позднее тот же Страхов в своей четвертой по счету статье о «Войне и мире» дал ей жанровое определение романа-эпопеи².

Немалое место уделялось в рецензиях на роман Толстого его философии истории (Н. Ахшарумов, Н. Соловьев, Н. Страхов, Н. Шелгунов). «Война и мир» давала к этому все основания: текст Толстого пронизан философско-историческими идеями, а знаменитый эпилог представляет собой концептуальную часть романа в чистом виде. При том, что своей задачей Толстой ставил «описание жизни и столкновений некоторых лиц в период времени от 1805 до 1856 года» [ВИМ 2002: 35], задача этим отнюдь не ограничивалась (вспомним толстовское заявление о том, что «Война и мир» есть выражение авторской мысли «в той форме, в которой она выразилась»). За описанием стояла более глубокая проблема: оно должно было продемонстрировать действие некоторых общих законов истории, послужить иллюстрацией философских положений автора.

Основной философско-исторической проблемой в романе Толстого является проблема соотношения человеческой свободы и необходимости. Проблема толстовского фатализма занимала умы многих критиков, которые, однако, снимали дуализм толстовского представления об истории, выводя из его романа мнение о полном детерминизме толстовской концепции. Н. Шелгунов, писавший о противоречии между фатализмом и свободой у Толстого, в статье по поводу «Войны и мира» назвал толстовскую концепцию «философией застоя», отметив, что «граф Толстой претендует в своем последнем романе на философские воззрения» [ВИМ 2002: 327], и что «если он пойдет с тою же философской смелостью по пути отвлеченного мышления дальше, то следующему своему роману, конечно, даст заглавие «Суeta сует и всяческая суeta»» [Там же].

Итак, очевидно, что произведение Толстого явило собой новый тип исторического романа, в котором историософская концепция оказалась первичной и определяющей по отношению к сюжету и принципам выведения персонажей. Т.е. «Война и мир» имеет некоторые признаки жанра, который впоследствии будет назван историософским романом. Историософский роман осмысляет историю философски и возникает именно как стремление выразить авторскую историософскую позицию. В связи с этим очевидна принципиальность философского историзма для историософского романа как жанра.

В узком смысле слова до Л. Н. Толстого философский историзм русскому историческому роману не был свойствен. В лучших образцах жанра затрагивались отдельные исторические проблемы (проблема отношения власти и народа, проблема роли личности в истории и т.д.). Однако даже в случаях, когда историческая идея была в замыслах автора первичной, в тексте она оказывалась на заднем плане, лишь исподволь реализуясь на сюжетном уровне. В полной же мере история стала предметом философского осмысления в художественном тексте, подавляющим и определяющим романическое содержание, только в «Войне и

мире». Открытый историзм требовал нарушения границ жанра: разрушения целостности интриги, утраты правдоподобия, иллюзии погружения в действительность — всего, чем дорожила до-модернистская литература. В 1869 г. этот шаг был сделан. Оставляя в стороне влияние романа Толстого на последующую русскую и мировую литературу, мы останемся в рамках исследования исторического романа и обратимся к творчеству писателей, развивавших его достижения в области романа историософского.

Одним из последователей Л. Н. Толстого в области поэтики исторического романа несомненно следует считать Д. С. Мережковского. Следует отметить, что именно ему принадлежит один из наиболее подробных ранних анализов творчества великого писателя, его приемов и отражения в текстах его религиозно-философских воззрений. Вышедшая в 1900-1901 гг. книга «Л. Толстой и Достоевский» задала тон многим последующим исследованиям о Толстом. Одновременно с этим Мережковский работает над своей первой трилогией исторических (и, как мы увидим впоследствии, историософских) романов (первая часть вышла на пять лет раньше, однако несомненно, что Толстой и ранее находился в поле зрения Мережковского).

По словам самого Мережковского, на путь исторических романов он «был натолкнут совершенно фатально. Тургенев, Толстой и Достоевский исчерпали всю душевную жизнь современного русского человека» [Цит. по: МС: 45]. Логично предположить, что приемы названных авторов могли быть приняты на вооружение и самим Мережковским. Поскольку речь идет об историческом романе, наибольший интерес представляет собой именно роман-эпопея Л. Толстого, и наиболее вероятно, что именно оттуда были заимствованы некоторые принципы построения текста (в то время как идейная составляющая романов Мережковского ближе, скорее, к идеям Достоевского). В нашей работе мы не касаемся подробно соотношения романов Мережковского с произведением Толстого, но рассматриваем их как историософские, обнаруживая в них тот же своеобразный философский историзм, что и в «Войне и мире».

В качестве второго последователя Л. Толстого мы еще с большим основанием называем М. Алданова, романы которого близки ему не только по своей поэтике, но и по комплексу содержащихся в них идей. Толстой для Алданова — единственная по-настоящему значимая фигура в русской литературе и едва ли не самая значимая во всей мировой культуре, достаточно в этой связи вспомнить свидетельство Адамовича о том, что Алданов «произносил эти два слова «Лев Николаевич» почти так, как люди верующие говорят «Господь Бог» [Адамович 1994: 100]. При анализе романов Алданова мы также будем рассматривать лишь некоторые их особенности, позволяющие причислить их к историософским, не затрагивая более узкой проблемы «Алданов и Л. Толстой».

Часть I. Романы Мережковского в свете его историософской концепции

Глава I. Обзор жанровых дефиниций, данных критиками и исследователями романам Мережковского

Д. С. Мережковский вошел в историю русской литературы как теоретик и практик русского символизма, своеобразный критик и исторический романист. Первая его романная трилогия «Христос и Антихрист» появилась почти на два десятилетия позже романа Толстого («Отверженный» — в дальнейшем «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900), «Петр и Алексей» (1904)). Вторая трилогия «Царство Зверя», посвященная целиком событиям русской истории и тематически тесно связанная с «Христом и Антихристом», появилась через несколько лет после первой («Павел I» (1908), «Александр I» (1911–12), «14 декабря» (1918)). В эмиграции Мережковский создал еще два исторических романа: «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» (1924) и «Мессия» (1926–27).

Религиозно-философская насыщенность романов Мережковского вызвала недоумение большинства критиков-современников. Однако уже подготовленная появлением «Войны и мира» критика приняла романы Мережковского как исторические, несмотря на их явную философскую тенденциозность, разорванность сюжета, фактическое отсутствие интриги, завязки и развязки [См.: МС: 31–32]. Как и у Толстого, необходимый минимум связности повествования достигался за счет следования «линии жизни» героя, судьба героя прослеживалась в течение долгого периода времени, а повествование развивалось по принципу хроники (до Толстого такой способ повествования был для исторического романа нехарактерен).

Было очевидно, что исторический роман Мережковского отклоняется от традиционной манеры В. Скотта, что очень домысленный исторический материал, обильно снабженный цитатами, перевешивает романную интригу, а последняя распадается на слабо связанные между собой (в плане развития действия) эпизоды. Критика того времени отмечала эти отклонения, но не бралась определить жанр, предпочитая либо говорить о новом типе исторического романа, либо оценивать произведения Мережковского как неудачные исторические романы, подходя к ним с критериев традиции. Этого не избежали и некоторые позднейшие исследователи. (См., напр., в статье И. Низовой: «Художественным исследованием противоречий современного сознания становится и собственная проза Мережковского. В этом смысле его романы лишь условно могут быть названы историческими» [МС: 284]).

К сожалению, не удалось выяснить, кто первым ввел в обращение термин *историософский роман*. Следует отметить, что термин, хотя и привился, но не стал повсеместно употребляемым. Многие исследователи продолжают называть романы Мережковского историческими, предъявляя к ним те же претензии, что и его современники, обвиняя автора в недостатке историзма, чрезмерной насыщенности цитатами и т.п. (См., напр., в статье Э. Баццарелли о «Леонардо да Винчи» из сборника «Мысль и слово»: «<...> рассматриваемой композиции не хватает глубины, перспективы, — «воздуха», наличие которого отличает подлинное произведение искусства от добротной работы мастера-профессионала. Как исследователь эту эфемерную субстанцию я определяю как недостаток историзма» [МС: 53]). Однако более проницательные исследователи, принимая во внимание особую целевую направленность его романов, заявляли, что речь идет о

новой жанровой разновидности исторического романа, о романе историософском, в котором все элементы подчинены иллюстрации субъективного авторского представления об истории, а последняя представляет собой основной предмет повествования.

Причем исследователи отмечали, что в романах Мережковского история показана в очень большие промежутки времени, что, связывая в рамках трилогии отдаленные эпохи в единое целое, автор имеет в виду их связность с точки зрения истории высшего порядка. Замечание вполне справедливое и вытекающее из утверждений самого Мережковского, который писал в «Тайне Запада»: «Чтобы понять середину — всемирную историю, надо видеть ее начало и конец» [Цит. по: МС: 18]. Поскольку находящийся внутри истории человек не видит ее начала и уже никак не может увидеть конца, логично, что Мережковский предполагает выход на метауровень, на уровень метафизики. Именно этот взгляд на историю извне и есть то новое, что Мережковский вносит в исторический роман. В связи с этим Л. Колобаева делает вывод о том, что «Мережковского по праву надо считать создателем в русской литературе исторического романа нового типа, романа философии истории, романа историософского» [МС: 16].

Отметим, что выход на метауровень предполагает большой масштаб повествования, в противном случае проследить развитие истории не удастся. Традиционный исторический роман изображает историю изнутри. Для того, чтобы отобразить уникальность, своеобразие одного исторического момента, достаточно одного сюжета. Для того, чтобы изобразить историю, а не конкретный ее момент, необходимо взять больший временной отрезок. В пределах одного романа это недостижимо, из этого вытекает стремление авторов к созданию крупных эпических полотен и исторических серий, охватывающих большие промежутки времени. При этом естественно, что единства сюжета, места, времени, действия, персонажей сохранить, как правило, не удастся (да это и перестает входить в авторские задачи). Конечно, возможен и другой способ создания исторической масштабности, при котором сохраняются перечисленные единства — создание романа по типу семейной хроники (как в эпопее Л. Н. Толстого), в которой будет подчеркиваться преемственность истории, за счет естественной схемы: дети наследуют родителям, затем сами становятся родителями и т.д. Однако масштаб в этом случае будет не столь большим, к тому же потребуется большая подробность повествования.

Прием стягивания в одном художественном целом очень отдаленных эпох, работающий на метаисторизм, явился новшеством Мережковского и впоследствии широко использовался в романистике (как в рамках исторических серий, так и в пределах отдельного текста, где эффект стягивания достигался за счет перемежающихся разновременных сюжетных линий или использования вставных текстов, как, напр., у М. Булгакова в «Мастере и Маргарите», у М. Алданова в «Ключе» и «Живи как хочешь»). Тяготение к образованию супертекстовых единиц, с одной стороны, является необходимым условием метаисторизма и, с другой стороны, вообще свойственно для модернизма.

Помимо определения романов Мережковского как историософских предлагались и другие варианты. Так, М. Задражилова предложила определение *эсхатологический исторический роман*. Исследовательница, фактически отстаивая право Мережковского на историзм, пишет: «<...> если не применять критерии других стилей и поэтик и остаться в рамках исходной авторской концепции истории и с ней связанного жанра эсхатологического исторического романа, возникающего в русле русского символизма, нельзя не признать, что именно эти не раз оспариваемые принципы и приемы функционировали

безотказно» [МС: 22]. Однако, на наш взгляд, здесь имеет место излишняя конкретизация жанрового определения. Безусловно, исторический роман Мережковского есть роман эсхатологический, однако в таком узком понимании тексты Мережковского представляют собой вообще чуть ли не единственный образец жанра, т.е. идиожанр, сам по себе не имеющий аналогов в литературе. В более широком смысле эсхатологический роман целесообразно рассматривать как разновидность историософского романа.

Интересным образом употребляет термин *историософский роман* С. Ильев, заявивший, что «традиционные претензии историков литературы и критиков к трилогии «Христос и Антихрист» Мережковского, по-видимому, основаны на недоразумении, поскольку это произведение очень часто трактуется как исторический роман, тогда как его уникальное жанровое своеобразие вполне корректно определяется термином «историософский роман»: ведь его поэтика согласована с концепцией развития софийного начала в процессе исторической эволюции христианства» [МС: 56]. Здесь дается другая интерпретация термина, не от понятия «историософия», а от «история» и «София». В случае с Мережковским равно применимы обе эти интерпретации, поскольку вторая является лишь разновидностью первой. Однако следует отметить, что, поскольку *историософия* является более широким философским понятием и подразумевает множество философско-исторических концепций, то и историософский роман не может быть сведен только к роману о «софийности». Здесь, как и в предыдущем определении, наблюдается сужение значения термина и в таком узком понимании речь снова идет об идиожанре. Знаменательно, что возникновение жанра связывается с именем Мережковского, близость которого к соловьевской философии и обусловила возможность двоякого понимания термина *историософский роман*.

Гораздо важнее попытки дать определение жанра оказывается указание Ильева на необходимость пересмотра понятия *историзм* в связи с романами Мережковского. Поясняя специфику его жанра («поэтика согласована с концепцией развития софийного начала»), Ильев заявляет, что «в связи с этим обстоятельством правомерны вопросы о характеристике историзма в трудах Мережковского, природе документализма и мере условности в стиле и структуре его трилогии» [МС: 57].

Творческий путь Мережковского отмечен постоянным усилением роли философских отступлений в его произведениях. Начав с лирики, перейдя от нее к литературной критике, а от нее к историческим романам, Мережковский все более склонялся к неприкрытым художественным вымыслом философско-религиозным исследованиям. При этом техника творчества осталась практически той же: исторические романы создавались на основе документов, мемуаров, писем, мельчайших свидетельств интересовавшей автора эпохи; отобранный материал подгонялся под авторскую идею, персонажи говорили языком автора. В поздних своих произведениях Мережковский упростил себе задачу, отказавшись от интриги, вымышленных персонажей и других обязательных составляющих романа.

Религиозно-философские исследования Мережковского, как и его ранние исторические романы, складывались в трилогии: трилогия «Лица святых от Иисуса к нам» («Павел. Августин» (1936), «Св. Франциск Ассизский» (1938), «Жанна д'Арк и Третье Царство Духа» (1938)), «Реформаторы» (опубликованные на французском посмертно «Luther» (1941), «Calvin» (1942), «Pascal» (1941)), трилогия о испанских мистиках («Санта Тереза Испанская», «Св. Иоанн Креста», «Маленькая Тереза» — все опубликованы посмертно).

Художественный вымысел, уже в ранних его трилогиях сводившийся к вкладыванию авторских идей в уста многочисленных резонеров (роман Мережковского есть произведение, где фактически каждый персонаж может в той или иной степени считаться резонером), был окончательно подменен «вымыслом философским», философская схема, наложенная на исторический материал, образовывала своего рода сюжет, а персонажи либо исключались совсем (как в «Тайне Трех» или «Тайне Запада»), либо становились воплощенной идеей, символом (как в «Наполеоне» и других «житиях» / романизированных биографиях)³.

Вопрос о жанровой природе поздних текстов Мережковского занимал несколько поколений исследователей. Очевидна была их связь с его ранними романами, общность приемов, однако эксперимент с романной формой привел к таким радикальным результатам, что исследователи предпочли описательные конструкции в определении жанра. (См., напр., у О. Михайлова о поздних произведениях Мережковского: «Жанр их не всегда определим, так как форма традиционного романа смыкается с беллетризованной документальной биографией или даже историко-философским трактатом» [Михайлов 1995: 212]).

Наиболее обобщенным было определение этих текстов как религиозно-философских исследований. Однако очевидно, что при всем сходстве поэтики между ними имеются и различия, например, в персонажной структуре: среди поздних произведений Мережковского есть без-персонажные произведения и тексты, строящиеся вокруг одного исторического лица. При этом «Иисус Неизвестный» выбивается из этого ряда, поскольку, по понятным причинам, речь здесь идет не о переосмыслении исторического материала, а о домысливании немногочисленных полуисторических свидетельств. Поздние произведения Мережковского представляют собой результат эволюции жанра историософского романа в сторону постепенного отказа от его художественной (собственно романической) составляющей, от вымысла романического к вымыслу философскому, к неприкрытой демонстративности авторских положений.

Рассмотрим теперь, что представляет из себя историософская концепция Мережковского, и как она эксплицирована в его ранних романах.

Глава 2. Историческая концепция Мережковского

Так называемая «концепция Третьего Завета» изложена Мережковским в многочисленных религиозно-философских исследованиях, объединенных в трилогии, в романизированных биографиях Наполеона и Данте, в многочисленных публицистических выступлениях. Эта концепция формировалась у Мережковского параллельно с созданием романа «Леонардо да Винчи» и приобрела относительно завершённую форму к 1899 г. Общие ее положения опираются на учение итальянского монаха Иоахима Флорского, жившего в XII в.

Учение Иоахима Флорского (изложенное в сочинениях: «Согласование Ветхого и Нового Заветов», «Руководство к Апокалипсису», «Новый Апокалипсис» и др.) представляет собой главным образом комментарий к Апокалипсису, с оглядкой на который выстраивается своеобразная схема мировой истории. Человечество должно пройти через три главных состояния: периоды господства Бога Отца, Бога Сына, Духа Святого, а в каждом периоде — через шесть кризисов, соответствующих шести дням недели и снятию шести печатей Апокалипсиса. Период Бога Отца соответствует истории израильского народа, эпохе закона Моисея. Он заканчивается снятием седьмой печати — первым пришествием Сына Человеческого. История входит в новый период и все минувшие кризисы готовят новую семиричную цепь бедствий в Новом Завете (по принципу соответствия Заветов). Ветхий Завет противопоставлен Новому как «состояние мирян» — «состоянию священников», которое, в свою очередь, должно смениться качественно высшим «состоянием монахов». По мысли Иоахима, человечество уже проходит сквозь шестую печать второго периода, и вот-вот должен совершиться переход к Третьему Завету.

Новые периоды истории, по Иоахиму, не наступают внезапно, а вызревают внутри предыдущих. В каждом предыдущем периоде есть зачатки того, что принесет результат в последующем. Царство Сына началось во времена Иосии, царя израильского, и принесло плод с воплощением Христа, а начало Царства Духа связано со св. Бернардом и еще должно принести плод (Иоахим относил это событие к 1260 г.). Наступление Третьего Завета ознаменовано возникновением нового монашеского ордена, предназначенного для мирового господства. При нем в лоно церкви войдут греки и иудеи, и церковь Петра, приобретя вселенский характер, станет церковью Иоанна.

Учение о конечности церкви Петра дало повод для обвинения Иоахима в ереси и для запрещения его проповеди. Однако долгое время оно было популярно, в частности, среди доминиканцев и францисканцев, которые применяли к себе иоахимово пророчество о новом вселенском ордене. Его пророческо-эсхатологические идеи вдохновляли таких религиозных мыслителей, как Франциск Ассизский, Данте Алигьери и Савонарола. Фигура Иоахима исключительно важна также и в связи с тем, что он фактически первым из европейцев предложил периодизацию истории, создав некоторую религиозно-историческую концепцию (на что указывал, в частности, Р. Коллингвуд).

По Мережковскому, человечество также проходит три стадии развития: период Ветхого Завета (царство Бога Отца, Закона, в котором отношения между Богом и человеком строятся по схеме *господин-раб*), период Нового Завета, продолжающийся по сей день (царство Сына Божьего, в котором отношения строятся по схеме *отец-сын*), и ожидаемый период Третьего Завета (царство Духа, где отношения строятся по принципу *жених-невеста*). Каждый этап развития завершается катастрофой, открывающей новую эру: конец ветхозаветного периода закончился гибелью Атлантиды, новозаветный период должен

завершиться Апокалипсисом. Наступление царства Духа должно ознаменовать конец истории, положить конец катастрофам и разладу между Богом и человеком⁴.

При этом история представляется не равномерно развивающейся, а движущейся рывками, катастрофично. Катастрофичен конец каждого из периодов истории, в свою очередь, внутри этих периодов есть более краткие периоды времени со своими переломными моментами. Именно эти моменты истории интересуют Мережковского: «Юлиан Отступник» посвящен победе христианства над язычеством, «Леонардо да Винчи» — эпохе Возрождения как времени возврата к язычеству (и противопоставлен «Юлиану» как антитезис тезису), «Петр и Алексей» повествует о времени наиболее радикальных реформ в истории России и демонстрирует неудачную попытку синтеза тезиса и антитезиса, христианства и язычества (т.к. прежде Царства Духа должно настать царство Антихриста, подражающего Христу и осуществляющего неудачный синтез). Знаменателен и выбор героев для его поздних романизированных биографий: Наполеона, святых — обновителей церкви, религиозных реформаторов.

Представляется, что обращение к Иоахиму было вторичным и спровоцировано созвучностью некоторых его положений основным идеям рубежа веков. Весьма вероятно, что имя калабрийского аббата было знакомо Мережковскому по «Философии Откровения» Шеллинга, популярной в символистских кругах. Как предполагает О. Матич, «учение Иоахима, возможно, проникло в русскую утопическую мысль в середине XIX века через посредство Жорж Санд, которая перевела идеи итальянского мистика на язык современной ей теории социальной революции» [МС: 113]. Она же ссылается на мнение, согласно которому концепция Соловьева и религиозная философия Бердяева восходят непосредственно к идеям Иоахима. Матич отмечает, что хотя отдельные исследователи (Reeves, Gould) считают знакомство Мережковского с идеями итальянского мистика не доказанным, несмотря на сходство между ними, из писем Гиппиус становится очевидным, что Мережковские знали про калабрийского мыслителя и собирались посетить в 1937 году основанный им Флорский монастырь [МС: 113]. Однако ранние тексты Мережковского также обнаруживают знакомство с идеями Иоахима. Остается неизвестным, было ли это знакомство опосредованным, или же Мережковский воспринял идеи иоахимизма во время поездки по Италии и сбора материалов к роману о Леонардо.

Учение Иоахима Флорского и его воплощение Франциском Ассизским воспринималось Мережковским как начало переворота, как переход к совершенному обществу Третьего Завета, которое по сути является коммунистическим (нет собственности, нет семьи, разрушены привычные социальные связи), причем, в отличие от коммунизма XX в., оно является, по Мережковскому, подлинным коммунизмом: «Смешивать два «коммунизма» — наш и XIII века — все равно, что смешивать <...> детскую улыбку святого Франциска — с дряхлой усмешкой Ленина <...> здесь между двумя веками, — может быть, уже не нашим и XIII, а нашим и каким-то будущим, — и совершается всемирный переворот, «всемирная революция», по-нашему, но совсем не та, которой ждет коммунизм XX века, а гораздо более похожая на ту, которой ждал «коммунизм» XIII века» [Мережковский 1997: 132].

Примечательно, что и сам Христос в представлении Мережковского есть величайший из когда-либо существовавших революционеров. Например, в «Иисусе Неизвестном говорится следующее: «Кто ученики Господни? Всесветные возмутители <...> «революционеры всемирные»» [Мережковский 1996: 269]. И далее: «Первый же из них и величайший — Христос. Кто бы ни был Он, —

Губитель или Спаситель, Он Первый Двигатель, *Primo Motore*, опрокидывающий или восстанавливающий мир» [Мережковский 1996: 270]. Мережковский исходит здесь из сходства слов *восстание* и *воскресение* в греческом языке и «восстание из мертвых» интерпретирует как революцию. При этом революция высшего, метафизического порядка противопоставляется революциям «низшей истории»: «Внешние перевороты, политические и социальные революции, — все поверхностно <...>; все останавливаются на полдороге, или кончают своей противоположностью: освобождая, порабощают <...> Новый порядок хуже старого: вместо веревочного узла — железные <...> внешнее рабство становится внутренним: люди сами в цепи идут, жаждут рабства все неумолимее. И этот «прогресс» бесконечен. Тщетны все революции, перевороты внешние; в мнимом движении неподвижны все. Только один — Его, Первого Двигателя, внутренний переворот действителен» [Там же].

Идея революционности Христа настойчиво доказывается автором: «Сколько бы ни доказывал Кант, что христианство есть «учение нравственное», прежде всего — с тем же, если не с большим правом можно доказывать другие, что христианство «безнравственно». Главное во всякой и в собственно Кантовской этике — «категорический императив» долга, а в Нагорной проповеди тот же императив опрокинут» [Мережковский 1996: 265].

В своей статье о Гете Мережковский писал: «Постепенности, непрерывности недостаточно для того, чтобы объяснить закон эволюции; нужно допустить и другой, смежный закон — прерывности, внезапности, катастрофичности, то «непредвиденное» (*imprevisible* Бергсона), что в стихии общественной называется «революцией»» [Цит. по: МС: 15].

История мыслится Мережковским как противоборство враждующих начал (античности и христианства, богочеловечества и человекобожия), движущееся к своему концу, который становится возможным только после смерти и воскресения Сына Божьего (т.к. смерть Христа является искуплением грехов человечества и залогом его грядущего воссоединения с Богом). Апокалипсис, по Мережковскому, положит конец борьбе этих начал, связав их в некое совершенное единство. При этом вся предыдущая история понимается как предвосхищение Христа и Апокалипсиса. В связи с этим Мережковского интересуют сходные сюжеты, отраженные в мифологии древних народов. Таких основных сюжетов можно выделить два: сюжет об умирающем и воскресающем Боге (Дионис, Митра, Озирис и т.д.) и сюжет о гибели человечества (потоп, гибель Атлантиды, ее аналог — гибель Содомы и т.д.).

Мифология для Мережковского — память истории, ее суть, она свидетельствует о прошлом и в ней предчувствуется будущее. В своем дневнике (символически озаглавленном «Было и будет») Мережковский писал: «Легенды, не история... Но иногда за легендой — высшая правда истории... Душа народов — предмет истории. Что для души человеческой сновидение, то для души народа легенда. Скажи мне, что тебе снится, и я скажу тебе, кто ты; скажи мне, какие у тебя легенды, и я скажу тебе, какой ты народ» [Мережковский 1915: 136]. Строго говоря, легенда не есть то же самое, что миф, она строится по законам линейного повествования, в ней нет повторов, но, кажется, Мережковский не делает между ними различия. Представление о легенде (равной мифу в одном из его пониманий) как об источнике, открывающем «высшую правду истории», чрезвычайно важно в системе воззрений Мережковского. Во-первых, важно само представление о «высшей правде», предполагающее наличие «правд истории» разного порядка. Во-вторых, важно, что Мережковский допускает, что легенды и мифы могут служить источником для исследования «истории высшего порядка».

Такой историей высшего порядка для Мережковского оказывается метафизика. При этом «низшая история» является только отражением «высшей», и в ней ничего не происходит. «Высшая история» определяет происходящее в «низшей», и именно в ней происходит движение, развитие, то, что составляет суть истории. С точки зрения метафизики Мережковского, история развивается по гегелевскому принципу «тезис + антитезис = синтез» и движется по направлению к своему концу, т.е. мы имеем дело с линейным развитием. Однако «низшая история» при взгляде на нее изнутри обнаруживает постоянное повторение одних и тех же элементов, сюжетов, типологически сходных героев и ситуаций и в конечном итоге представляется вечным пророчеством: однажды умерший Бог воскреснет вновь, после чего повторение прекратится, т.к. вскоре за этим последует конец человечества, и время, а вместе с ним и повторение, прекратится. Постоянное удвоение сюжетов-символов создает иллюзию цикличности. Таким образом, в представлении Мережковского об истории сочетаются два принципа: линейный и циклический. Цикличность прослеживается при взгляде на историю изнутри ее, при выходе же за ее пределы обнаруживается направленность линии развития к концу времени.

Как следует из рассуждения Мережковского [Мережковский 1992: 24], при том, что история постигается на трех уровнях (на уровне внутреннего мира личности, которому соответствует психология; внешнего мира, соответствующего космологии; и на высшем уровне, знаменующем конец их разъединенности — эсхатологии), мерилom и «методом религиозно-исторического познания» должна быть эсхатология, с позиций которой следует рассматривать свершающееся.

С точки зрения высшего порядка, движение происходит только в глобально значимые моменты истории, в момент крушения цивилизации или смены религиозных систем. Историческое событие значимо постольку, поскольку приближает историю к ее концу. Все же «исторические» в нашем понимании события на самом деле не являются таковыми, а оказываются лишь элементами некоторого стабильного состояния, не двигающими историю, а повторяющими ее. Набор элементов и сюжетов при этом остается одним и тем же.

Оппозиция *история-метафизика* и соответствующая ей оппозиция *время-вечность* трактуются Мережковским несколько иначе, чем обычно. Взгляд с точки зрения метафизики не равен, по Мережковскому, взгляду с точки зрения вечности. Вечность еще не наступила; на метафизическом уровне движение происходит (по направлению к вечности), и время там существует; на том же уровне, где свершается «низшая история», ничто не изменяется, за исключением тех точек, где «высшая история» врывается в «низшую». В промежутках же между этими точками движения нет, а значит, нет и времени. Отсюда следует, что эти промежуточные состояния «низшей истории» с точки зрения истории высшего порядка, эсхатологии одновременны.

В то же время в системе Мережковского существует изоморфизм явлений: борьба противоположностей на метафизическом уровне отражается в множестве проявлений этой борьбы на уровне «низшей истории», мистериальное пространство изоморфно пространству земного бытия, в котором «все преходящее есть только символ» бытия высшего. При этом качественное различие двух планов бытия отражается в формуле закономерности, различной для двух этих планов: если в низшем плане событие строится по формуле $A+B+C$, где A , B , C — компоненты события, которое оказывается полностью детерминированным, то в плане высшем добавляется качественно новый компонент и формула выглядит следующим образом: $A+B+C+X$, где X равно чуду (последний компонент снимает предопределенность).

Одномоментность всех существующих состояний и пространственный изоморфизм свойственны мифу. Отражение такого хронотопа в романах Мережковского и обращение автора к мифу как источнику сюжетов позволило исследователям говорить об их «неомифологизме». Мнение о мифологизме (пусть даже в кавычках и с приставкой нео-) его произведений стало общим местом после статьи З. Г. Минц «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов» [См.: Розенталь; Клаус; Колобаева]. Напомним основные положения этой статьи.

Согласно Минц, миф выступал у символистов в качестве выхода из гносеологического кризиса, становился способом нового постижения мира, на которое оказалась неспособна позитивистская наука XIX в. «Неомифологизм» явился следствием экспансии художественных методов познания, присущей панэстетическому сознанию символизма, в область науки и философии. Минц отмечает, что символистское искусство ориентировано на поэтику мифа, т.е. символизм образов и концепцию циклического времени, сосуществуя при этом с триадической гегелевской концепцией развития [Минц 1979: 87-88]. При этом миф раскрывает смысл событий истории и сам объясняется ими; «мифологические Первособытия и Первогерои, реализуясь и конкретизируясь в истории, разлагаются в бесконечные ряды образов и сюжетов, которые только в совокупности их частных смыслов и в соотносительности с символикой мифа выявляют всю полноту своих значений» [Минц 1979: 93]. В соотношении мифа и истории Минц усматривает характерную черту символизма «соловьевцев», стремившихся к синтезу двух ощущений времени.

Все эти положения Минц применяет к романам Мережковского. Действительно, историософская концепция Мережковского соединяет в себе мифологическое и историческое видение истории. При этом история и миф не противопоставлены у Мережковского. Речь идет об исторической концепции, родственной концепциям русских религиозных мыслителей конца XIX – начала XX вв. (в частности, В. С. Соловьеву и В. В. Розанову). Т.к. при изложении концепции Мережковского, как правило, акцентируется именно ее мифологичность, для полноты картины считаем нужным отметить и ее исторические компоненты.

Концепция Мережковского находится в русле исторических концепций, типичных для русской религиозной философии. Мифологизм Мережковского обнаруживает свойства, присущие историческому видению мира. По своей сути миф является попыткой упорядочения, объяснения бытия, это в самом общем смысле текст, через призму которого читается мир. У Мережковского же единственным мифом в таком его понимании является «миф» Апокалипсиса (все остальные «мифы», в том числе и миф об умирающем и воскресающем Боге, с ним связаны или подчинены ему). Но миф существует вне времени, существует всегда, а Апокалипсис грядет только однажды (единичность характерна исключительно для исторического события, а в мифе имеет место не единичность и уникальность, а тождественность явлений), это явление исторического ряда.

Собственно же миф трактуется Мережковским как предчувствие эсхатологического (т.е. исторического в понимании Мережковского) события. Так, очевидно, что смерть и воскресение Озириса или Диониса не приравниваются им к воскресению Христа, т.к. ни тот, ни другой не приближают историю к ее концу. Они сравниваются, но не отождествляются. Мифы древнего мира о воскресающем Боге есть предчувствия явления Христа [См. об этом в трилогии «Тайна Трех», «Тайна Запада» и «Иисус Незвестный»]. Как ветхозаветные пророки предрекают явление Мессии, но не равны ему, так все воскресающие

боги, по Мережковскому, символизируют Христа, не равняясь ему. Христос для Мережковского — явление историческое (в смысле эсхатологии); Дионис, Озирис, Адонис — его «ветхозаветные» прообразы (как в Библии образы и события Нового Завета имеют прообразы в Ветхом).

Символическое подобие не есть тождество для Мережковского, иначе воскресение Христа как очередное воспроизведение мифа не завершалось бы катастрофой Апокалипсиса, концом всех мифов. Если бы Дионис был равен Христу, его смерть-воскресение также вело бы к концу времен. Предположить, что для Мережковского Дионис и Христос существуют одновременно и тождественно, было бы неверно, в его трилогии («Тайна Трех» и др.), там, где речь идет о богах-предтечах Мессии, подчеркивается именно мотив ожидания Христа.

Очевидно, что для Мережковского Христос, в отличие от Диониса и Озириса, есть историческое лицо, и в смысле «нижней», и в смысле «высшей» истории (повествуя о жизни Христа, Мережковский постоянно ссылается на свидетельства историков-современников Христа и на исторические документы). Боги древних же для Мережковского существуют только в мистериях как предвестие грядущего таинства воскресения. Кроме того, в связи с Христом важен момент выбора, волеизъявления (См. описание моления Христа о чаше в «Иисусе Неизвестном»), который мифу не свойствен. В циклической системе мы имеем дело с закономерным повторением одних и тех же элементов в одной и той же конфигурации. Момент же выбора снимает предопределенность и механизм повторения (в этом он функционально подобен чуду), это свойство истории. Точно так же подчеркивается значимость выбора в рассказе Мережковского о заседании старейшин-атлантов, на котором было принято решение о войне, которое и послужило в конечном итоге причиной гибели Атлантиды (см. «Тайна Запада»). Потоп, воскресение для Мережковского — явления исторического порядка. Мифология (в смысле легенды) — лишь исторический (в плане «высшей истории») источник.

Нетрудно также заметить, что, в отличие от мифа, где существует некоторое бесконечно удваиваемое протособытие, в системе Мережковского имеет место не прото-, а «постсобытие», меняется направленность движения, повтор существует не как возвращение к некоторой изначальной ситуации, а как предвосхищение будущего. Если миф в линейно развернутом виде направлен назад, в прошлое, то направленность вперед есть свойство истории, только в этом случае она носит относительно предсказуемый характер.

Из всего сказанного очевидно, что о мифологизме или «неомифологизме» Мережковского можно говорить только с оглядкой на его историзм. Концепция Мережковского, восходящая к идеям Иоахима Флорского (как напрямую, так и через позднейших переосмысливавших его мыслителей), исторична по своей природе, а наличие мифопоэтических элементов в его романах само по себе не должно служить доказательством их неисторичности.

Проблема сочетания в концепции Мережковского исторического и мифологического принципов реально существует. С одной стороны, указывалось на обусловленность этого сочетания общим стремлением символистов к синтезу двух ощущений времени [Минц 1979: 93–94]. С другой стороны, мифологизм часто противопоставлялся историзму и связывался с цикличностью (См. Успенский, Лотман). Однако при этом необходимо учитывать, что сама идея линейного развития изначально связана с идеей цикличности. В статье о цикличности в «Мифах народов мира» читаем: «Зарождение историзма, признание уникальности исторических событий и линейной направленности

исторического процесса в иудаизме (мессианство, пророки), маздаизме и христианстве возникало как идея конечности истории. Христианство заимствует старый сценарий страстей бога и его воскрешения, а вместе с ним и всего космоса, но лишает его периодической повторяемости. Даже при известном повторении ряда периодов, эонов (Лактанций, Ориген, Иоахим Флорский и др.) мир в конце концов погружается в хаос (апокалипсис), чтобы затем воскреснуть в трансценденции, где нет времени и истории» [МНМ. Т. 2: 621].

Помимо линейности-цикличности, существует еще один признак, по которому можно противопоставить историзм мифологизму: первый подчеркивает своеобразие конкретной выбранной эпохи, второй направлен на выявление сходства между эпохами. Однако уже в XIX в. истинно историческими произведениями считались те, которые, изображая прошлое, обнаруживали глубинную связь с настоящим. Символизм лишь по-новому осмысляет «связь времен», выходя за пределы эмпирического познания и рассматривая причинно-следственные связи с точки зрения другого измерения. Мифологизм и историзм в этой системе не противопоставлены, а неразрывно связаны друг с другом. Это явление свойственно эпохе модернизма. И в этом смысле можно говорить как об историзме «неомифологических» романов Мережковского, так и о мифологизме новейших исторических концепций того времени (или тотальном «неомифологизме» XX в.).

Обвинения в недостатке историзма, предъявленные Мережковскому многочисленными критиками, оказываются несостоятельны, т.к. речь идет о разных исторических взглядах. Можно критиковать обоснованность самих исторических представлений Мережковского, но монополии в этой области не существует и не может существовать. Историческая концепция Мережковского, соединяющая в себе исторические и мифологические элементы, является той системой, с точки зрения которой следует оценивать специфический философский историзм его романов.

Глава 3. Концепция Третьего Завета в трилогии «Христос и Антихрист»

Концепция Мережковского настолько очевидно отражена в его романах, что не имеет смысла рассматривать это явление подробно. Мы не анализируем подробно всех элементов трилогии, соотносящихся с авторской концепцией, тем более, что романы Мережковского неоднократно исследовались с этой точки зрения [См.: Минц, Задражилова, Ильев и др.] Однако, дабы наши рассуждения не повисали в воздухе, кратко продемонстрируем, как те или иные положения Мережковского вплетены в ткань романа, в диалоги персонажей, в систему образов и мотивов. Очевидно, что рассмотреть все элементы текста, связанные с какими-либо философскими идеями, невозможно, для этого пришлось бы переписать романы целиком. Так же мы не задаемся целью определить все источники отраженных в тексте Мережковского идей. В качестве отправной точки анализа мы возьмем религиозно-историческую концепцию Иоахима Флорского, т.к. именно к ней восходят идеи Мережковского о Третьем завете.

При этом мы не исследуем подробно соотношения концепции Мережковского с идеями Иоахима, тем более, что сама эта концепция гетерогенна и синтезирует воззрения Иоахима с идеями Ницше и современной Мережковскому русской философии (особенно актуальна в данном случае соловьевская философия всеединства). Однако, учитывая стремление Мережковского взойти к первоисточнику этих идей, мы называем его последователем иоахимизма, принимая при этом во внимание условность такого наименования.

В связи с концепцией Иоахима для нас будут важны две темы: тема Апокалипсиса и тема грядущего единения вероисповеданий (язычества и христианства, раскольников и православия). Прежде чем мы перейдем к рассмотрению этих тем в романах Мережковского, отметим, что эмпирическая история в них не самостоятельна и не рассматривается сама по себе, отсюда вытекает внутренняя безучастность героев к политическим переменам (характерный пример — Леонардо, кочующий из одного лагеря в другой, от тирана к республиканцам и обратно). История представляется как суэта, противопоставленная ясности природы: «<...> Не все ли равно, кто кого победит — французы ломбардцев или ломбардцы французов, король или герцог, свои или чужие? Отечество, политика, слава, война, падение царств, возмущение народов — все, что людям кажется великим и грозным, не похоже ли на это маленькое, в вечернем свете тающее облачко — среди великой ясности природы?» [Мережковский II: 44] Сутью же природы является ее стремление к концу, в дневнике Леонардо читаем: «В природе нет ничего, кроме силы и движения; сила же есть воля счастья — вечное стремление мира к последнему равновесию, к Первому Двигателю» [Мережковский II: 296]. В свете стремления мира к его концу и рассматриваются все события трилогии.

Как неоднократно отмечалось критиками, в романах Мережковского языческая и христианская символика соседствуют, выступают поочередно в контрастной связи. Приведем несколько примеров: «Кабатчик клялся и Моисеем, и Диндименой, и Христом, и Геркулесом» [Мережковский I: 30]; няня Юлиана смешивает олимпийских богов с христианскими бесами [Мережковский I: 34]; Юлиан читает «Пир» Платона [Мережковский I: 42], а на переплете написано: «Послания Апостола Павла»; на барельефе времен раннего христианства изображены nereиды, тритоны, Моисей, Иона с китом, Орфей, укрощающий птиц (один из прообразов Франциска Ассизского) и Добрый Пастырь Христос; в сцене шабаша ведьмы превращаются в менад, демоны в сатиров, Козел в Диониса; в описание покоев римского папы библейские сюжеты соседствуют с античными

(«Не то же ли святое умиление — в лице Елизаветы, у которой младенец взыграл во чреве, и в лице Изиды, плачущей над растерзанными членами бога Озириса? Не тот же ли молитвенный восторг в лице Александра VI, склонившего колена перед Господом, выходящим из гроба, и в лице египетских жрецов, принимающих бога Солнца, убитого людьми и воскресшего под видом Аписа?» [Мережковский II: 136]); в «Петре и Алексее» Алена Ефимова «не то раскольница, не то православная» [Мережковский II: 366] сочиняет особую молитву, «дабы различие вер соединено было» [Там же].

Мирра рассказывает Ювентину свой сон о том, как «все, все спасутся, все до единого — и не будет у Бога ни одного погибшего!» [Мережковский I: 149]. На это собеседник замечает, что так учил Ориген, но это ересь [Там же]. Героиня продолжает, что и «непокорный» Люцифер вернется к Богу, т.к. «все будет в Боге и Бог будет во всем» [Там же], поэтому «надо все благословить». Это отчасти перекликается и с идеями Иоахима. Ориген же важен как мыслитель, соединявший в своем учении платонизм с христианством. Здесь Мережковский, называя учение Оригена ересью, отступает от исторических фактов — учение Оригена было осуждено как еретическое в 543 г., т.е. почти через два века после смерти Юлиана Отступника. Идея «всего во всем» отсылает также к учению гностиков, важному для трилогии (Мережковским эта идея была воспринята через учение В. Соловьева, для которого, правда, были важны не столько гностики, сколько пантеизм Спинозы и романтиков).

К мудрости всеединства приходит и Арсиноя: «Разве мудрецы Эллады не приближались к тому, о чем говорит Он? Те, кто в пустыне терзают плоть и душу свою, — те далеки от кроткого Сына Марии. Он любил детей, и свободу, и веселие пиршеств, и белые лилии. Он любил жизнь, Юлиан. Только мы ушли от Него, заплутались и омрачились духом. Все они называют тебя Отступником. Но сами они — отступники...» [Мережковский I: 284]

Историк Аммиан Марцеллин рассказывает об учении Климента Александрийского: «<...> вся сила Рима, вся мудрость Эллады только путь к учению Христа; только предзнаменования, предчувствия, намеки; широкие ступени Пропилеи, ведущие в Царство Божие. Платон — предтеча Иисуса Галилеянина» [Мережковский I: 305]. Именно в этот момент Арсиноя вспоминает, что все это уже когда-то было, что подчеркивает значимость момента.

В «Леонардо да Винчи» тема воссоединения связана с образом Кассандры (показательно, что персонаж-резонер наделен именем пророчицы). Опекун Кассандры — последователь неоплатоников, о нем говорят, будто он «желает возобновить антихристианскую ересь императора Юлиана» [Мережковский I: 391]. Он — ученик Гемиста Плетона, который проповедовал, что «немного лет спустя после кончины моей, надо всеми племенами и народам земными воссияет единая истина, и все люди обратятся единым духом в единую веру. <...> Когда же его спрашивали: «в какую — в Христову или Магометову?» — он отвечал: «ни в ту, ни в другую, но в веру от древнего язычества не отличную»» [Там же].

Через много лет после первого рассказа Кассандры о Плетоне Джованни вновь вспоминает о его идее единой веры. Кассандра цитирует Эсхила «Скованный Прометей» (в переводе самого Мережковского), где Гермес пророчествует Прометею:

«До той поры не жди конца страданьям,
Пока другой не примет мук твоих,
Страдалец-бог и к мертвым в темный Тартар
Во глубину Аида не сойдет» [Мережковский II: 206].

Кассандра спрашивает Джованни, знает ли он, кто этот страдалец-бог, а затем вспоминает о Юлиане, который так же, как и Плетон, мечтал воскресить богов. Но, по словам Кассандры, и Плетон, и Юлиан были неправы, т.к. жаждали воскресения богов, но не соединения античного и христианского [Там же], после чего заходит речь о сходстве Христа с Дионисом. Джованни при этом чувствует, что «ни вера фра Бенедетто, ни знание Леонардо не утолят муки его, не разрешат противоречий, от которых душа его умирала. Только в темных пророчествах Кассандры чудился ему, быть может, самый страшный, но единственный путь к примирению» [Мережковский II: 207]. В итоге герой начинает замечать единство происходящих в истории событий: «Так, во всех веках и народах — в трагедии Эсхила, в сказаниях гностиков, в жизни императора Юлиана Отступника, в учении мудреца Платона — находил он дальние, разные отголоски великого разлада и борьбы, наполнявших его собственное сердце» [Мережковский II: 209].

Раздвоение мыслей есть предвестие Апокалипсиса, знак времени Антихриста [Мережковский II: 133]. Такими знаками и предчувствиями конца трилогия переполнена: Юлиан в церкви читает Апокалипсис; двоюродный брат Леонардо подражает Савонароле и говорит, что началось царство Антихриста: «Ложные боги, предтечи и слуги Антихриста, выходят из земли, из-под печати ангела, дабы обольщать народы» [Мережковский I: 314]; священник цитирует Ансельма Кентерберийского: «Антихрист выроет древних богов из земли и снова явит их миру» [Мережковский I: 332]; прихожане в церкви Мария дель Фьоре ждут проповеди Савонаролы о потопе; Леонардо вынашивает план картины о потопе [Мережковский I: 455].

«Петр и Алексей» — кульминация апокалиптических предчувствий. Роман начинается с пророчеств об Антихристе и его предтечах [Мережковский II: 319]; раскольники ожидают Апокалипсис; старец Корнилий называет Петра «жидом проклятым из колена Данова» [Мережковский II: 358], т.е. Антихристом; рекрутское клеймо воспринимается раскольниками как печать Зверя; пастор Глюк пишет комментарии на комментарии Ньютона к Апокалипсису [Мережковский II: 374]; в Неаполе царевич застает землетрясение и извержение Везувия (сравнивающееся с гибелью Содома и Гоморры, библейским аналогом Апокалипсиса [Мережковский II: 561]). Наводнение в Петербурге как аналог библейского потопы, грозы, молнии, символика Петербурга как города, который вот-вот провалится, — все это отсылает к теме конца. Слова Петра при спуске корабля на воду: «Тружусь, как Ной, над ковчегом России» [Мережковский II: 404], — тоже отсылают к теме потопы. Мотив гаснущего солнца («Дни кратки и пасмурны. Старые люди говорят: не по-прежнему и солнце светит» [Мережковский II: 456]), звучащий в контексте разговоров об Антихристе, перекидывает мостик к следующей трилогии Мережковского, где тот же мотив звучит в связи с императором Павлом (которому приписываются те же черты, что и Петру, та же характеристика его как Антихриста, те же планы завоевания Индии с целью создания мирового всеединства).

Тема единства противоположностей, звучащая в предыдущих романах в религиозном ключе, присутствует в третьем романе трилогии еще и в плане единства как мирового политического господства (отдельные намеки на такой поворот темы имеются и в предыдущих романах, где тема завоевания мира неоднократно появляется в связи с образом нового Цезаря — Чезаре Борджа). В «Петре и Алексее» постоянно идет речь о России, предназначенной соединить Восток и Запад (в частности со ссылкой на Лейбница [См.: Мережковский II: 393, 403]). Свидетельство фрейлины Арнгейм («Царь замышляет поход на Индию по стопам Александра Великого. Подражание Александру и Цезарю, соединение

Востока и Запада, основание новой всемирной монархии — есть глубочайшая и сокровеннейшая мысль русского царя» [Мережковский II: 423]) тоже укладывается в схему единства противоположностей и России как их примирительницы (недаром Арнгейм — ученица Лейбница), а заодно и предвосхищает в творчестве Мережковского появление Павла и Наполеона, новых завоевателей Индии. К этой же теме отсылают и две песни, услышанные царевичем в Неаполе: русская песня сливается в его сознании с песенкой Лоренцо Медичи (уже несколько раз процитированной в трилогии), и в этот момент Алексей любит Россию «всемирной любовью, вместе с Европой», две любви к двум разным землям сливаются в одну, «как эти две песни» [Мережковский II: 541].

Основным фоном чаемого мирового единства остается тема Апокалипсиса. Тихон читает «Слово святого Ипполита о втором пришествии» и приходит к выводу, что «все равно, <...> все равно, какой из двух путей он выберет, куда пойдет — на Восток или Запад; и здесь, и там, на последних пределах Востока и Запада — одна мысль, одно чувство: скоро конец. *Ибо, как молния исходит от Востока и видна бывает даже до Запада, так будет пришествие Сына Человеческого* <курсив автора. — О. Л.>» [Мережковский II: 381]. Он же размышляет о том, что «в то самое время, когда Ньютон сочинял свои комментарии, — на другом конце мира, именно здесь, у нас в Московии, дикие изуверы, которых называют раскольниками, сочиняли тоже свои комментарии к Апокалипсису и пришли почти к таким же выводам, как Ньютон. Ожидая со дня на день кончины мира и второго пришествия, одни из них ложатся в гробы и сами себя отпевают, другие сжигаются» [Мережковский II: 679]. Из этого Тихон делает вывод, что «в этих апокалипсических бреднях крайний Запад сходится с крайним Востоком и величайшее просвещение — с величайшим невежеством, что действительно могло бы, пожалуй, внушить мысль, что конец мира приближается» [Там же].

В трилогии Мережковского символизируется все: от пейзажей до имен. В связи с интересующей нас темой чрезвычайно важно имя Иоанн. Напомним, что, согласно учению Иоахима Флорского, церковь Петра должна уступить место именно церкви Иоанна; Иоанну также приписывают авторство Апокалипсиса; имя Иоанна носит предтеча Христа. Поэтому представляется неслучайным, что в качестве одного из главных героев второго романа трилогии выбран именно *Джованни* Бельтраффио. Образ Предтечи воплощается у Мережковского в лице нескольких персонажей: Максим Эфесский провозглашает себя предвестником Грядущего, в котором «соются добро и зло, смирение и гордость, как свет и тень сливаются в утренних сумерках» [Мережковский I: 223]; Кассандра называет Леонардо предтечей последнего Примирителя [Мережковский II: 211].

С образом Предтечи связан образ крылатого человека (Астро, Леонардо на горе, чей развевающийся плащ напоминает крылья). Крылатого Предтечу Леонардо видит на иконе Евтихия и вспоминает запись в дневнике Бельтраффио из пророка Малахии: «Вот я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь предо Мною, и внезапно придет в храм Свой Господь, Которого вы ищете, и Ангел завета, Которого вы желаете. Вот Он идет» [Мережковский II: 292]. Сам Леонардо тоже в это время пишет Предтечу.

Царевичу Алексею перед смертью является старец Иван, он же Иоанн, сын Громов, который причащает его и дает ему успокоение. Алексей умирает, успокоенный мыслью, что второе пришествие близко. Важен и тот факт, что своего сына он собирается назвать Иоанном.

Иванушка является и Тихону [Мережковский II: 756] и сообщает, что его послал Господь, который грядет за ним. Именно из его уст Тихон слышит пророчество о наступлении нового завета: «Была древняя Церковь Петра, Камня стоящего. Будет новая Церковь Иоанна, Грома летящего <...>. Первый завет Ветхий — Царство Отца, второй завет — Новый — Царство Сына, третий завет Последний — Царство Духа» [Мережковский II: 757]. В этот момент Тихон узнает Иоанна, сына Громова. Символические декорации этой сцены — дело происходит во время грозы, естественно, что парафраз Апокалипсиса, следующий за откровением о Царстве Духа, не нарушает общей тональности действия. Тихон же остается жив после удара молнии и полон мудрости, что «Антихриста победит Христос» [Мережковский II: 759].

З. Г. Минц указывает на то, что в последней сцене «Петра и Алексея» автор «говорит вовсе не о «синтезе», не о претворении двух начал истории в «третьем», а о победе одного из них <курсив автора. — О. Л.>» [Минц 1979: 105]. Но из этого исследовательница делает вывод, что «скорее всего финальная сцена выражает чаяния Тихона, а не позицию Мережковского. Последняя остается принципиально многозначной» [Там же]. Однако исследовательница не учитывает, что в процессе работы над трилогией позиция Мережковского изменилась. В предисловии к собственному полному собранию сочинений Мережковский писал: «Когда я начинал трилогию «Христос и Антихрист», мне казалось, что существуют две правды: христианство — правда о небе, и язычество — правда о земле, а в будущем соединении этих двух правд — полнота религиозной истины. Но, кончая, я уже знал, что соединение Христа с Антихристом — кощунственная ложь; я знал, что обе правды — о небе и о земле — уже соединены во Христе Иисусе» [Цит. по: РП 1998: 20]. Впрочем, такая неоднозначность трактовки вытекает из амбивалентности и неустойчивости самой концепции Мережковского, вводившего в заблуждение не одно поколение исследователей. Так, напр., П. Гайденок вслед за Бердяевым утверждает, что Мережковский именно «чаёт» соединения Христа и Антихриста. Причем исследовательница ссылается при этом на «Тайну Трех», более позднюю по времени, чем упомянутое заявление Мережковского.

Немаловажно в трилогии имя Франциска. На фигуру святого из Ассизи последовательно проецируется Леонардо да Винчи: «Франциск, так же как Леонардо, миловал тварей...» [Мережковский I: 462]; «Леонардо похож на св. Франциска» [Мережковский I: 463]; Чезаре о нем говорит, что он подобен Франциску [Мережковский I: 584]; отец Сергей, кормящий лосиху из рук в тот момент, когда к нему приходит Тихон, также близок к этому образу. «Цветочки Франциска Ассизского» — любимая книга Бельтраффио [См.: Мережковский I: 457, 462]. Леонардо пьет за мудрость Св. Франциска — «вечное веселье в Боге» [Мережковский I: 579]. Один из францисканцев доказывает, что Франциск, подобный Христу, занял место на небе, оставшееся свободным после падения Люцифера. Напомним, что, согласно одной из версий, именно орден францисканцев был началом той церкви, которая должна была стать всемирной, по Иоахиму Флорскому. Очевидно, что Франциск мыслится Мережковским как Предтеча Третьего завета. Тот факт, что свой последний приют Леонардо находит при дворе Франциска I, возможно, тоже значим в связи с этим.

Учение Иоахима не является единственным философским источником романов Мережковского. Кроме уже упомянутого В. Соловьева, среди других следует назвать неоплатонизм и орфизм. Учение неоплатоников и орфиков непосредственно излагается в тексте: например, один из пророков трилогии, Ямвлик излагает учение орфиков о душе, взглянувшей на материю и отпавшей от

Бога, а теперь жаждущей вернуться; когда же София вернется к первоначалу, тогда «все будут Богом, и Бог будет во всех» [Мережковский I: 67]; согласно этому учению, «все мифы, все звезды, и море, и земля, и животные, и растения, и люди, — все это сны природы о Боге. То, что она созерцает, — рождается и умирает. <...> Кроме созерцания, в мире нет ничего. <...> Воля, борьба, действие — только ослабление, недоконченное или помраченное созерцание Бога» [Там же]. Идея возвращения к совершенному единству лежит в то же время и в основе иоахимизма. Интересно также, что орфики, как и Иоахим, делят время на три эпохи: золотой век при едином Боге, серебряный при Кроносе, когда злая титаническая природа соединяется с божественной дионисической, и третья эпоха, в которой существует человечество. Вероятно, сходств можно обнаружить и больше, известно, что античная философия сильно повлияла на средневековые христианские учения, однако в целом приведенных примеров вполне достаточно, чтобы продемонстрировать зависимость романов Мережковского от его историософских построений, а также наличие в романе особого философского пласта, свойственного этой жанровой разновидности.

Глава 4. «Связь времен» в трилогиях Мережковского «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя»

Историософский роман как демонстрация определенного взгляда на историю предполагает масштабность ее изображения. Для создания как можно большего исторического масштаба необходимо показать как можно больший период времени. Одним из возможных средств на этом пути является создание исторических серий. Стремлением заставить читателя воспринимать все его произведения как единый текст продиктовано заявление Мережковского в предисловии к собранию его сочинений 1914 г. о единстве всех его произведений. Причем в серию входили не только беллетристические, но и критические произведения автора⁵.

Первая трилогия Мережковского «Христос и Антихрист» охватывает период истории с IV до XVIII вв. Как уже говорилось ранее, Мережковский выбирал в качестве времени действия своих романов переломные моменты истории. Однако сам выбор и изображение этих моментов еще не демонстрируют наличия самой истории, преемственности событий во времени. Отсюда следует необходимость связать отдельные части повествования как этапы одного и того же процесса. «Связь времен» осуществляется за счет создания сложной системы двойничества, повторяющихся символов, поэтики лейтмотивов (См. об этом в упомянутой статье Минц).

а) Двойничество в трилогиях Мережковского

Двойничество у Мережковского концептуально, т.к. история мыслится им как борьба двух начал: языческого и христианского. С другой стороны, в истории осуществляется борьба Христа и Антихриста (эту оппозицию ни в коем случае не следует рассматривать как полное соответствие оппозиции христианство-язычество, т.к. в язычестве, по Мережковскому, предвосхищается христианство и их кажущийся антагонизм будет преодолен в будущем путем их слияния; антагонизм Христа и Антихриста иного рода и оканчивается он в перспективе не их синтезом, а победой Христа).

Пары двойников-антагонистов встречаются в каждом романе Мережковского: Петр и Алексей, Леонардо и Чезаре, Амариллис и Арсиноя, Психея и Мирра. Двойничество реализуется и на уровне артефактов: так, «Колосс» Леонардо противопоставлен «Тайной вечере» и, вместе с тем, составляет с ней единое целое. Двойниками представлены и протагонисты разных частей трилогии: Юлиан, Леонардо и Петр (как возмутители-революционеры). На их двойничество намекает соотнесение с ними одних и тех же символов: например, Юлиан воображает себя новым Прометеем, а Петр наделяется эмблемой Прометея с факелом.

Повторяющиеся символы образуют связи как внутри, так и между отдельными частями трилогии. Кроме того, взаимосвязь романов подчеркивается посредством ввода в них сквозного мотива пророчества: например, пророчество Арсинои в конце «Смерти богов»: «Когда-нибудь люди откопают святые кости Эллады, обломки божественного мрамора и снова будут молиться и плакать над ними...» [Мережковский I: 304], — предвосхищает находку статуи Афродиты в начале следующего романа. Кроме того, части трилогии связываются и с помощью указания на эпоху, изображаемую в следующем романе. В заключении «Юлиана» говорится: «Но в сердце Анатолия, Аммиана и Арсинои, как незаходящее солнце, уже было веселие *Возрождения* <курсив наш. — О. Л.>» [Мережковский I: 306].

«Возрождение» в сильной позиции последнего слова романа имеет значение не только эпохи культурного расцвета Европы, эпохи очередного главного героя — Леонардо, но и несет глубоко символический смысл, включаясь в мифологему умирающего и воскресающего бога, столь важную для творчества Мережковского вообще и для первой трилогии в частности.

Персонажи, задействованные в предыдущей части трилогии, упоминаются в последующих, тем самым связывая времена воедино и устанавливая исторический параллелизм. Так, в «Воскресших богах» во время варварского уничтожения «соблазнов» во дворце Медичи Мерула успевает спрятать томик Марцеллина с описанием жизни Юлиана Отступника [Мережковский I: 490]. Так продолжается борьба Юлиана с христианством. В качестве связующего средства могут выступать и персонажи, например, связующим персонажем «Воскресших богов» и «Петра и Алексея» является Карачаров.

В трилогии Мережковского повторяются имена (Цезари и Александры), местности (Байя в «Смерти богов» и храм Венеры в Кастель ди Байя в «Петре и Алексее»), из текста в текст кочуют символические предметы, вроде статуи богини Афродиты, которая «была и здесь все такая же, как на холмах Флоренции, где смотрел на нее ученик Леонардо да Винчи в суеверном ужасе; и как еще раньше, в глубине Каппадокии, близ древнего замка Мацеллум, в опустевшем храме, где молился ей последний поклонник ее, бледный худенький мальчик в темных одеждах, будущий император Юлиан Отступник [Мережковский II: 339]». Тихон, перебирая книги в библиотеке Брюса, находит трактат Леонардо; царевич слышит в Сорренто сочиненную Лоренцо Медичи песенку, которую некогда слышал Леонардо и т.д.

Двойственность отмечается во всем: сквозь христианское «просвечивает» антихристианское, сквозь христианское — языческое. В рисунках Парфения и Леонардо, в статуе Арсиной языческое сочетается с христианским; страница с церковным акафистом скрывает в себе гимн олимпийцам. Метафора палимпсеста оказывается применима практически к любому явлению в трилогии, что позволяет современной исследовательнице заявить о том, что «способ создания художественного пространства у Мережковского напоминает, таким образом, более всего технику палимпсеста, когда на один исторический пласт ложатся новые пласты; но в отличие от забеленного письма первооснова то просвечивает, то переосмысливается, то сохраняет за своим, на вид умершим, подобием еще вполне неистраченную жизненную энергию для воскресения в будущем» [МС: 25].

Часто в трилогии встречаются намеки на двойственность, например, когда на соборе, созванном Юлианом, один из приезжих показывает амулет с надписью Абракса (210), автор рассчитывает, что читатель вспомнит о том, что в учении гностиков Абракса (Абраксас) — это имя бога, сочетающего в себе два противоположных начала.

Характерно, что персонажем, примиряющим в себе две истины, античную и христианскую, в «Юлиане Отступнике» оказывается историк Аммиан Марцеллин⁶. Поскольку, по Мережковскому, история есть борьба двух враждующих начал с их последующим воссоединением, историк-резонер предвосхищает диалектическое снятие. Арсиной так отзывается о нем: «<...> ты рожден историком, Аммиан, бесстрастным судиею нашего страстного века. Ты примиряешь две враждующие мудрости» [Мережковский I: 305]. У Мережковского образ такого пророка-летописца весьма востребован: Аммиан Марцеллин, летописец герцога Лоренцо Медичи — Мерула. К этой же категории персонажей относятся любители древностей, вроде Чиприано Буонаротти.

Летописцы не всегда оказываются резонерами, но само их присутствие характерно для исторического жанра. Они являются напоминанием о том, что история делается на глазах героев (из числа таких летописцев можно упомянуть Корио, свидетеля крушения герцога Моро).

В «Леонардо да Винчи» таким персонажем, безболезненно (по контрасту с Бельтраффио) соединяющим в себе два начала, оказывается Леонардо. Выбор художника в качестве такого персонажа также значим: в символистской картине мира именно художник способен преодолеть разрыв между двумя полюсами мироздания.

б) Поэтика лейтмотивов

Демонстрации «связи времен» подчинена и сложная поэтика лейтмотивов: игрушечная трирема, которую в начале романа мастерит Юлиан, оборачивается настоящей триремой в конце произведения; костер из книг «отзывается» несостоявшимся огненным поединком и казнью Савонаролы; с изображением религиозного собора, устроенного Юлианом, отчетливо перекликается сцена состязания ученых при дворе Лодовико Моро (самый первый религиозный «собор» происходит при дворе Констанция в городе Медиолане, т.е. в том же Милане, которым впоследствии будет править Моро), а также сход в «Петре и Алексее», на котором обсуждаются письма Аввакума.

Характерным приемом, усиливающим эффект повтора, выступает дежавю. Сознание того, что «все это уже когда-то было», возникает в особо значимые моменты повествования. Так, в конце первой части трилогии (т.е. в маркированной позиции) историк Аммиан произносит слова о том, что «Платон — предтеча Иисуса Галилеянина» [Мережковский I: 305], настолько поражающие слушателя, что тот вдруг вспоминает, что «все это уже когда-то было, все до последней мелочи» [Мережковский I: 306], повторяя вслед за тем слова Аммиана. Использование припоминания или дежавю чрезвычайно характерно для символической-философской прозы Мережковского. С помощью этого приема обращается внимание на важность момента, на значимость философского высказывания в системе произведения. «Уже было» фиксирует точку прорыва в некую сверх-действительность, выход из реальной истории в реальнейшую.

Чрезвычайно важен в трилогии мотив предчувствия, который, как и дежавю, фиксирует «точки прорыва», с одной стороны, и создает некоторую повторяемость, с другой. Так, например, в «Павле Первом» Павел, смотрясь в зеркало, удивляется, что «лицо все накриво... Точно шею свернули...» [Мережковский III: 33]; накануне смерти ему во время прогулки становится дурно, он чувствует, что задыхается; наконец, ему снится сон, что на него надевают такой узкий кафтан, что он начинает в нем задыхаться [Мережковский III: 43] — все это предвосхищает грядущее удушение императора⁷.

Имеются мотивные связи и между «Христом и Антихристом» и «Царством Зверя». Тема пришествия Антихриста приобретает все большее звучание к концу первой трилогии, а затем из «Петра и Алексея» переключивается в «Павла Первого». Например, раскольники в «Петре и Алексее» разговаривают о том, что «дни такие сумрачные, и солнце будто и не по-прежнему светит». Ответ на эту реплику звучит следующий: «Последнее время, плачевное: антихристов страх возвели на мир, оттого и тоска» [Мережковский II: 356]. В описании погоды накануне убийства Павла («Нынче дни все такие туманные, темные. А в старину, бывало, и зимой-то как солнышко светит!» [Мережковский III: 24]) присутствует

прямое сравнение царствующей особы и светила («одно солнце там, на небе, а другое здесь, на земле» [Мережковский III: 24]).

Мотив заговора против императора заявлен уже в первом романе трилогии: с бунтом в Лютетии, вспыхнувшим при известии о мнимом убийстве Юлиана [Мережковский I: 159], корреспондирует одна из сцен в «Павле Первом», в которой гренадеры врываются во дворец спасать царя, думая, что его убивают, причем в обоих случаях известие оказывается ложным.

Сыноубийство в «Петре и Алексее» оборачивается отцеубийством в «Павле Первом». Связь с предшествующей историей подчеркивается автором: Павел советует Александру почитать историю царевича Алексея и сравнить ее с историей Брута [Мережковский III: 21]. Задействуется знакомый сюжет убийства сына отцом / отца сыном: Брут, предполагаемый сын Цезаря, убивает отца; Петр убивает сына Алексея, чтобы тот не опередил его; Павел предупреждает Александра, что не всем брутам удаются их преступления, но в конечном итоге все-таки оказывается в положении Цезаря, а не на месте Петра. При этом во всех случаях убийство совершается во благо государства. В случае Петра сыноубийство преподносится как добровольная жертва отца (прямая связь с христианской символикой в трилогии). Александр соглашается на убийство отца ради «всей России, всей Европы» [Мережковский III: 49]. Отметим, что сюжет сыноубийства, развернутый в «Петре и Алексее», заявлен уже в «Юлиане», где сообщается о том, что император Константин принял христианство, дабы замолить грех сыноубийства.

Повторяемость сюжета о цареубийстве всячески подчеркивается: так в разговоре двух денщиков один из них произносит: «От судьбы не уйдешь: убили Алешеньку, убили Иванушку, убили Петеньку, убьют и Павлушку. Выпьем-ка, Федя, за нового» [Мережковский III: 67].

Итак, очевидно, что историософская концепция определяет поэтику романов Мережковского (от сюжета до имен персонажей), которые в полной мере могут быть названы историософскими. Схематизм его произведений неоднократно становился объектом исследования, поэтому мы рассмотрели лишь некоторые примеры отражения авторской концепции в тексте, а также отдельные приемы, позволяющие создать исторический масштаб, необходимый для демонстрации общих законов истории. Рассмотрим теперь, в каком соотношении находятся творческая манера Мережковского и романы Алданова.

Часть II. М. Алданов — историософ

Глава I. М. Алданов как «последователь» Д. Мережковского

М. Алданов вошел в литературу в 1921 г. с исторической повестью «Святая Елена, маленький остров», впоследствии включенной в тетralогию «Мыслитель» («Девятое термидора» (1923), «Чертов мост» (1925), «Заговор» (1927)) в качестве ее заключительной части. Вскоре за тетralогией последовала трилогия о русской революции «Ключ» (1928–29), «Бегство» (1930–31), «Пещера» (1932–34), историческая по тематике, но лишенная исторических персонажей (за исключением эпизодического появления Шалапина). К числу в полной мере исторических романов Алданова относятся написанные им уже в послевоенные годы романы «Истоки» (1950) и «Самоубийство» (1958). Однако историческая тема в разной степени звучит и в его романах о современности (напр., в «Живи как хочешь», где действие происходит в двух планах: во время Великой Французской революции и в современную Алданову эпоху).

Первые романы Алданова критика приняла весьма снисходительно, отметив влияние Л. Толстого (впоследствии М. Раев был вообще склонен объяснять популярность исторических романов Алданова именно тем, что писатель «следовал манере письма Толстого» [Раев: 127]) и Д. Мережковского. Проницательный критик А. Амфитеатров писал по поводу первых двух романов тетralогии, что именно Мережковскому русский исторический роман обязан «нынешним своим воскресением и вновь подъемом на весьма значительную высоту, показателями которой служат столь нашумевшие в 1924–1925 гг. романы г. М. Алданова» [Амфитеатров: 5]. Заостряя свою мысль, критик заявлял, что «говорить о г. Алданове во многих случаях значит говорить о Мережковском. Манера трилогии «Христос и Антихрист» есть фундамент, на коем г. М. Алданов возводит свое здание, не очень стройное в общем архитектурном плане, но блестящее почти во всех своих частях, если рассматривать их отдельно» [Амфитеатров: 5].

Утверждение, будто поэтика исторических романов Алданова генетически восходит к романам Мережковского прозвучало в рецензии И. Василевского (Не-Буквы) на «Девятое термидора». Критик упрекал писателя в том, что тот «вместо огромной системы исторического романа, завещанной «Войной и миром» Толстого <...>, даже и сознательно, взялся за крохоборческую, головную, умничающую систему исторического романа Д. Мережковского» [Не-Буква: 5].

Сходство между произведениями писателей усматривалось, в частности, в их особой философской наполненности. А. Левинсон отмечал, что «его <Алданова. – О. Л.> больше интересуют люди, а не быт, а в людях движение их мысли. Никакой любви к исторической бутафории, к крохоборству археолога, заполнившим исторический роман со времени Вальтера Скотта» [Левинсон: 2].

Г. Струве в своей фундаментальной «Русской литературе в изгнании» попытался обозначить различия в творческой манере двух авторов, утверждая относительно романов Алданова, что они «столь же историко-философские, сколь и историко-психологические, и постепенно история даже вытесняется из них психологией. В этом — но и не только в этом — их существенное отличие от исторических романов Мережковского, где психологии мало, а история подчинена априорной религиозно-философской концепции. Но отличаются они и от тех многочисленных исторических романов в любой литературе, где главным элементом является действие, а главной целью — занимательность. Алданов не

отвергает ни того, ни другого — в лучших его романах достаточно действия, а об их занимательности говорит их успех. <...> Из трех элементов романа — действия, характеров и стиля — два последних в романах Алданова по меньшей мере равноправны с первым» [Струве: 89]. Мысль о большей сбалансированности вымысла и философской концепции у Алданова по сравнению с Мережковским представляется верной, что же касается психологизма алдановских персонажей, на этот счет существуют разные мнения: Алданов неоднократно подвергался критике именно за недостаток психологизма, особенно в изображении женских персонажей.

Связь романов Алданова с произведениями Мережковского отмечалась и последующими исследователями. Некоторые из них интерпретировали появление романов писателя-символиста как мощный импульс к последовавшему затем расцвету исторического романа. Так, А. Бойчук указывал на то, что «в генетическом плане импульс произведений писателя оказал свое действие не только в ближайшем модернистском контексте, но и за его пределами: среди тех, для кого так или иначе оказался важен опыт Мережковского, называют едва ли не всех, кто писал по-русски исторические романы на протяжении следующих нескольких десятилетий. С присутствием в литературе рубежа веков двух трилогий Мережковского может быть связано и само обозначающееся в 1900-х годах повышение статуса исторического жанра, к которому все чаще обращаются литераторы первого ряда» [РЛРВ: 783]. Исследователь отмечал при этом, что «ближе всего к интеллектуализму романов Мережковского 1910–1920-х годов и их драматизированной, обильно использовавшей диалогической форме впоследствии будет М. Алданов» [Там же].

Это утверждение верно только отчасти. С одной стороны, безусловно, мимо Мережковского автору исторического романа пройти трудно, но все же ошибочно связывать повышение статуса жанра исключительно с именем данного автора. В первую очередь на очередное возвышение жанра повлияла сама историческая ситуация в России и в мире на рубеже веков, обусловившая повышение интереса к исторической теме вообще, к теме миссии России в частности. Исторический роман явился лишь одним из способов осмысления сложившейся ситуации.

Вопрос о соотношении романов М. Алданова и Д. Мережковского чрезвычайно интересен с точки зрения развития русского историософского и шире — исторического романа. При явном несовпадении идеологических позиций авторов очевидно определенное сходство приемов, позволившее иным критикам назвать Алданова эпигоном Мережковского. Особый интерес представляет тот факт, что и Мережковский, и Алданов часто обращаются к одним и тем же историческим сюжетам и образам. Так, весьма интересный материал для сопоставления представляют повесть Алданова «Святая Елена, маленький остров» и романизированная биография Мережковского «Наполеон», драма Мережковского «Павел I» и роман Алданова «Заговор».

Главное, бросающееся в глаза сходство — наличие в текстах обоих авторов большого количества философских рассуждений, преподносимых от лица персонажей, многочисленных отсылок к различным философским концепциям, упоминаний значимых в историософском контексте имен, т.е. отраженность авторской концепции на всех уровнях текста. Мы рассмотрели выше, как концепция Мережковского представлена в его романах. Обратимся теперь к концепции Алданова.

Глава 2. Историософская концепция Алданова

Историософская концепция Алданова изложена им в философском трактате «Ульмская ночь», вышедшем в 1953 г. и подведшем итог философско-историческим исканиям автора. Трактат построен в форме диалога, по примеру платоновского, в котором за обоими собеседниками кроется сам автор. При этом в качестве иллюстраций к своим положениям Алданов приводит фрагменты из собственных романов (см., напр., описание исторического заседания в Конвенте в «Девятом термидора» и «Ульмской ночи» [Алданов I: 285–286 Алданов 6: 255–256]), что дает нам право рассматривать их в прямом соотношении.

Концепция Алданова базируется на понятии Случая. Помимо него, столь же важное место в историософии Алданова занимают понятия Красоты-Добра и «выборной аксиоматики». По Алданову, «случай есть все, что происходит в мире, его возникновение, создание планеты Земля, появление человечества на этой планете, его возможное в будущем исчезновение, рождение человека, его смерть, бесконечная совокупность больших, средних, малых явлений, все, что «по законам природы» происходит во Вселенной» [Алданов 6: 177–178].

При этом Алданов разделяет случаи «непосредственный» и «отдаленный». Определение случая «непосредственного» совпадает с общераспространенным пониманием случая, случай же «отдаленный» представляет собой то, что обычно именуется законом природы: «В чисто случайном многотысячелетнем процессе космического и биологического развития вышло так, что человек живет лет 60-80, слон гораздо больше, а собака гораздо меньше» [Алданов 6: 179]. «Закон природы», по Алданову, есть некоторая фикция, обобщение, «бессознательная или полусознательная борьба со случаем» [Алданов 6: 181].

По Алданову, история хотя и движется вперед, но качественно не меняется. Писатель склонен рассматривать историю с точки зрения этики. А поскольку человеческая природа в его представлении неизменна, то история превращается в бесконечное повторение одних и тех же сюжетов, в основе которых лежит «изначальное зло человеческой природы».

Социальный прогресс Алдановым категорически отрицается. Духовный прогресс предполагается в идеале, но его возможность подвергается сомнению. Революции, войны и вообще все события мировой истории представляются ему проявлением изначальной человеческой безнравственности и царством бессмысленной случайности.

Алданов разделяет историю на «большую» и «малую» [Алданов 6: 154]. Он полагает, что видимый технический прогресс никак не влияет на ход истории: «<...> все чудеса созданного пять лет тому назад телескопа горы Паломар никак не отразились на нашем «отвлеченном» мышлении, не отразились и на нашей «большой» и «малой» истории, на нашей повседневной жизни, они не мешают нам любить, ненавидеть, веселиться, огорчаться, делать карьеру, сплетничать» [Алданов 6: 154]. Характерно, что отвлеченное мышление, история и быт ставятся Алдановым в один ряд.

Рассуждение о случае и закономерности в истории предваряется у Алданова рассуждением об истории математики. Выбрав в качестве объекта анализа точную науку, автор демонстрирует относительность ее положений, шаткость аксиом, на которых она строится, возможность иных подходов к ней, обнаруживая релятивизм там, где его меньше всего следовало ожидать. Классический пример относительности науки, приведенный Алдановым, — наличие нескольких геометрий, строящихся на разных аксиомах (недоказуемых, а потому произвольно выбираемых). Идея относительности чрезвычайно важна для Алданова: не

принимая ничего за Абсолют, он подвергает сомнению казавшееся незыблемым (т.е. реализуется принцип Декарта, на которого Алданов постоянно ссылается в «Ульмской ночи» как на воплощение идеи выбора и свободы). Способность подвергнуть пересмотру кажущиеся «законы» (природы, истории, математики и т.д.), выдвинуть новые произвольные аксиомы приветствуется Алдановым как проявление картезианского мышления. Так, по Алданову, очевидным картезианцем оказывается Лобачевский, философская заслуга которого «заключалась в попытке не признавать абсурдом того, что таковым казалось Евклиду и за ним сотне поколений ученых» [Алданов 6: 157].

Алданов рассуждает об истории математики, однако очевидно, что те же особенности он усматривает и в истории общества. Он приводит цитату из Рассела: «Математика — наука, где неизвестно, о чем идет речь, и неизвестно, верно ли то, что утверждается» [Цит. по: Алданов 6: 158]. Показательно стремление Алданова продемонстрировать относительность аксиом математики как точной науки, т.к. в сравнении с точными науками относительность аксиом в науках общественных становится еще более очевидной. Далее он приводит высказывание Белла о том, что «ее <математики> близкое будущее может предсказать «разве только пророк или сын пророка»» [Цит. по: Алданов 6: 158]. Непредсказуемость — свойство в равной мере и истории, она универсальна для всех исторических ответвлений. Алданов это подчеркивает: «Споры же новейших математиков и математических логиков и по тону иногда мало отличаются от политической полемики в газетах» [Алданов 6: 158], т.е. политика (явление общественной жизни) и математика («точная» наука) оказываются в одном ряду.

При этом отмечается важность момента *выбора* аксиом (в качестве примера приводится учение Гильберта об аксиомах, необходимых для доказательства геометрических истин, в котором математик, производя отбор из числа всех известных геометрических теорий, выводит общую для всех возможных геометрий структуру. При этом ученый исходит не из изначальной истинности того или иного положения, а из необходимости его для доказательства, т.е. посылка приобретает смысл в зависимости от вывода).

«Картезианское состояние ума» ставит под сомнение все исходные посылки, но, несмотря на это, при понимании относительности посылок («аксиом») выбор должен быть произведен и на этом шатком основании держится конечный вывод. По Алданову, даже при неверных посылах могут быть сделаны позитивные выводы (телескопы создаются при разных теориях света), отсюда вывод: «Неплодотворных гипотез нет, каждая рабочая гипотеза плодотворна» [Алданов 6: 160]. Относительность посылок приводит к относительности вывода, ни одно решение не окончательно и может быть подвергнуто пересмотру: «Трагедия физики именно в том, что в ней всегда «третье дано» и любое ее положение это временная ценность» [Алданов 6: 161]. По отношению к истории это означает, что будущее (вывод) зависит от тех произвольных ценностей (посылок), которые избирает общество в определенный момент своего развития.

Алданов подвергает сомнению и закон причины и следствия, говоря о критике закона причинности и о предложении сочетания причинности с принципом дополнительности этого закона в математике и утверждая, что в социологии «ему уж совершенно нечего делать, там оно ничего, кроме путаницы, произвести не может. Да и теперь, пока это еще, к счастью не сделано, почти неловко говорить о неизменной аксиоматике в социологии, в гуманитарных науках вообще, — это после результатов в новейшей математике и в так называемых точных науках» [Алданов 6: 163].

Декартовскому сознанию противопоставлено сознание лойолистское как принимающее все на веру, исходящее из иерархии узаконенных ценностей. Лойолистское состояние ума противопоставлено картезианскому как диктатура демократии (в качестве двух представителей «лойолизма» Алданов называет Сталина и Гитлера).

Декартовские аксиомы с точки зрения Алданова таковы: индивидуализм (в том смысле, что каждый «имеет право устроить свою жизнь не так, как она проходит у громадного большинства людей» [Алданов 6: 169]), пацифизм, интернационализм. «По его <Декарта. – О. Л.> основной политической мысли, результаты войн и революций не окупают приносимых жертв; чаще же всего войны и революции приводят к порядку вещей худшему, чем тот, который был до них. Слишком тяжелы государственные тела, слишком многое они уносят в своем падении, и неизмеримо лучше и легче чинить здание, чем воздвигать новое после того, как старое будет взорвано. Из двух зол надо выбирать меньшее — это основной его политический принцип» [Алданов 6: 170].

Алданов приводит выдержку из письма Декарта как пример удачно выбранных аксиом: «Общие законы общества ставят себе целью, чтобы люди помогали друг другу или, по крайней мере, не делали друг другу зла. Эти законы, как мне кажется, настолько прочно установлены, что тот, кто им следует без притворства и ухищрений, живет гораздо счастливее и спокойнее, чем люди, идущие другими путями. Правда, эти последние иногда достигают успехов, вследствие невежества других людей и по прихоти случая. Но гораздо чаще им это не удастся, и, стремясь утвердиться, они себя губят» [Цит. по: Алданов 6: 170].

Личная мораль Декарта, в юности много путешествовавшего, участвовавшего в войнах, бывавшего при дворах и поселившегося затем в глуши, вдали от общества и занявшегося математикой и философией, оказывается примером для подражания. Тема побега от истории в глушь, уединение неоднократно реализуется в его романах⁸.

Нарисовав картину тотальной относительности, подвергнув незыблемое сомнению по «общему правилу разрушения всех своих прежних взглядов» [Цит. по: Алданов 6: 172]⁹, Алданов обращается к упорядочению разрушенного. Теория вероятностей выступает у него как противовес теории относительности, как способ борьбы со случаем. По Алданову, теория вероятностей — «одна из самых замечательных наук» [Алданов 6: 174], но одна из ее странных особенностей заключается в том, что нет удовлетворительных определений ее основных понятий, в частности, нет определения случая. Здесь опять сказывается стремление Алданова обнаруживать относительность посылок («произвольность аксиом»).

История человечества представляется писателю именно как «сознательная или бессознательная, героическая или повседневная борьба со случаем» [Алданов 6: 178]. Случай и произвольность аксиом делают закон относительным: «В сущности, в настоящее время закон природы может быть в общей форме выражен лишь следующим образом: в таком-то кругу явлений, при таких-то аксиомах и обозначениях, связь таких-то величин *почти* всегда может быть выражена такой-то *приблизительной* математической формулой <курсив автора. – О. Л.>» [Алданов 6: 180]; «вполне точных законов природы нет и теперь» [Алданов 6: 182]. Ставя под сомнение точность естественных и точных наук, Алданов утверждает, что еще менее они применимы к сфере гуманитарной, где фактор случайности неизмеримо выше.

Знаменательно, что «философия случая» Алданова очень отчетливо связана с именем Л. Н. Толстого. Так, он усматривает философию случая в «Войне и мире»,

говоря об окказионализме Мальбранша (в котором случай есть вмешательство силы высшего, божественного порядка в цепь человеческой причинности), он утверждает, что «отдаленный отголосок этого учения есть в философии «Войны и мира» <курсив автора. – О. Л.>» [Алданов 6: 184].

Еще одно важное положение алдановской историософии – утверждение наличия принципиального сходства «между явлениями малыми и глубокими», т.к. «вторые интеграл первых» [Алданов 6: 203]. По этому поводу Алданов пишет: «Часто, например, теперь различают так называемую «малую историю», la petite histoire, от истории «настоящей» или «большой». И здесь нет ни малейшего принципиального различия» [Алданов 6: 203]. И здесь Алданов снова следует историософии Толстого с его идеей о «дифференциалах истории», изложенной в эпилоге к «Войне и миру».

Вместе с тем творчество Алданова во многом представляет собой критику толстовской философии истории. Даже выбор времени действия его романов отчасти диктуется именно этим. Отмечая, что Толстой очень точно выбрал историческую эпоху для иллюстрации своих положений о высшей предопределенности, Алданов указывает на то, что в случае выбора эпохи французской революции, царствования Павла, аракчеевщины, Николая I историософская концепция Толстого повисла бы в воздухе [См.: Алданов 6: 226]. Отметим, что именно эпоху французской революции и Павла I Алданов избрал для демонстрации своих историософских положений, полемичных по отношению к Толстому.

История в алдановской системе предстает как переплетение бесконечного числа цепей причинности, причем цепь причинности то прерывна, то непрерывна, т.к. «постоянно перескакивает из одной плоскости в другую» [Алданов 6: 203]. Из этого следует, что «у каждого из нас есть подлинная жизнь и тысяча других возможных» [Там же].

Из критики теории вероятностей делается вывод: она не имеет практического применения, т.к. в ней слишком много погрешностей. Менее всего она применима к истории: «В истории действуют биллионы цепей причинности. Поэтому ее «законы» совершенно недостоверны. Она истинное царство случая» [Алданов 6: 206]. Отсюда следует вывод: «История и социология должны быть науками преимущественно повествовательными, описательными» [Алданов 6: 227].

Случай, по Алданову, не противоречит причинности: «<...> когда мы говорим об истории, то противопоставлять надо не вероятности причины и случая, а вероятности разных причин» [Алданов 6: 208]. Критикуя использование теории вероятности применительно к истории, Алданов приходит к выводу, согласно которому «то, что ученые, якобы применяющие методы теории вероятности, гордо и тщетно пытаются в истории понять или даже — задним числом — предсказать, сводится именно к неученым словам: «возможно», «вероятно», «сомнительно», «нелепо», которыми Фукидиды и Тациты пользовались за тысячелетия до теории вероятностей» [Алданов 6: 209]. Основным препятствием к применению математически точных методов является человеческий фактор («люди, применяющие теорию вероятностей к истории, должны в принципе отвергать роль личности в событиях» [Алданов 6: 209]).

Историк, чтобы справиться с фактами, упрощает их и обобщает, что полезно, т.к. только так и возможны научные гипотезы, но эти гипотезы нельзя возводить в абсолют, как нельзя и абсолютизировать роль случая [См. Алданов 6: 236–237]. Здесь Алданов снова ссылается на Тацита, говорившего: «Я не могу решить, идут ли человеческие дела по закону судьбы и необходимости, или они подчинены случаю» [Алданов 6: 237].

В алдановском историософском трактате подвергаются критике системы Гегеля, Дильтея, Маркса, как выборочные примеры из того огромного количества систем, которые базируются на «законах истории». Его собственная система может быть названа «антиисториософской», в том смысле, что отрицает возможность построения системы, адекватно отражающей особенности исторического процесса. Тем не менее, и это историософская позиция, но только со знаком «минус».

Алдановская философия строится из ничего: определения случая не дается, аксиомы не универсальны, а произвольны, третьему понятию Красоты-Добра также не дается определения. Заостряя мысль, можно сказать, что алдановская программа (а речь идет именно о жизненной программе как отдельного индивида, так и общества в целом) состоит в том, чтобы бороться с неопределенным с помощью неопределенного в неопределенных целях.

История делается на шатких основаниях, показательный пример — описание в «Ульмской ночи» октябрьского переворота: «<...> доказывалась тоже теорема, теорема революции. Только как же она доказывалась? *Все* доказательства, *все* <курсив автора. — О. Л.> положения были ложны, все!» [Алданов 6: 293]. Люди, делающие историю, руководствуются некими произвольно выбранными аксиомами. Все эти аксиомы не выдерживают проверки на истинность, но ими приходится руководствоваться, исходя из соображений выгоды, здравого смысла, блага и т.д. На тех же основаниях Алданов предлагает выбрать идею Красоты-Добра ради достижения призрачной умозрительной цели всеобщего блага.

Прогресс, по Алданову, возможен и заключается в борьбе с формами случая, не отвечающими идеям Красоты-Добра [Алданов 6: 328]. Роль личности в истории заключается в использовании благоприятного случая. (Ср.: «Война и есть истинное торжество случая. Искусство выдающегося полководца именно заключается в умелом, талантливом, смелом использовании тысячи благоприятных случайностей» [Алданов 6: 210]). При этом история как царство случая противопоставлена культуре как средоточию идей Красоты-Добра: «Случай съедает случай — остаются преимущественно создания мысли и искусства» [Алданов 6: 213].

Как уже было отмечено, философский трактат Алданова тесно связан с его предшествующими романами (и последующим романом «Самоубийство»). Отдельные философские положения «Ульмской ночи» в том или ином виде обнаруживаются в рассуждениях многочисленных алдановских резонеров. Часто в его романах фигурируют имена философов или ученых, названия произведений как знаки определенной идеи. Рассмотрим, как включение в текст значимых имен цитат и отсылок к творениям философов способствует экспликации авторской концепции¹⁰.

Глава 3. М. Алданов об «изначальном зле в человеческой природе»: отражение авторской концепции в тетралогии «Мыслитель»

Большинство исследовательских работ, посвященных творчеству Алданова так или иначе сосредоточено на его «философии случая» (работы А. Чернышева, Н. Ли, Т. Орловой и др.). В связи с этим мы не будем подробно рассматривать отражение в тетралогии идей о случайности в истории. Обратимся к двум оставшимся компонентам алдановской философии: идее «выборной аксиоматики» и Красоты-Добра, т.е. фактически речь пойдет об алдановской этике как пути к победе над случаем в истории. При этом представляется необходимым подвергнуть анализу моменты, касающиеся философии, с целью выделить особый философский код тетралогии, реализующийся на разных уровнях текста.

Исторические романы Алданова практически не исследованы с точки зрения имеющихся в них идей, давно вошедших в философский обиход и не являющихся интеллектуальной собственностью самого автора. Между тем тетралогия строится во многом как критика идей Просвещения. Тем удивительнее, что она никогда не рассматривалась в этом контексте. Критики и исследователи объясняли выбор исторической эпохи, исключительно исходя из ее сходства с эпохой русских революций, что, разумеется, было важно и для Алданова, однако, прежде всего, для него важны были не столько внешние проявления революции самой по себе, сколько связь этих проявлений с породившими их идеями. Мы же попробуем проследить, как и в каком контексте появляются в тетралогии имена просветителей и примыкающего к ним в плане этики и философии истории Канта, а также рассмотрим некоторые мотивы, связанные с темой Просвещения.

Тема Просвещения заявлена уже в самом начале романа. Среди книг, по которым происходит образование юного главного героя, Штааля, названы «Система природы, или о законах мира физического и мира духовного» Гольбаха, «Человек-машина» Ламетри, «Философский словарь» и «Исповедь» Руссо.

Особенно внимательно Штааль читает «Энциклопедию» Дидро и Д'Аламбера: «Ибо все имеет свои регулярные перевороты, и *мрак рассеется* при наступлении нового *просвещенного* века. Проведя некоторое время в *ночной темноте*, мы потом будем более поражены *ярким светом* дня. Эти революции будут вроде анархии, чрезвычайно губительной самой по себе, но иногда полезной по своим следствиям» [Алданов I: 55]. Отметим наличие здесь зрительного ряда (которое изначально связано со зрительной метафорикой Просвещения, подразумеваемой уже в самом его названии).

Сильным потрясением для Штааля оказывается книга Байе «Жизнь Декарта» и декартовская «Discours de la Méthode», где он читает: «Вот почему, как только возраст позволил мне выйти из подчинения моим наставникам, я совсем оставил книжные занятия и решил искать только ту науку, которую мог обрести в самом себе или же в великой книге мира, и употребил остаток моей юности на то, чтобы путешествовать, *увидеть* дворы и армии, встречаться с людьми разных нравов и положений и собрать разнообразный опыт, испытать себя во встречах, которые пошлет судьба, и повсюду поразмыслить над встречающимися предметами так, чтобы извлечь какую-нибудь пользу из таких занятий...» [Алданов I: 59] Обратим внимание, что именно в видении заключается функция Штааля в тетралогии. Это вписывается в общую тему Просвещения (которое должно дать возможность увидеть), в общую метафорику света-тьмы в романе. Дальнейшая судьба Штааля реализует программу Декарта (которого Алданов выдвигает в качестве примера для подражания).

Приведенная цитата в тексте Декарта предваряется значимым с точки зрения алдановской философии истории отрывком: «Но кто тратит слишком много времени на путешествия, может в конце концов стать чужим своей стране, а кто слишком интересуется делами прошлых веков, обыкновенно сам становится несведущим в том, что происходит в его время. Кроме того, сказки представляют возможными такие события, которые в действительности невозможны. И даже в самых достоверных исторических описаниях, где значение событий не преувеличивается и не представляется в ложном свете, чтобы сделать эти описания более заслуживающими чтения, авторы почти всегда опускают низменное и менее достойное славы, и от этого и остальное представляют не таким, как было. Поэтому те, кто соотносит свою нравственность с такими образцами, могут легко впасть в сумасбродство рыцарей наших романов и замышлять дела, превышающие их силы» [Декарт: 253]. Далее следует продолжение рассуждения, из которого следует вывод, процитированный Алдановым.

Этот отрывок исключительно важен, с одной стороны, как утверждение невозможности адекватного исторического знания (что актуально для Алданова) и, с другой, — в связи с большинством персонажей тетралогии, в частности, с главным героем Штаалем, а также с французскими революционерами и русскими заговорщиками, ориентирующимися в своем жизненном поведении на героев Плутарха и Светония и «впадающих в историческое сумасбродство».

Приведем еще одну цитату из другого текста, оказывающего влияние на Штааля. В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева он читает: «*«Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека... <курсив наш. — О. Л.>»* [Алданов I: 56] Как видим, зрительный ряд важен и здесь. Причем в этом отрывке говорится о двух способах видения: внешнем и внутреннем. «Внешнее видение», видение «страданий человечества» есть наблюдение за ходом истории (в широком смысле, т.е. всего происходящего в мире). «Внутреннее видение» переводит нас в область этики и морали, где обнаруживаются причины, движущие историю.

Как мы увидим впоследствии, два этих видения взаимосвязаны у Алданова, история рассматривается им сквозь призму этики. Наиболее наглядно эта связь прослеживается в рассуждениях Канта, которого Штааль случайно встречает во время своего путешествия. Во время разговора заходит речь о революции (путешествие Штааля относится к 1793 г.). Кант заявляет, что Робеспьер и Дантон — неплохие люди, «они заблуждаются, только и всего» [Алданов I: 114]. Заблуждение их состоит в том, что они возомнили себя революционерами, тогда как «они такие же политики, такие же министры, как те, что были до них, при покойном короле Людовике. <...> И делают они почти то же самое, и хотят почти того же, и душа у них почти такая же» [Алданов I: 114–115].

Кант переносит понятие революции в сферу духа¹¹, по его мнению, изменения, происходящие в мире материальном, считаются революционными лишь по заблуждению. Философ изумляет Штааля, заявив, что во Франции не происходит никакой революции, поскольку подлинная революция происходит в человеке. На вопрос Штааля, кто же тогда настоящие революционеры, если не Дантон и не Робеспьер, Кант отвечает: «Я», т.к. только в его учении «подлинная революция, революция духа» [Алданов I: 116], и тут же начинает читать главу из своего последнего труда «Религия в пределах чистого разума». Он успевает прочесть только первую фразу: «То, что мир лежит во зле, — это жалоба, которая так же стара, как история» [Алданов I: 116], как их разговор прерывают. На прощанье

Кант обещает прочитать Штаалю в следующий раз работу «Об изначальном зле в человеческой природе». Заметим, что автохарактеристика Канта как революционера соотносится с мнением алдановского Наполеона, который ставит его в ряд шарлатанов, разрушающих душевный покой человека: «Католицизм в течение пятнадцати веков мирил людей с государством. С общественным порядком, — чего же еще требовать? К тому же он дает людям и так называемый внутренний душевный мир... Человек существо беспокойное, все он ведь чего-то ищет. Так пусть лучше ищет у священника, чем у Кальостро, у Канта или у госпожи Ленорман» [Алданов II: 375]. Противопоставление ортодоксальной религии — как некоего положительного начала — мыслителям и магам вообще очень свойственно для Алданова и, в частности, для тетралогии, где в качестве двойников статуи дьявола-мыслителя последовательно выступают все мало-мальски склонные к мистике или философствованию персонажи.

Источник представления о революционности Канта непосредственно назван в романе. Это кантовская книга «Религия в пределах чистого разума», вышедшая в 1793 г. Часть ее озаглавленная «Об изначальном зле в человеческой природе» вышла отдельной статьей в 1792 г. Основные ее положения идут вразрез с концепцией Руссо о первоначальном совершенстве естественного человека, испорченного затем цивилизацией. По Канту, зло в человеческой природе изначально, т.к. человек по слабости своей природы ставит моральный закон ниже потребности чувственного удовольствия и соблюдает его только в том случае, если он совпадает с этой потребностью. Однако в человеке есть и доброе начало, развивая которое, путем постепенных самопреобразований можно прийти к добродетели: «Добродетель <...> приобретается *постепенно* и означает у некоторых долгую привычку (в соблюдении закона), благодаря которой человек от склонности к пороку через постепенные реформы своего поведения и утверждение своих максим приходит к противоположной склонности» [Кант 6: 49].

Такая «добродетельность по привычке», приобретенная ради удобства существования, ставится Кантом ниже «добродетели самой по себе» как независимого и самодостаточного поведенческого мотива. Кант говорит: «То, что кто-нибудь становится не только по закону, но и морально добрым (богоугодным) человеком, т.е. добродетельным по умопостигаемому характеру <...>, который, если он что-то признает долгом, больше уже не нуждается ни в каких других мотивах, кроме этого представления о самом долге, не может быть вызвано постепенной реформой <...>, а должно быть вызвано революцией в образе мыслей человека <...>; и новым человеком он может стать только через некое возрождение, как бы через новое творение <...> и изменение в сердце» [Кант 6: 50]. Кант утверждает, что «революция необходима для образа мыслей, а для образа чувств (который препятствует ей) необходима постепенная реформа» [Там же].

Проследим, насколько эти кантовские положения принимаются Алдановым. В первую очередь обратим внимание на стремление героев-резонеров вслед за Кантом рассматривать историю в плоскости морали. Приведем, например, высказывание Талейрана: «<...> никто не устраивал революции и никто в ней не виновен. Или, если хотите, виновны все — это одно и то же. <...> И право, было бы лучше, если б историки не искали глубокого смысла — положительного или отрицательного, все равно — в ужасных событиях Французской революции. Никакого урока нельзя извлечь из смены стихийных, бесцельных действий, порожденных разнузданными *страстями* <курсив наш. — О. Л.>, — в первую очередь человеческим тщеславием» [Алданов I: 147].

Другой резонер, текстовый двойник и собеседник Талейрана, Ламор заявляет, что революция есть выход в естественное состояние человека: «Люди чувствуют время от времени потребность скинуть с себя совершенно все цепи так называемой культуры. Очень может быть, что эта потребность вполне законна и для чего-то необходима природе» [Алданов I: 187], — и далее: «Всякая революция по природе своей ужасна и другой быть не может. В душе человека дремлют тяжелые страсти: зависть, жестокость, тщеславие, жажда разрушения, да просто жажда зла во всех его формах. Закон, власть, государство только для того и нужны, чтобы сдерживать зверя железом. Этот старый распутный идиот — я имею в виду Жан-Жака Руссо — что-то лепетал об естественном состоянии людей. <...> Если человек на пятьдесят лет вернется к своему естественному состоянию, то мир превратится в окровавленную пустыню. <...> потребность стать дикарем неискоренима в человеке, и ей Господь Бог дает выход либо в форме войны, либо — гораздо реже — в форме революции» [Алданов I: 188]. Здесь же приведем высказывание Ламора о том, что ««Декларацию прав человека и гражданина» породили зависть, тщеславие, донкихотство, всего больше та же блудливая страсть к слову» [Алданов I: 190]. В этом же духе звучит и высказывание от лица автора о том, что «почти во всех исторических явлениях преобладают не сохраняемые историей личные побуждения выгоды и тщеславия» [Алданов I: 439].

Сравним вышеприведенные высказывания с постулатами Канта, по которому «этически естественное состояние есть состояние непрестанной вражды на почве того зла, которое присуще всем людям» [Кант 6: 101], а также «публичная взаимная вражда принципов добродетели и состояние внутренней безнравственности» [Кант 6: 102]. Очевидно, что позиция героев-резонеров совпадает с позицией Канта (так же как с позицией большинства просветителей, за исключением Руссо). Рассмотрим, в каком контексте фигурируют в тетралогии сами просветители. В качестве действующего лица ни один из них не появляется в тексте. Однако присутствуют многочисленные упоминания о них.

Так, мы знаем, что Вольтер, Гольбах и Мирабо входили в круг ближайших знакомых Ламора. Причем ни об одном из них не говорится как об истинном просветителе. О Гольбахе и Мирабо говорится вообще мало, они даны лишь для того, чтобы очертить круг знакомств героя. О Вольтере говорится несколько подробнее. В тексте он назван «старым циником», реакционером, словоблудом-«просветителем», Ламор говорит, что при чтении его романов ему «хотелось сесть на извозчика и поехать в публичный дом» [Алданов I: 189].

В другой беседе Ламор вспоминает о Руссо и Монтескье и опять-таки имена просветителей появляются в ироническом контексте: «Мы с молоком матери, почитательницы Руссо и Монтескье <...> всосали глупенькие газетные слова о том, что право выше силы» [Алданов I: 393]. Примеров подобного рода упоминания имен просветителей в снижающем контексте у Алданова множество. Если их кто-то читает, то только по обязанности образованного человека, как это делает Талызин, втайне предпочитающий Вольтеру, Гольбаху и Ламетри шуточки гетмана Разумовского или юмор Александра Андреевича Безбородко¹². Естественно, что когда Талызин лицом к лицу сталкивается с Ламором, носителем идей Вольтера и Гольбаха, они не находят общего языка. Талызин относится к числу тех людей, которые творят историю, нахватавшись чуждых им идей, они испорчены идеей, хотя предпочли бы жить жизнью провинциального помещика.

Не лучше дело обстоит и с Руссо. С одной стороны, «Исповедь» входит в число книг, под влиянием которых происходит самообразование Штааля. Мы узнаем, что Штааль «не любил автора «Исповеди»», но специально поехал в

Эрменонвиль, чтобы повздыхать над его гробницей [Алданов I: 199]. (Характерно, что к этому времени прах Руссо уже перенесен в Париж, но недалекий герой об этом не знает). Все это еще ничего не говорит нам, кроме того, что главный герой прилично образован, начитан, хотя и воспринимает в текстах Руссо только их сентиментальную составляющую (в этом смысле Руссо находится в том же смысловом поле, что и Карамзин; их слогу подражает Штааль в дневнике и любовных письмах; дневник естественно пишется по «Письмам русского путешественника», а любовные письма — по «Новой Элоизе»). С другой стороны, очевидно, что герой вменяет себе в обязанность поклонение Руссо, не вникая в суть его воззрений.

Руссо появляется и в философско-историческом контексте. Вспомним рассуждение Ламора о естественном состоянии человека и характеристику Руссо, данную в связи с этим («старый распутный идиот»). Тот же Ламор вспоминает шутку Вольтера о том, что при чтении Руссо ему «хотелось встать на четвереньки и побежать в лес» [Алданов I: 189].

Портрет Руссо висит в комнате Штааля, причем герой снимает его со стены в день казни жирондистов, т.е. когда становится окончательно ясно, что революция, задуманная как торжество просветительской идеологии, выродилась в террор, т.е. в торжество «естественного зла человеческой природы».

Очевидно, что просветители, помещенные автором в иронический контекст, дискредитируются в тетралогии. Но подвергается ли сомнению сама идея Просвещения? Обратимся к мотивному анализу, в частности, к мотиву света и тьмы и мотиву видения.

Несколько значимых моментов тетралогии связаны с выходом героя из темного пространства на свет (подъем Штааля на собор Notre Dame, выход его из Урнского подземелья к Чертову мосту, проход по темной комнате в освещенную гостиную в доме умершего Баратаева). Важно, что каждая из этих сцен располагается в конце каждой части тетралогии (за исключением последней, где уже нет самого героя), т.е. находится в сильной позиции.

Каждый раз выход к свету связан с предчувствием новой, более совершенной жизни или с близостью смерти. На верху собора герой думает: «Я еще не понял ни жизни, ни истории, ни революции. Смысл должен быть, смысл глубокий и вечный. Мудрость столетий откроется мне позднее... Я пойду в мир искать ее!» [Алданов I: 316], затем герой поворачивается и видит статую усмехающегося *дьявола*. Из Урнского ущелья герой выбегает по трупам к *Чертовому* мосту. Третий выход Штааля к свету не столь отчетливо символичен, но связан с предыдущим. Блуждая по дому умершего Баратаева, он выходит на звуки музыки из темной нежилой комнаты к слабо освещенной гостиной. Мелодия напоминает ему другую, услышанную на Сен-Готарде (непосредственно перед Урнским подземельем и *Чертовым* мостом). И здесь герой переживает пробуждение, ему кажется, будто он «только теперь очнулся от <...> сна» [Алданов II: 311], но, в отличие от первых «выходов к свету», теперь он не верит в более совершенную жизнь, не строит планов и размышляет только о смерти. Когда же начинается новая, более радостная, музыкальная фраза, Штааль отказывается верить ей («я знаю, здесь начался обман» [Алданов II: 311]).

Выходы Штааля к свету являются своеобразными повторяющимися инициациями героя, что определенным образом коррелирует с масонским подтекстом тетралогии. Однако ни в одном из этих случаев не происходит ни посвящения, ни просвещения. Всякий раз рядом появляется дьявол, знаменующей мнимость прозрения героя. (Как и в случае мнимого просвещения-посвящения Вольтера, который, по словам Ламора, сам напоминает дьявола [Алданов I: 491]).

Масонский подтекст, в свою очередь, оказывается еще одним кодом тетралогии. Масонами являются почти все главные действующие лица тетралогии (Ламор, Баратаев, Штааль, Талызин и др.). Путешествие Штааля проецируется на путешествие Карамзина (тоже бывшего масона), а для масонства путешествие есть аналог человеческого совершенствования, причем путевой дневник должен отражать не столько внешние впечатления, сколько ход внутренней работы над собой. Масонство и Просвещение взаимосвязаны (ср. представление о том, что «камень нужно обтесать»). Кроме того, в романе есть и типично масонская символика (напр., символика храма).

Обратимся теперь к мотиву видения, также связанному с темой просвещения. Борегар, воспитанный на идеях просвещения и не изменивший им даже во время террора, замечает по поводу Ламора: «У вас странный подход к революции. Из-за личных обид, из-за частных несправедливостей, из-за отдельных преступлений вы *проглядели* величайшее событие мировой истории» [Алданов I: 291]. «Проглядел» историю и Штааль, уснувший на историческом заседании в Конвенте. Герой сокрушается: «Как это глупо <...>. Как это глупо и как стыдно! Был в клубе жакобенов и пропустил речь Робеспьера. В Конвент явился пьяный и проспал такое заседание. Видел давку и беснующихся людей, *вот и все*... Только со мной выходят такие глупые *истории* <курсив наш. – О. Л.>» [Алданов I: 300].

История с большой буквы низводится до уровня «глупой истории», случайного происшествия. Штааль, сам того не желая, смешивает два эти понимания истории, думая, что «хорошо бы, кстати, записать в дневник все то *историческое*, что я вчера видел <курсив автора. – О. Л.>» [Алданов I: 302]. Все героическое, высокое, что так хочет увидеть в истории Штааль, существует только в его воображении, настолько, что побывав на историческом заседании и ничего там не увидев, он охотнее верит рассказам толпы о том же самом заседании и совершенно убежден, что «видел своими глазами все то, что описывали осведомленные люди с избытком драматических подробностей» [Алданов I: 305]¹³.

Сон Штааля на заседании Конвента может быть интерпретирован двояко: с одной стороны, Штааль проспал историческое событие, отсюда вывод о Штаале как о некомпетентном «свидетеле истории»; с другой стороны, даже то, что он успел увидеть, проснувшись, приобретает для него смысл только позже, когда он из уличных сплетен узнает подробности заседания. Первоначальное и истинное впечатление Штааля от Конвента: происходит травля дикого зверя (Робеспьера); он не мыслит эту сцену в исторических категориях, это его непосредственное восприятие, и мотив травли, охоты здесь чрезвычайно важен, поскольку связан с темой первобытного, естественного человека. Штааль воочию видит доказательство правоты Ламора, его убежденности в том, что революция есть прорыв изначального зла человеческой природы. История в ее высоком, привычном для Штааля понимании не существует, поэтому он ее и не видит. История оказывается торжеством человеческого зверства. Как видим, идея Руссо дискредитирована и здесь.

Более чем вероятно, что Алданов, заставляя Штааля заново по чужим рассказам пережить историческое событие, имеет в виду известное замечание Л. Толстого: «Через месяц и два расспрашивайте человека, участвовавшего в сражении, — уж вы не почувствуете в его рассказе того сырого жизненного материала, который был прежде, а он рассказывает по реляциям» [ВИМ 2002: 40]. Вспомним также уже цитированный отрывок из Декарта, в котором история представляется как приукрашенная сказка.

Однако несмотря на невозможность адекватного знания, на кажущуюся безнадежность и невозможность перевоспитания человека, в романе остается

место и утопической возможности выхода к свету. В беседе двух масонов, Ламора и Баратаева, звучит надежда на воспитание нового человечества: «Прежде всего надо надеть намордник на зверя и хаму показать крепкий хлыст. <...> с хлыста нужно бы начать, а затем можно взяться за работу. Для этого на все взрослое поколение надо махнуть рукою и заняться теми, кому не будет шестнадцати лет в день, когда на зверя наденут намордник. Надо воспитать новое человечество» [Алданов I: 493]. Та же мысль звучит в речи Ламора на собрании петербургских масонов: «У него <масонства> была великая задача: воспитание молодого поколения. <...> Великая, великая вещь воспитание... Масонство привыкло исходить из того, что человек хорош по природе. Я думаю, по природе он достаточно дурен. Но его можно усовершенствовать, если взяться за это достаточно рано. Возьмите акробатов. Какие чудеса может производить приученное с детства человеческое тело! Только надо начать лет с пятнадцати, не позже. Ведь акробатская техника улучшается с каждым поколением. Я думаю, душа тоже поддается гимнастике. Все будущее мира зависит от воспитания молодых поколений» [Алданов II: 47]¹⁴.

Не признавая за человеком способности к революционному прозрению, к соблюдению морального закона ради самого закона (как того требует этика Канта), Ламор надеется на постепенное признание этого закона, на вхождение морального поведения в привычку. Имя Канта фигурирует в рассуждении Ламора о нравственном законе: «Кант прямо говорит: если нет бессмертия, нравственный закон становится совершенно бессмысленным; а так как нравственный закон существует, значит, должно быть, бессмертие. Я принимаю начало рассуждения и изменяю конец: если нет бессмертия, нравственный закон становится совершенно бессмысленным, — верно; а так как бессмертия нет, то нравственный закон... Нравственный закон есть нечто вроде тех акробатических фокусов, которым нужно учить молодых людей» [Алданов II: 49].

Ламор имеет здесь в виду «Книгу практического разума», в которой одна из глав посвящена доказательству бессмертия души. При этом бессмертие доказывается, исходя из необходимости наличия неограниченного времени для бесконечности совершенствования. Принимая идею абстрактного блага как абсолюта, Кант связывает ее с моральным законом и противопоставляет временному благу, человеческому счастью. Моральный закон, по Канту, есть закон свободы. В нем нет основания для необходимой связи между нравственностью и счастьем человека. Но человек должен пытаться способствовать благу, следуя моральному закону самому по себе, не руководствуясь никакими иными соображениями. Именно такое следование закону Ламор и называет моральной акробатикой.

Моральная акробатика в рассуждениях Ламора соответствует алдановскому положению о произвольности аксиом и выборе идей Красоты-Добра в целях борьбы со случаем. С одной стороны, эта положение сродни кантовскому императиву, с другой же — Алданов связывает его и с философией Лейбница. (Ср. в «Ульмской ночи»: «В этике главный интерес Лейбница это проблема существования зла в мире. Ее обсуждение, по-моему, самое ценное в философском наследии Лейбница» [Алданов 6: 311]). Основная мысль этики Лейбница в изложении Алданова: «Бог руководился желанием создать возможно больше и поэтому создал и зло, сделав и законы природы случайными» [Алданов 6: 311]. Другая важная для Алданова мысль Лейбница: «Верить можно хотя бы разумно <...>, если и нельзя верить с доказательствами <...>» [Алданов 6: 311–312]. Это опять же соотносится с алдановской идеей о произвольности аксиом.

Отсылки к философии Лейбница также имеются в тетралогии. Например, фраза Ламора о «милей шутке, которой обрывается его приятное существование в самом лучшем из миров» [Алданов I: 298], несомненно, является отсылкой к словам вольтеровского доктора Панглосса, в образе которого, как известно, Вольтер изобразил Лейбница. Изначально эта фраза наличествует в тексте самого Лейбница и звучит следующим образом: «Бог выбрал лучший из возможных миров». В противостоянии двух точек зрения на мироустройство — оптимистической (Лейбница) и скептической (Вольтера) — Ламор (соотнесенный в тексте с Вольтером) оказывается сторонником последней, т.к. произносит эти слова иронически.

Имя Лейбница оказывается значимым также в связи с мотивом бессмертия. Показателен в данном случае диалог:

«<Борега> - Гениальные люди верили, однако, в бессмертие души...

<Ламор> - Верили. Лейбниц думал, что душа человека после его смерти остается в этом мире, но отдыхая от земной жизни, пребывает в состоянии сна и ждет момента пробуждения; ждет она, впрочем, довольно долго: миллиард столетий. Цифра и круглее и больше моих ста семидесяти тысяч лет... Нет, подумайте, <...> вы подумайте, как должна была опротиветь Лейбницу жизнь, если он назначил *миллиард столетий отдыха!* <курсив автора. – О. Л.>» [Алданов I: 295]

Очевидно, что имена философов присутствуют в романе как символы идеи. Философы могут выводиться как второстепенные персонажи, могут «оставаться за кадром», будучи устойчиво связанными с действующими лицами, могут просто упоминаться. Указания на конкретные принадлежащие им сочинения, данные в тексте, позволяют понимать высказывания резонеров с определенной предусмотренной автором точки зрения. Имена Канта, Лейбница, Декарта, просветителей, постоянно фигурируя в диалогах персонажей и коррелируя с некоторыми устойчивыми мотивами (напр., с рассмотренным нами мотивом света и тьмы), призваны создать определенное смысловое поле тетралогии. Именно в этом смысловом поле необходимо рассматривать алдановскую концепцию исторического развития. Наличие такого особого философского пласта свойственно историософскому роману как особой жанровой разновидностью романа исторического.

Кроме того, существуют определенные связи между различными философскими системами, осознаваемые Алдановым, но не отраженные в тексте ввиду неизбежного, в противном случае, анахронизма. Например, интересен тот факт, что кантовская этика в алдановском представлении связана с именем Л. Толстого. Так, например, лейтмотив тетралогии, неоднократно звучащий из уст Штаала и де Бальмена: «Все пусто, все ложь, все обман» [Алданов I: 217; II: 351] — безусловно отсылает к толстовскому «все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба» (мысли раненного Болконского) [Толстой 4: 346]. Весьма вероятно, что эта фраза имеет отношение к знаменитой кантовской формуле «звездное небо надо мной и нравственный закон во мне» (из уже цитированной в тетралогии «Книги практического разума»).

То, что для Алданова формула Канта и Толстой взаимосвязаны, не вызывает сомнений — именно с рассуждения об этой кантовской цитате начинается алдановская «Загадка Толстого». Отчасти с этой формулой соотносятся рассуждения Ламора о нравственном законе (там, где речь идет о бессмертии и вытекающем отсюда моральном императиве). Исключение из толстовской цитаты «бесконечного неба» концептуально, т. к. небо является синонимом бессмертия, вечности, которые Ламор отрицает. Лишенная последнего, наиболее важного

своего члена формула приобретает иной смысл: от кантовского оптимизма остается пессимистический Екклезиаст.

На связь идей Толстого с кантовской философией неоднократно указывалось и до Алданова. В частности, Н. Страхов (со статьей которого Алданов был несомненно знаком как автор исследования о Толстом), комментируя эпилог к «Войне и миру», отмечал влияние Канта на историософские воззрения Толстого. О связи в алдановском сознании Канта и Толстого свидетельствует и характеристика писателя, данная ему Алдановым в «Загадке Толстого» и содержащая явную аллюзию на книгу немецкого философа: «Эллин, перешедший в иудейство или иудей, проживший долгий век эллином, влюбленный в жизнь мизантроп, рационалист, отдавший столько труда *критике нечистого разума*, гений, рожденный, чтобы быть злым, и ставший нечеловечески добрым <курсив наш. – О. Л.>» [Алданов 6: 140]. С другой стороны, последняя часть высказывания перекликается с перефразированным «я часть той силы, что вечно хочет зла, а совершает благо», т.е. возможна параллель Толстой-Мефистофель. В тетралогии же роль Мефистофеля при Штаале играет Ламор, носитель идеи «суеты сует» и выразитель философских воззрений автора. На наш взгляд, имеет место соотнесенность образа Ламора (героя, соотнесенного с автором) с образом Толстого у Алданова. Вспомним высказывание критика о том, что «если он <Толстой. – О. Л.> пойдет с тою же философской смелостью по пути отвлеченного мышления дальше, то следующему своему роману, конечно, даст заглавие «Суета сует и всяческая суета»» [ВИМ 2002: 327]. С еще большим основанием это можно было бы сказать о тетралогии Алданова.

Глава 4. Двойничество в романах Алданова

Нельзя не заметить, что в «Мыслителе» имеет место повторяемость сюжетов, сходство отдельных персонажей, дублирующих друг друга или по-разному варьирующих один и тот же прообраз. Иными словами, речь идет о феномене двойничества, свойственном как романам Алданова, так и романам Мережковского.

Прообразы и основные темы тетралогии названы уже в Прологе, где появляются таинственный Ваятель (прообраз Ламора), Кучков (прообраз Штааля), статуя дьявола-мыслителя (центральный сквозной символ тетралогии), тема «суеты сует», тема завоевания мира, менее важное в целом, но актуальное для третьей части тетралогии противопоставление столицы и провинции. Рассмотрим, как реализуется сложная система двойничества у Алданова.

Двойничество наблюдается в случае повторяемости сюжета, когда персонажи занимают в нем одну и ту же позицию (как разные актеры в разное время играют одну и ту же роль в пьесе). Одним из таких повторяющихся сюжетов в тетралогии является сюжет об убийстве Цезаря, связанный с темой завоевания мира.

Тема завоевания мира звучит уже в Прологе, когда Воин рассказывает чудеса про подвиги Саладина, который «объединил под своей властью Сирию, Аравию, Месопотамию, Египет и хотел завоевать Константинополь, Италию, Францию, весь мир». Скульптор на это замечает: «Хотел завоевать весь мир <...> Quid est quod tuit? Ipsum quod futurum est... <Сколько таких было и сколько таких еще будет. – Прим. ред.> Александр и Цезарь тоже хотели...» [Алданов I: 44]. Монах, подхватывая тему, вспоминает о куске черного сукна, который Саладин велел нести за собой, крича при этом: «Вот все, что уносит с собой в землю повелитель мира Саладин!» [Алданов I: 44]

В тон предыдущим ораторам Кучков рассказывает «о том, как в их краях один могущественный князь, Андрей Боголюбский, человек скверный и жестокий, но весьма искусный в ратном деле, тоже хотел подчинить себе мир и действительно объединил русские земли: разорил и унизил Киев, подчинил себе смоленских, черниговских, волынских, полоцких, новгородских, рязанских, муромских князей» [Алданов I: 44]. Ваятель же любопытствует, «как кончил этот скифский Цезарь?», на что собеседник радостно отвечает, что его убили. «Прогневил он Бога своей крутостью, и невтерпеж стало людям сносить его власть. Двадцать человек ворвалось к нему темной ночью. Князь бросился было к мечу, да ключник Амбал с вечера утащил княжеский меч из опочивальни, и убил Андрея Боголюбского мой родич Яким Кучков» [Алданов I: 44-45].

Тема завоевания мира, заявленная в Прологе, в дальнейшем развивается в связи с образами Наполеона, Павла I, отчасти Екатерины II; на уровне вымышленных персонажей действует «малый завоеватель мира» — Штааль. Кроме того, в Прологе цезарианская тема связана с темой смерти, т.е. уже здесь звучит важнейшая для Алданова мысль о том, что и «Caesar» неизбежно становится «nihil». Апофеозом этой темы станет смерть Наполеона в романе «Святая Елена, маленький остров». Убийство Андрея Боголюбского, описанное Кучковым, кладет начало длинной череде заговоров, революций и тираноубийств, изобилующих в тетралогии.

Сюжет об убийстве тирана прослеживается, например, в изображении убийства Марата, которое характеризуется как «одно из знаменитейших убийств истории» [Алданов I: 220]. В этом же ряду стоит еще один революционный Цезарь - Робеспьер. Падение диктатора в Конвенте, его ранение несомненно проецируются на убийство Цезаря в Сенате. Образ революционного диктатора появляется ранее

в сцене обеда у Безбородко при обсуждении книги Радищева, «впутавшего в книгу пренеприличную оду», «где озлился на царей и Кромвеля аглицкого хвалил, что «научил он в род и роды, как могут мстить себя народы»» [Алданов I: 79].

Имя Кромвеля актуализирует сюжет о казненном короле и последующей революционной диктатуре, т.е. Кромвель представлен автором как прямой предшественник Робеспьера. Сопоставление проводится Алдановым весьма настойчиво, достаточно вспомнить обвинительную речь Тальена в Конвенте: «Я был вчера в Якобинском клубе... Я увидел... армию... нового Кромвеля <...> И я вооружился кинжалом, чтобы пронзить тирану грудь!..» [Алданов I: 287]. Английская тема контаминирована здесь с римской, апелляция к римским сюжетам и образам вообще характерна для французской революционной риторики, для которой сюжет об убийстве Цезаря становится одним из самых актуальных. Так, Фуше, обвиняя Робеспьера в посягательстве на единоличную власть, призывает старого террориста: «Брут, проснись!» [Алданов I: 239], разыгрывая историю по Плутарху. Этот последний сообщает, что «преторская трибуна самого Брута была испещрена надписями вроде: «Брут, ты спишь!» или «Нет, ты не настоящий Брут»» [Плутарх: 139]. Фуше, таким образом, цитирует Плутарха почти дословно, надевая маску современного Кассия.

«Кинжал Брута» возникает в тексте неоднократно - из эпизодических его появлений можно указать на кинжал Жака Клемана, которым был заколот Генрих III и на котором якобинцы будто бы поклялись «разрушить троны всего мира» [Алданов I: 258]. Это и кинжал Шарлотты Корде, и стихотворение Андре Шенье, которое цитирует Ламор в Консьержери («Кинжал, земли одна надежда, / Твое оружие святое»). Прообраз всех этих кинжалов прямо назван в тексте. Ламор размышляет: «Сколько поэтов умерло бы с голоду, если бы Брут в свое время не зарезал Юлия Цезаря!» [Алданов I: 294]

Впервые имя Брута возникает в тексте, когда Ламор рассуждает о том, что убивать стоит только крупных фигур, т.к. «убийца какого-нибудь Лепелетье Сен-Фаржо не станет в истории рядом с Брутом или Равальяком» [Алданов I: 187]. Имя Брута появляется также в связи с упоминанием Данте, когда Ламор сравнивает революционный Париж с восьмым кругом ада, «а в девятом кругу, где жарятся изменники, - Брут под ручку с Иудой, ха-ха-ха! Брут и Иуда!.. - там как раз место для всей нашей эмиграции» [Алданов I: 191]. Мотив предательства в связи с именем Брута звучит в тексте постоянно, возникая иногда в достаточно незначительных, на первый взгляд, эпизодах. Так, например, Штааль и Настенька читают надпись в тюрьме Дворца Дожей: «Di chi mi fido guardami Dio / Di chi non mi fido guardaro io <От тех, кому я верю, спаси меня, Боже / От тех, кому не верю, я спасусь сам (пер. с итал. наш). – О.Л.>» [Алданов I: 422]. Эта фраза обретает особый смысл только в контексте цезарианского сюжета.

Сюжет о Цезаре приобретает исключительную важность в связи с ориентацией французских революционеров, а затем и их русских последователей, на идеалы римской республики. Недаром Ламор заявляет, что «нас погубили римляне. Все вы <французы> воспитались на идеалах древности. Бессовестный лгун Плутарх, не знавший по-латыни, научил вас римской истории; отъявленный негодяй Саллюстий давал вам уроки римской морали, а порнограф Светоний, не уступающий во многих отношениях гражданину де Саду, поселил в ваших душах восторг перед римской простотой нравов...» [Алданов I: 291]. Сравнение античного Рима с Францией XVIII в. закономерным образом присутствует в тексте. Так, например, о политике французских революционеров говорится следующее: «Хитрости были довольно дешевые. Однако все эти люди, которые воспитывались на истории Рима, которые писали по-французски с грубыми

ошибками, но зато могли говорить по-латыни, твердо помнили, что у Тацита, у Саллюстия, у Светония рассказывается о таких же хитростях, имевших самые замечательные исторические результаты» [Алданов I: 281].

Одним из типично «римских» персонажей тетралогии является Жубер, республиканский генерал и любимец Бонапарта. Жубер едва ли не единственный истинный республиканец в романе. «О военных дарованиях, храбрости и благородном характере Жубера ходили самые лестные рассказы. Плохо о нем не говорил почти никто <...> Бескорыстие же его стало почти легендарным <...> Солдаты говорили, что в трудные дни Жубер отдавал свое жалованье на покупку продовольствия для войск; а в правящих парижских кругах рассказывали с изумлением, что молодой полководец отказался принять подарок, предложенный ему в Италии, - картину, оцененную в сто тысяч ливров» [Алданов I: 539-540]. Ламор удивленно говорит о нем: «Вы будете смеяться, Талейран, я сам бы этому ни за что не поверил: Жубер - честный человек! Жубер, революционный генерал, сделавший головокружительную карьеру, - честный и убежденный человек! Он верит в свободу, равенство и братство, верит в декларацию прав человека и гражданина, верит в идеалы революции!...» [Алданов I: 404]

Собственно, такая характеристика сама по себе еще не является достаточным основанием для утверждения «римскости» персонажа. Однако впоследствии это предположение подтверждается прямой проекцией образа Жубера на Брута. Перед решающей битвой Жубер читает Плутарха «*Vitae illustres*», книгу, которую он постоянно возит с собой. Он открывает жизнеописание Брута и дочитывает до того момента, когда Бруту является призрак: «...Он увидел, что молча подходит к нему страшный, чудовищный призрак исполинского роста. И Брут осмелился его спросить: «Кто ты? Человек или бог? И зачем ты пришел?» Ответил ему призрак: «Я твой злой гений, Брут, ты увидишь меня при Филиппах...» [Алданов I: 548] Внезапно Жуберу становится ясно, что в завтрашней битве он будет убит. Предчувствие не обманывает его: сражение при Нови станет для него последним, как для Брута битва при Филиппах.

Трактовка образа Брута в литературной традиции достаточно противоречива: если у Плутарха и Светония это однозначно героическая фигура, то у Данте - фигура, сравнимая с Иудой. Как писал в «Загадке Толстого» Алданов, «великий знаток жизни Шекспир изобразил Брута чистым совершенством всех человеческих добродетелей. Другой знаток жизни - Данте отвел тому же Бруту теплое место в самом последнем отделении последнего адского круга, дальше Каина и рядом с Иудой. Беспристрастная история нашла золотую, но прозаическую середину. Она сделала из Брута впечатлительного и тщеславного республиканца, который в свободное от подвигов время отдавал деньги в рост...» Для Алданова актуальны обе эти ипостаси: когда речь идет о Жубере, задействуется плутархо-шекспировский вариант, если же имеется в виду Пален, то используется вариант Данте.

Сюжет об убийстве Цезаря может связываться с Жубером лишь гипотетически. Если в функции Брута мыслится Жубер, то в качестве Цезаря очевидно должен выступать Наполеон. Коронованный революционный генерал, бывший первый консул как нельзя лучше подходит для этой роли. Как в свое время Брут для Цезаря, Жубер «был правой рукой и любимцем Бонапарта» [Алданов I: 539]. Убежденный республиканец, «прежде он никогда не сомневался в правоте дела, которому служил. Французскую республику, свободу французского народа хотели задушить иностранцы, наемники Питта и их сообщники, изменники эмигранты...» [Алданов I: 546] Жубер гибнет за революционную Францию, не дожив до коронации нового Цезаря, которой, останься он жив, могло бы и не произойти.

Проекция образа Наполеона на Цезаря вполне очевидна. Так, де Бальмен, описывая исход сражения при Ватерлоо, сообщает: «Нужно было бы Шатобрианово перо, чтобы описать отчаяние, изобразившееся тогда на подвижном лице Цезаря» [Алданов II: 321]. Да и сам Наполеон отождествляет себя с Цезарем. Перед смертью ему сообщают, что на небе появилась комета. Это известие приводит ссыльного императора в сильное волнение: «Перед смертью Юлия Цезаря тоже была комета», — произносит он и начинает составлять завещание [Алданов II: 381].

Название третьего романа тетралогии — «Заговор» — также не нейтрально с точки зрения рассматриваемой темы. Павел I — еще одно воплощение Цезаря в тетралогии. В роли Брута на сей раз оказывается военный губернатор Петербурга Пален — «храбрый воин, с большой боевой заслугой <...> глава заговора и лучший друг государя» [Алданов II: 56]. Кажущаяся незаинтересованность Палена в свержении императора всячески акцентируется автором: «<...> положение графа Палена, по общему отзыву, было чрезвычайно крепким. Он считался первым сановником империи и любимцем государя. Штаалу поэтому было трудно поверить, что именно Пален стоит во главе заговора» [Алданов II: 180]. Таким образом, вырисовывается «типично римский» сюжет заговора бескорыстных ревнителей отечества против тирана с надеждой на будущую конституцию. Сама аргументация заговорщиков имеет в своей основе римский идеал: на последнем ужине у Талызина Пален говорит «о преимуществах свободы, о позоре рабского состояния, о Бруте и о других римлянах» [Алданов II: 248].

В этом плане интересно также начало романа: «Солнце четко очерченным малиновым шаром просвечивало сквозь молочный туман. Казалось, будто странная чужая планета подошла к освещенной не ею земле и неподвижно повисла в тусклой белизне неба» [Алданов II: 9]. Необычность солнца замечает и Талызин, который задумчиво произносит: «Станный нынче день! На солнце не больно смотреть, точно и не светит» [Алданов II: 12]¹⁵. Перед этим речь идет о том, что Талызин зачем-то собирает у себя молодых офицеров. «Странное солнце» появляется как примета «странного положения» в павловском Петербурге. Для нас это имеет существенное значение, т.к. отсылает к известному свидетельству Светония о том, что в год смерти Цезаря солнце светило необычайно тускло.

Важность текстов античных авторов для тетралогии подтверждается их неоднократным цитированием или перефразированием алдановскими героями. Вспомним, например, диалог Ламора и Штаала незадолго до убийства Павла:

«<Ламор> - Что, мой друг, плачут царские кони?

<Штааль> - Как вы говорите, я не понимаю...

<Ламор> - Это не я, это Плиний... Плиний говорит, что лошади льют слезы, когда их хозяевам грозит опасность. А другой древний лгун, Светоний, утверждает, что незадолго до мартовских ид заплакали горькими слезами кони, на которых Цезарь перешел Рубикон» [Алданов II: 186].

К тому же тексту апеллирует и Баратаев, который в ответ на приглашение присоединиться к заговору советует Талыzinу поразмыслить над следующим отрывком из Светония: «Между тем приближение насильственной смерти было возведено Цезарю самыми несомненными предзнаменованиями... Из его убийц почти никто не прожил после этого больше трех лет и никто не умер своей смертью. Все они были осуждены и все погибли по-разному» [Алданов II: 241].

К разряду курьезов, вероятно, следует причислить совпадение временной отнесенности обеих драм: убийство Цезаря приходится на мартовские иды, т.е. на 15 марта, император Павел погибает от рук заговорщиков 11 марта. В этот же ряд имплицитно включается покушение на Александра II, осуществленное 1 марта

1881 г. и описанное Алдановым в романе «Истоки». Как правило, такие числовые повторы фиксируются автором (ср., напр., с газетной заметкой о роли 21-го числа в жизни Людовика XVI, приведенной в «Девятом термидора» [См.: Алданов I: 98-99]).

Своеобразное сходство с убийством Цезаря делу 11 марта придает то обстоятельство, что одним из главных участников заговора оказывается сын Павла — Александр. Светоний же свидетельствует о том, что Брут принял участие в заговоре, будучи незаконным сыном Цезаря. Александр, таким образом, тоже оказывается двойником всех «брутов» тетралогии.

Наконец, наиболее показательное «убийство Цезаря» в тетралогии — это покушение на Бонапарта в опере на премьере «Горациев». Этот заговор интересен с точки зрения его «театральности», «искусственности». С одной стороны, заговор действительно существует, т.к. «несколько старых республиканцев <...> предполагали, что следовало бы убить первого консула, захватившего всю власть в государстве» [Алданов II: 133]. Читатель видит — как будто бы — классический заговор в «римском» стиле, что подчеркивается не только самим способом убийства: генерала Бонапарта должны были заколоть кинжалами, но и обстановкой убийства — немаловажно, что покушение должно произойти на премьере оперы из римской жизни. С другой стороны, это покушение — пародия, плохое подражание римлянам, поскольку глава заговора состоит на службе у Фуше, да и большая часть заговорщиков оказывается секретными осведомителями полиции. Перед нами — «театр в театре», постановка спектакля, в котором предполагаемая жертва оказывается режиссером собственного убийства.

На фоне подчеркнуто плохой игры артистов особенно заметно, что настоящее представление происходит не на сцене, а в зале. Публика слушает плохо и смотрит не на сцену, а на ложу Бонапарта. Когда Фуше нарочито громко, будто бы с трудом сдерживая волнение, докладывает первому консулу о том, что убийцы схвачены, на них во все глаза смотрят «и публика, и римский сенат, и жрецы, медленно ходившие на сцене под звуки марша» [Алданов II: 146].

Все заговоры, революции и цареубийства предстают как повторение одной и той же пьесы из римской жизни, разыгрываемой на театре истории бесконечное число раз, только в одних и тех же ролях выступают разные исторические лица. Персонажи, связанные единством роли в повторяющемся сюжете, становятся по отношению друг к другу двойниками, восходящими к одному прообразу. При такой повторяемости имеет место и некоторая вариативность сюжета, о полном двойничестве речь, конечно, не идет. Едва ли можно считать двойниками в строгом смысле слова невинно убиенного наследника российского престола Иоанна Антоновича и Наполеона I или Робеспьера. Однако алдановский текст построен таким образом, что при внимательном чтении возникает ощущение связи между совершенно несопоставимыми, на первый взгляд, участниками исторического действия.

Очень характерна в этом смысле сцена последнего ужина императора Павла. Наследник, обращаясь к государю, называет его Sire, в ответ на это следует двусмысленная реплика царского шута: «Сир... Это я сир» [Алданов II: 258]. Не станем останавливаться на проблеме двойничества царя и шута, хотя оно здесь тоже имеет место (на сумасшедшего русского царя к тому времени уже никто иначе как на шута и не смотрит). Для нас важна следующая реплика: присутствующий Строганов, упрекая шута, говорит о нем, что «решительно предпочитает ему Иванушку, его предшественника» [Алданов II: 258], и тотчас смущенно замолкает, потому что и его фраза звучит двусмысленно. Примечание к этому эпизоду гласит, что «речь идет о принце Иоанне Антоновиче, убитом в 1764

году» [Алданов II: 258]. Об этом эпизоде российской истории уже говорилось в «Девятом термидора», здесь же за счет двусмысленности Павел и Иоанн ставятся в один ряд, который с большой степенью условности можно назвать рядом Цезарей.

Использование подобного рода значимых двусмыслиц и каламбуров является излюбленным приемом Алданова. Вспомним, например, каламбур Наскова, высказанный Штаалю после убийства Павла: «Тиран все-таки жив <...> Титулярный советник Тиран, что при Палене состоит» [Алданов II: 293]. Помимо игры слов здесь присутствует и представление о Палене как о новом тиране, захватившем власть в государстве. И уже о Палене, как когда-то о Робеспьере, говорят: «<...> воскресает Кромвель от гроба» [Алданов II: 293].

Среди убитых «цезарей» занимает свое место и Марино Фальеро, казненный за злоупотребление властью венецианский дож, «злой король, оставленный без портрета» в Palazzo Ducale [Алданов I: 420].

Значительную роль в тексте играют повторяющиеся числа. Наиболее иллюстративен в данном случае эпизод с Екатериной II, которую очень поразила «появившаяся в какой-то иностранной газете таблица, отмечавшая странную роль 21-го числа в жизни Людовика XVI: 21 апреля 1770 года состоялась его свадьба в Вене; 21 июня того же года было свадебное торжество в Париже; <...> 21 сентября 1792 года была уничтожена монархия во Франции и 21 января 1793 года последовала кончина несчастного короля» [Алданов I: 99]. Применяя тот же принцип числового повтора, Екатерина «стала соображать, не было ли роковой даты в ее собственной жизни, но ничего такого не нашла. Только Храповицкий обратил внимание государыни на одно *куриозное* <здесь и далее в цитатах курсив автора. – О. Л.> стечение обстоятельств: казнь Емельки Пугачева состоялась также 10 (21) января — как раз в тот самый день, что и злодейское умерщвление французского монарха. Это *куриозное* стечение обстоятельств очень не понравилось императрице» [Алданов I: 99].

Таким образом Пугачев также входит в ряд убитых «Цезарей» — не только за счет сравнения с Людовиком XVI (двойником которого он в данном случае оказывается), но и в силу своего «исторического двойничества» с Петром III, под именем которого он возглавил крестьянский бунт. Казнящая самозванца Екатерина совершает, таким образом, цареубийство дважды, поэтому сравнение казни Пугачева с казнью французского короля приводит ее в негодование как намек на ее собственное двойное преступление.

Алдановская тетралогия есть развернутое размышление «о тех, кто пришел к власти путем злодейства», недаром Ламор советует Талейрану перечитать именно эту главу в «Государе» Макиавелли («Di quelli che per sceleratezza sono pervenuti al principato»). «Государь» — еще одна «вечная» книга, которая, наряду с текстами Плутарха и Светония, составляет литературный претекст «Мыслителя». И опять же «Государь» появляется как знак связи исторических эпох - прерванная реплика Ламора «точно написано о наших ны...» [Алданов I: 401] естественно прочитывается как «о наших нынешних временах».

Демонстрация убогости исторического репертуара составляет излюбленный предмет алдановского творчества. Театр революции, гастролируя, перемещается из Франции в Венецианскую республику, где через три дня после начала восстания «везде висела «Декларация прав», на казенных зданиях была повешена надпись «Свобода, равенство, братство», имелись повсеместно развивавшие бурную деятельность комиссары, комиссариаты, комитеты, клубы и революционные трибуналы. И в каждом городке Венецианской республики очень

быстро отыскились неподкупные Робеспьеры, титанические Дантоны, бесстрастные Сен-Жюсты и неумолимые Фукье-Тенвилли» [Алданов I: 411].

Сюжет об убийстве Цезаря реализуется не только на уровне «большой» истории. Алданов на страницах тетралогии обмолвился о «провинциальных Плутархах» [Алданов II: 44], логично предположить, что, по его мнению, существовали и провинциальные Цезари. В этом смысле характерно авторское примечание к сцене, в которой Иванчук покупает поместье. Прочитируем: «С имением, описанным в настоящих главах, неясно связывается трагическое воспоминание. Граф Август де Лагард, путешествовавший по России в 1811 году, оставил чрезвычайно интересный дневник своего путешествия <...> В записи, помеченной июлем месяцем (без числа) и сделанной в 20-ти верстах от этого имения, автор в очень взволнованном тоне сообщает о преступлении, только что совершенном в деревне Иванково под Житомиром и вызвавшем много шума. Крепостными убит, из мести, в спальне своего дома помещик граф Каменский» [Алданов II: 44]. Читателю сообщается о маленькой, «домашней» революции, о падении еще одного тирана. Действие одних и тех же исторических законов, развертывание разительно схожих между собой сюжетов прослеживается, таким образом, на всех уровнях истории.

Отголоски цезарианской темы возникают и на уровне вымышленных персонажей. Например, Юлий Штааль воображает себя одновременно Цезарем и Декартом. Так, приехав в Кенигсберг, он думает: «Жаль, что не было в пути никаких случаев и происшествий... Ведь напали внезапно на Декарта разбойники. Славно он у Байе обнажил шпагу и укротил злодеев... Кажется, и Юлию Цезарю случилось на море что-то такое...» [Алданов I: 105]. Без сомнения, здесь имеется в виду случай с похищением Цезаря пиратами, описанный у Плутарха и Светония. Несостоятельность Штааля как нового Цезаря проявляется в его сопоставлении с Наполеоном. Характерный эпизод: Штааль читает в газете о новой виктории генерала Буонапарте и ему «особенно досадно, что генерал с трудной фамилией очень молод, всего на четыре года старше его, Штааля» [Алданов I: 322].

Юлий Штааль и Александр де Бальмен - два сниженных Цезаря, или, вернее, сниженные *Юлий Цезарь* и *Александр Македонский*. Очень показательна в этом плане их беседа: «- Ах, в мои годы Цезарь завоевал мир, - не совсем кстати сказал задумчиво де Бальмен.

- Не Цезарь вовсе, а Александр Македонский, - поправил Штааль.

- Ну, все равно, я и в тридцать не завоюю...

- И не надо, незачем тебе, Сашенька, завоевывать мир. А вот разбогатеть нам с тобой не мешает» [Алданов II: 86].

Утверждение бессмысленности любых попыток завоевания мира, пусть и высказанное устами недалекого Штааля, оказывается едва ли не важнейшей идеей тетралогии. Ведь и Наполеон в жизни приходит к выводу, что «погубила его не какая-либо отдельная политическая неудача или отдельная 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» [Алданов II: 356]. Здесь снова звучит столь излюбленная Алдановым мысль Екклезиаста о «суете сует», тесно связанная в тетралогии с масонской темой. На картине в кабинете Баратаева Штааль видит изображение «пожилого бритого мужчины в тоге и сандалиях», который, «вытянув в сторону левую руку, сидел в задумчивой позе где-то очень высоко, над памятниками, куполами, крышами города. Надпись поясняла:

Ужели это все?... Так Цезарь возвещал,

Когда вселенною он всей возобладал» [Алданов II: 20].

Таким образом, тема завоевания мира решается Алдановым в духе Екклесиаста, а повторяемость исторического сюжета об убийстве Цезаря в его текстах иллюстрирует неизменность истории, ее вневременной постоянной характер. Эта повторяемость позволяет предугадывать дальнейший ход истории, именно поэтому де Бальмен, получивший письмо, в котором сообщается о некоем Союзе Благодеяния, приходит к выводу о том, что «надоевшего всем царя задушат, как задушили его отца и деда» [Алданов II: 345].

Помимо двойников-персонажей, для алдановских романов также характерно двойничество на уровне хронотопа, работающее на установление связи времен. Двойничество топосов может достигаться как посредством их прямой соотнесенности, так и с учетом их функционального тождества в ситуациях-двойниках. Как пример прямой соотнесенности может быть названо двойничество (или скорее, антидвойничество) Киева и Парижа. В тексте дважды подчеркивается, что «в обеих столицах было что-то общее» [Алданов I: 40]. В то же время эти города — негативные двойники, (т.е. антиномичные). Сравнивающий два храма — два воплощения города, Святую Софию и Notre Dame — Андрей Кучков замечает, что хотя «храмы совершенно друг на друга не похожи», «оба были на редкость хороши, только киевский светел и приветлив, а парижский угрюм и страшен: день и ночь» [Алданов I: 42]. Интересно, что оказавшийся в Киеве Штааль также сравнивает два этих собора: «Какая громада — другой такой в мире нет, разве парижская Notre Dame, — сказал себе неожиданно Штааль, почему-то сравнивая обе церкви. — Вот уж сходства никакого: день и ночь. А все-таки...» [Алданов II: 92]. В этом отрывке сходство между парижским и киевским соборами еще более усилено. С другой стороны, фрески Святой Софии кажутся Штаалю знакомыми, т.к. напоминают о Венеции, которая таким образом тоже включается в ряд городов-двойников.

Параллели между Францией и Россией (в Прологе — Киевской Русью) проводятся автором неоднократно. Так, старик-эмигрант уверен, что «Эрмитаж, вероятно, рано или поздно постигнет участь Версаля и что урок Версаля ничему не научил Эрмитаж <...> что и сам он совершенно напрасно когда-то ездил с Лафайетом в Америку бороться за чью-то свободу: ведь и он, и Лафайет, и другие свободолюбивые аристократы получили от народа такое же выражение благодарности, как завзятые, закоренелые реакционеры <...>, что за Екатерину России придется платить, как теперь они платят за гаремы Людовика XV» [Алданов I: 89]. Версаль и Эрмитаж опять-таки представлены двойниками.

«Франция вчера есть Россия сегодня» — эта авторская мысль красной нитью проходит через его произведения. Французские эмигранты XVIII века мало чем отличаются от русских эмигрантов века XX-го. И те и другие «ноют»: «L'exil! Chère patrie! И все у нас не так...» [Алданов I: 96]. Однако «в свою шерпатри, к жакобенам», как замечает язвительный Нарышкин, никто не едет.

К сигналам, отсылающим читателя к современности, вероятно, следует причислить слова Борегара о музыке революции. В беседе со Штаалем он советует молодому человеку: «Никогда не говорите о политике с месье Ламором <...> Есть люди, глухие к революции, как есть люди, не восприимчивые к музыке» [Алданов I: 226] и далее: «В революцию нужно *верить* <курсив автора. — О. Л.>! Вы музыкальны, так прислушайтесь же к мелодическому голосу Великой революции» [Алданов I: 229]. Искушенный читатель не может не вспомнить здесь блоковское «Слушайте музыку революции». С этим косвенно перекликается сообщение о том, что «Екатерина, совершенно лишенная музыкального слуха, очень любила играющие часы, и во дворце их было немало» [Алданов I: 337]. Данное сообщение можно интерпретировать, как указание Алданова на то, что

Екатерина, не понимая и не принимая на самом деле революционных идей, заигрывает с либеральными европейскими философами, не чувствуя духа времени, что вполне соответствует общей склонности автора к изображению императрицы не в самом выгодном для нее свете. Если согласиться с такой интерпретацией, то возникает неожиданная связь между Екатериной и Штаалем, никудышным «свидетелем истории», недаром перед цареубийством он видит надпись на часах: «Vidit horam nescit Horam <Часы наблюдал, а Время не чуял>».

Алданов постоянно провоцирует читателя на сопоставление давнопрошедшего с современностью. Сообщение о том, что «с товарной биржи на улице Сен-Мартен ежедневно уходят за границу огромные ящики с произведениями искусства. Вековые сокровища Франции расхищаются и распродают, - а Конвент гордо ассигнует деньги на поощрение наук и искусств. Это и есть революционное творчество» [Алданов I: 228], несомненно должно по замыслу автора вызвать в памяти события русской истории XX в. Нарочитая злободневность исторических романов Алданова вызывала у его современников стремление к нахождению реальных прототипов. Автор откликнулся на это предисловием к «Чертову мосту», где заявил, что исторические деятели XVIII в. не списаны им с современных политиков, а иллюзия сходства эпох не является плодом его авторского вымысла и намерения: «Некоторые страницы исторического романа могут казаться отзвуком недавних событий. Писатель не несет ответственности за повторения и длинноты истории» [Алданов I: 320].

Исторические повторы имеют для Алданова — в связи с его историософской концепцией — первостепенное значение. Наравне с параллелями типа история — современность (по понятным причинам присутствующими в тексте лишь в имплицитной форме), в качестве средства установления связи между историческими эпохами (а также — отдельными эпизодами тетралогии) используется ситуативный повтор, который может быть определен как одна из разновидностей двойничества. Такая связь эпох существует между временем Пролога и временем действия тетралогии.

Связь между временем Пролога и временем, непосредственно предшествующим эпохе «Девятого термидора», устанавливается в беседе Ламора и Талейрана: «Вы помните историю тринадцатого столетия? Не помните? Это было замечательное столетие. Оно немного напоминает дни нашей молодости. В то время *лучшие люди* уже начинали верить во всемогущество разума, в процесс бесконечный и неуклонный. Было вновь найдено римское право, эллинский гений возрождался, арабы, евреи воссоздавали древнюю науку, расцветало искусство: только что был отстроен собор Notre Dame de Paris. Лучшие люди были очень довольны. И вдруг гром грянул с неба: Гузман основал инквизицию» [Алданов I: 397].

Наиболее показательный пример ситуативного двойничества, позволяющего установить связь между отдельными сценами тетралогии, являет собой целый ряд сцен, связанных с появлением Мыслителя. Так, Пролог и конец «Девятого термидора» образуют кольцевую композицию: абсолютный повтор (вплоть до цитирования обширных фрагментов текста) подчеркивает исключительную важность момента: появление Мыслителя концептуально для тетралогии, оно автоматически вводит тему «иронии судьбы во все времена и при всех обстоятельствах». Описание штаалевского подъема на Notre Dame близко к тексту Пролога, но этого автору кажется мало и он заставляет Штаала подумать: «Какие люди переводили здесь дух в течение тысячи лет?» [Алданов I: 316] После такого напоминания читатель уже не может не вспомнить Ваятеля и Кучкова. Это наиболее яркая иллюстрация к алдановской «волнующей связи времен», меняется

лишь акцент в песне древней старухи: если в Прологе она поет о равенстве перед смертью (основная тема Средневековья), то в конце романа - о равенстве и борьбе во имя добра (основная мысль Французской революции).

Интересным образом подъем Штааля на собор корреспондирует с его истолкованием как квази-Наполеона. Мы имеем в виду сцену, где Баррас видит Бонапарта после взятия Тулона: «<...> в небольшом расстоянии от места расстрела он увидел одиноко стоящего на возвышении офицера. Это был Бонапарт. Освещенный заревом пылающих кораблей, он стоял в изорванном плаще, тяжело опершись обеими руками на саблю, живой символ войны и победы, - и молча, безучастно смотрел на казнь. Бледное лицо его поразило Барраса выражением любопытства, отвращения, усталости и чего-то еще: точно какая-то мысль, не известная и не понятная другим, глубоко гнездилась в мозгу этого человека» [Алданов I: 235]. С одной стороны, эта сцена соотносится с эпизодом из Пролога, в котором Кучков с вершины Notre Dame, наблюдает, как разбирают остатки костра после казни, с другой стороны, с этим перекликается сцена подъема Штааля на собор и, наконец, это не может не напомнить нам о картине в доме Баратаева и о Цезаре.

Сцена подъема Штааля на Notre Dame перекликается также с суворовским переходом через Сен-Готард. «Каменные волны» Альп напоминают каменную громаду собора, при этом в обоих случаях параллельно возникает образ кладбища. С вершины собора Штааль пытается разглядеть место, где похоронен Робеспьер, и, размышляя о том, что и якобинцев, и жирондистов примирила общая яма на кладбище, приходит к мысли, что «смысл именно в том, что совершенно нет смысла» [Алданов I: 316], после чего закономерно видит Мыслителя. Сен-Готард же у Алданова похож на «огромное магометанское кладбище»; Штаалю, боящемуся высоты (достаточно характерная черта этого псевдомыслителя и псевдоцезаря), как и на Notre Dame, становится страшно, ему кажется, что «огромные чудовища прилегли, выпятив горбатую спину, прижавшись к земле хвостом и головою» [Алданов I: 588].

Горбатые чудища косвенно отсылают к фигуре Мыслителя, а обитель капуцинов на перевале напоминает католический собор. Вместе с тем, сама сцена на Сен-Готарде снижена по сравнению со сценой на Notre Dame: если на соборе Штааль видит статую Мыслителя, то здесь он пугается обыкновенной коровы. Мыслитель упоминается именно тогда, когда Штааль собирается начать новую жизнь: на вершине собора он думает, что «еще не понял ни жизни, ни истории, ни революции» [Алданов I: 316], и порывается идти в мир на поиски смысла; на Сен-Готарде, перед Чертовым мостом он думает о предстоящем дне «не как о конце жизни, а, напротив, как о начале чего-то нового» [Алданов I: 592]. При этом «само название Чертов мост ему нравилось и волновало его, будто мост этот был какой-то аллегорический, вроде тех, что бывают в старых умных книгах. «Да, мост в новую жизнь... Разве я знал прежде, что такое жизнь?»» [Алданов I: 592] Повтор здесь фактически полный, появление Мыслителя маркирует ситуацию.

Сен-Готард вообще один из ключевых узлов тетралогии, поскольку он оказывается связанным не только с Прологом и заключительной сценой «Девятого термидора», но и с убийством Павла. В качестве приема, связующего сцену на Сен-Готарде с образом безумного царя, выступает музыкальный повтор. В капелле капуцинов хор поет какую-то страшную мелодию, которую Штааль пытается запомнить. Но он не вспоминает при этом другую «страшную» мелодию - на приеме у Безбородко по случаю обручения великой княжны с австрийским эрцгерцогом при появлении Павла оркестр играет что-то «торжественное и страшное». Эта сцена предшествует посвящению Штааля в мальтийские рыцари и

его назначению в действующую армию, в результате чего Штааль и оказывается на Сен-Готарде.

Страшную сен-готардскую мелодию Штааль вспомнит в Михайловском замке на маскараде. В последний раз страшная мелодия звучит в день после цареубийства, когда Бортнянский в доме умершего в тот же день Баратаева играет на клавикордах. Сен-готардская мелодия является устойчивым маркером темы смерти в романе: «Впоследствии что-то в концерте Бортнянского «Скажи ми, Господи, кончину мою» напоминало ему <Штаалю. – О. Л.> эту музыку. Одна - очень страшная - ее фраза походила на мелодию Сен-Готардского убежища. Они говорили об одном и том же, о смерти» [Алданов II: 310].

Таким образом, этот эпизод вторично (после загадочного предсказания астролога) предопределяет участие Штааля в заговоре против царя. В качестве еще одного «предсказания» может рассматриваться эпизод, когда Штааль, играя с Настенькой в кегли, предлагает на пари «сбить короля» и действительно сбивает его. В свете будущего участия Штааля в цареубийстве эта фраза приобретает двусмысленное звучание.

Как еще один прием, позволяющий «предсказать» будущее (а значит, и связать времена воедино), выступает гадание на картах. На Сен-Готарде Штааль гадал на случайно захваченных с собой картах таро - убьют его в завтрашнем сражении или не убьют. По картам выходит, что убьют, и поскольку Штааль все-таки остается в живых, гадание, казалось бы, неудачно. Однако выпавший Штаалю валет с надписью «J'aime l'amour» символизирует любовно-сентиментальную линию сюжета и предвосхищает штаалевские похождения с Лопухиной, Гертрудой, госпожой Шевалье. Вторая же выпавшая карта, на которой изображена горбатая, с высунутым языком фигура, похожая на астролога, с надписью «Vive le gou», предвосхищает участие Штааля в заговоре, т.к. появление образа астролога (связанного с предсказанием заговора) вкупе с многозначительной надписью (которая рядом с фигурой, похожей на Мыслителя, смотрится по меньшей мере иронически) прямо отсылает к цареубийству. Неудивительно, что эта карта в последний раз попадетсЯ Штаалю на глаза именно 11 марта. (Фраза «Vive le gou» неоднократно возникает именно вкупе с образом Мыслителя. Например, Наполеон перед смертью вспоминает собственную коронацию в Notre Dame, когда «стены домов города тряслись от крика: «Да здравствует император!...»» [Алданов II: 384], и фигуру дьявола на соборе, задаваясь при этом вопросом: «Зачем там был дьявол?» [Алданов II: 384]).

Таким образом, гадание Штааля оказывается на редкость провиденциальным, только герой оказывается неискусным толкователем. Карты играют далеко не последнюю роль в тексте. Так, червонный валет, символизирующий Штааля, появится во время игры Палена (сравнение заговора с партией бостона присутствует в реплике Панина по поводу игры Палена) и других заговорщиков в бостон: «Бубны козыри, значит, бостоном становится червонный валет», - сказал Иванчук, ни к кому в отдельности не обращаясь» [Алданов II: 59]. Ничего не значащая сама по себе фраза приобретает здесь значительный смысл, т.к. червонный валет в тексте уже соотнесен со Штаалем, а стало быть, реплику Иванчука следует понимать как указание на то, что Штааль включается в заговор. Здесь имеет место двойничество типа «человек – карточная фигура» (таким же двойником является Пиковая дама для старой графини у Пушкина).

Повторяемость событий является предметом рефлексии героя: находясь наедине с Настенькой, он, с одной стороны, боится, что «вдруг эта минута больше не повторится» [Алданов I: 425], с другой же — дежавю тревожит его: «<...> вдруг его опять укололо *то самое*. Он еще полежал с минуту, бессознательно

стараясь ускользнуть от *этого*, затем принужден был дать волю сознанию: конечно, нехорошее — то, что все это уже когда-то было. Это всем известное ощущение, знакомое Штаалю и по опытам, и по книгам, было ему очень неприятно» [Алданов I: 425].

Дежавю мучительно для героя по причине, которую он сам не понимает. «Он подумал, что Настенька была не Настенька, а кенигсбергская немочка Гертруда <...>, и читали они не «Наталью, боярскую дочь», а «Страдания молодого Вертера» <...> Но, кажется, задолго до того было что-то гораздо более похожее на *это*, но где, когда - и с ним ли, или с другим — он решительно не мог вспомнить: невозможно было сосредоточиться — мысль тут точно обрывалась перед краем, будто не ее это было дело. «А может быть не было, а *будет*?.. Что за вздор!» Штааль вдруг почувствовал тревогу» [Алданов I: 426].

Ситуативный повтор, перед которым отступает *мысль*, как будто он не может подлежать осмыслению, есть, конечно, пример авторской игры с читателем, который должен вспомнить, что символом повторяемости, «связи времен» в тетралогии является никто иной как *Мыслитель*.

Повторяемость тревожит Штааля постоянно, на маскараде в Михайловском замке ему вспоминается бал у Безбородко: «Там тоже был этот страшный землисто-бледный человек <Павел>». «Вот и опять... Повторилось... Тогда Лопухина, теперь Шевалье... Как странно, однако, - с неизъяснимой тревогой подумал Штааль. - Да что же тут странного? Вполне натурально... Вздор!.. Тот сумасшедший старик думал, что все происходит в жизни два раза. «Deux est la nombre fatidique!» — вспомнил Штааль запись в тетради Баратаева...» [Алданов II: 240].

Повторы фиксирует и Ламор, который в критический момент при появлении неизвестной эскадры вспоминает, что «уже переживал такие минуты» [Алданов I: 495]. Причем такая повторяемость кажется ему, как и Штаалю, странной. Фиксирование повторов, таким образом, оказывается неизменным уделом алдановских «свидетелей истории». Однако в связи с этой темой немаловажно также имя Баратаева, дневник которого заключает в себе целую «философию повтора».

Образ Баратаева устойчиво соотнесен с темой двойничества. Штаалю кажется, будто почерк его «двойственный как и весь облик старика» [Алданов I: 431], двойственностью проникнуто его рассуждение о камне мудрости. Т.к. число два есть символ повтора, оно может означать также и вечное возрождение. Если все повторяется, значит, нет конца, — есть бесконечное воспроизведение подобий: «Камень мудрости, очищенный философским огнем, есть образ Феникса, возрождающегося из пепла. Все повторяется. Здесь есть тайна, которую никто не сумеет раскрыть. Два число вешее» [Алданов I: 433]. Баратаев открывает тайну, которая так тревожит Штааля, о которой упоминает невзначай (но без мистической окраски) Робеспьер, когда говорит, что «смерть есть начало бессмертия» [Алданов I: 433].

Итак, очевидно, что в тетралогии «Мыслитель», как и в трилогиях Мережковского, двойничество подчинено экспликации «связи времен» и демонстрации повторяемости истории. Алданов заимствует некоторые приемы символистского романа, как то: использование лейтмотивов, символизация времени и пространства, двойничество персонажей, образуя сложную систему хитросплетений, где все со всем взаимосвязано, все во всем откликается и приводит к главной идее романа: происходящее во «внешней» истории есть вечное повторение, бессмысленное и не оправдывающее никаких приложенных усилий. «Внешние» революции, заговоры, завоевания мира ничего по сути не

изменяют, но дорого стоят. Качественное изменение истории возможно только за счет внутреннего совершенствования человека (т.е. произвольного выбора идей Красоты-Добра и следования им), в возможности которого сам автор очень сомневается (ведь и масоны, и просветители выведены в тетралогии в ироническом контексте), но к чему, тем не менее, призывает как к единственному выходу из бесконечной «суеты сует», единственному действенному способу борьбы со случаем.

Подчиненность текста историософской идее позволяет говорить о философском историзме, свойственном этой разновидности жанра. Историзм такого рода присущ и романам Мережковского, и романам Алданова. Говорить о сознательной ориентации последнего на своего предшественника, видимо, нельзя. Скорее всего, речь идет лишь об использовании сходных приемов. От сравнений с писателем-символистом Алданов яростно открещивался. Показателен тот факт, что сравнение с Мережковским вызвало негодование Алданова. Отвечая в письме на отзыв Амфитеатрова о тетралогии «Мыслитель», он писал: «Не обмолвка ли Ваши слова о влиянии на меня Д. С. Мережковского? <...> как романист (если он романист) он мне более чем чужд - я просто не переносу его романов. Он ведь и не пытается сделать своих героев похожими на живых людей. А в этом, по-моему, все. Мережковский играет в схемы и идеологические куколки. <...> С историей Дм. С., по-моему, церемонится тоже много меньше, чем полагается историческому романисту» [Гарэтто, Добкин: 551]. Что касается самого Алданова, то как будто бы он претендует на объективное изображение действительности, о чем свидетельствовали и современные Алданову историки (достаточно вспомнить рецензию А. А. Кизеветтера на «Чертов мост» с его утверждением, что «здесь, под каждой исторической картиной и под каждым историческим силуэтом вы смело можете пометить: «с подлинным верно» [Кизеветтер: 476].

На наш взгляд, принципиальной разницы между историзмом романов Алданова и Мережковского нет. Наличие в романах Алданова резонеров, четкая отраженность авторской историософской системы на всех уровнях текста позволяют обернуть обвинение в «игре в схемы и идеологические куколки» против него самого. Речь идет лишь о разной степени тенденциозности. К тому же необходимо учитывать, что Алданов, сознательно ориентируясь на Л. Толстого как на высший образец творчества, с трудом мог принять сравнение с намного менее почитаемым писателем.

Обнаруживая все свойства, присущие историософскому роману, тетралогия может быть сопоставлена с романами Мережковского. В прямом сопоставлении обнажается характер историзма, свойственного этому жанру. В следующей части мы проанализируем некоторые особенности построения историософского текста, в частности, специфику функционирования в нем цитат, способы выведения исторических лиц, а также рассмотрим, как историософская концепция отражается на самом малом уровне текста — в заглавии.

Часть III. Некоторые элементы поэтики историософских романов Алданова и Мережковского

Глава I. Два Наполеона: историческое лицо в историософском романе

М. Альтшуллер справедливо отмечал, что «для исторического романа, как художественного текста, важна не проблема истинности, а проблема отбора материала для изображения личности» [Альтшуллер: 152]. При этом чрезвычайно актуальной оказывается проблема авторской обработки источников. В случае же, когда речь идет о практически одинаковом наборе материалов, наиболее отчетливо проявляются особенности их интерпретации.

Предметом нашего рассмотрения будут два текста о Наполеоне — «Наполеон» Мережковского и «Святая Елена, маленький остров» Алданова, которые являются, на наш взгляд, весьма показательными с точки зрения авторской обработки источников и их концептуального переосмысления. В первую очередь нас будет интересовать образ Наполеона в связи с историософской концепцией авторов. Примечательно, что у обоих писателей этот образ возникает в результате полемического отталкивания от трактовки Наполеона у Л. Н. Толстого. Таким образом в центре нашего внимания оказывается и проблема соотношения двух Наполеонов с образом, данным Толстым в «Войне и мире». Сразу оговоримся, что в наши задачи не входил детальный сопоставительный анализ двух текстов о Наполеоне. Более того, мы постарались максимально абстрагироваться от предшествующей литературной традиции там, где это было возможно.

Интерес Алданова и Мережковского к титанам истории очевиден. В связи с этим оба писателя обнаруживают склонность к жанру исторического портрета, при этом Алданов остается в рамках малой формы, завоевывая славу мастера портретного очерка, тогда как Мережковский предпочитает жанр романизированной биографии, дающий больше возможностей для идеологических построений.

Следует отметить, что в этих текстах и Мережковский, и Алданов обращаются к образу Наполеона не впервые. Мережковский выступает против явно сниженного изображения Наполеона в «Войне и мире» в своей вышедшей в самом начале XX в. книге «Толстой и Достоевский». В 1913 г. он пишет очерк «Святая Елена», где уже прослеживаются некоторые особенности изображения Наполеона, которые впоследствии станут еще более очевидны в его романе. Роман «Наполеон» начинает печататься в «Современных записках» только в 1928 г., и, наконец, в 1929 г. выходит полным изданием в Белграде.

Алданов впервые обращается к осмыслению личности и судьбы Наполеона в своей монографии «Загадка Толстого», вышедшей отдельным изданием в 1923 г., однако эта книга представляла собой переиздание первого тома алдановского сочинения «Толстой и Роллан», вторая часть которого была утеряна, а первая вышла в Петрограде в 1915 г. Речь о Наполеоне заходит здесь в связи с неадекватным, с алдановской точки зрения, изображением великого исторического деятеля в «Войне и мире». Причем Алданов находит этому объяснение, показывая, как умаление героя работает на историософскую концепцию Толстого. Среди исследователей существует мнение о том, что Алданова подтолкнуло к художественному творчеству именно несогласие с трактовкой образа Наполеона в «Войне и мире» [См.: Чернышев 1991, I: 3-32]. Повесть «Святая Елена, маленький остров» появилась в «Современных записках» в 1921 г. Дата выхода книги неслучайна, именно в этом году исполнилось ровно сто лет со дня смерти Наполеона.

Приступая непосредственно к анализу текстов, прежде всего следует отметить, что Алданов оперирует многочисленными цитатами, почерпнутыми из множества доступных ему мемуарных источников, но строит свой текст как подчеркнуто беллетристическое произведение. Текст же Мережковского интересен тем, что снабжен примечаниями автора и ссылками на используемые им источники, причем цитатный пласт занимает в романе Мережковского едва ли не больше места, чем сам авторский текст, т.е. создается иллюзия достоверности научного текста, якобы демонстрируется добросовестность Мережковского-историка, а это, в свою очередь, выгодно и для Мережковского-мыслителя.

Таким образом, в случае с Мережковским мы имеем дело со стремлением придать объективность образу, который изначально не может быть воспринят беспристрастно. Наполеон как фигура крайне мифологизированная не может восприниматься в отрыве от уже существующих канонов. Это личность, провоцирующая на создание новых гипотез и истолкований его роли в истории, т.к. сам образ Наполеона представляет собой нечто вроде опустошенной формы, в которую авторы вкладывают некоторое идейное содержание по своему усмотрению. Отсюда следует, что образ Наполеона подчеркнуто антиисторичен, тем больше привлекается средств для доказательства собственной «исторической честности» при его появлении в тексте, тем более репрезентативным оказывается он в свете авторской историософской концепции.

Как уже было сказано, и Мережковский, и Алданов в изображении Наполеона полемически отталкиваются от «Войны и мира», где последний предстает «бестолковой пешкой в мощной руке Распорядителя», слепым и жалким орудием судьбы, занимающим свое место в толстовской концепции исторического детерминизма. Дегероизация Бонапарта необходима Толстому, чтобы продемонстрировать бессилие отдельной личности перед лицом высшей справедливой предопределенности. Для Алданова и Мережковского такая сниженность героя оказалась неприемлемой, как и сама концепция Толстого.

Мережковский не только возвращает Наполеону звание героя, но и возводит его в статус некоего божества, носителя аполлоновского и дионисийского начал, «человека из Атлантиды», «последнего воплощения бога солнца». Идеи этой книги находятся в русле концепции «Третьего Завета». Наполеон Мережковского — вечно умирающий и воскресающий бог, не «бестолковая пешка» в руках судьбы, а провидец, предчувствующий свою участь. Мотивы предвидения и предназначения пронизывают текст от начала до конца, и в конечном итоге герой предстает новым Христом, который знает, что должен испить свою чашу. Неслучайно Мережковский выбирает в качестве эпиграфа к роману пушкинское «свершитель роковой безвестного веленья». По Мережковскому, даже поражение при Ватерлоо не является решающим, т.к. и после него у героя остается возможность спасти свою власть ценой гражданской войны, однако Наполеон, повинувшись некой предначертанности, подписывает отречение, становясь добровольной жертвой. Герой имеет право выбора, но повинувшись предназначению. Таким образом, по сравнению с трактовкой в «Войне и мире», герой активен и сам творит судьбу, в то же время, подчиняясь предназначению, как Бог-Сын исполняет волю Бога-Отца.

Алдановский Наполеон также полемичен по отношению к Толстому, но при этом идея предназначения отсутствует, а место всеобщей предопределенности занимает Случай. В «Загадке Толстого» Алданов утверждал, что образ Наполеона в «Войне и мире» явно занижен, для него самого было важно изобразить именно гения, одного из самых знаменитых людей в европейской истории, поверженного волей всемогущего Случая. Алдановский Наполеон, как и у Мережковского —

герой, но герой на закате славы. Ссылный император, перед которым некогда трепетал весь мир, теперь развлекается тем, что кидает камешки в ручей, распугивая рыбок, — яркая иллюстрация «суеты сует», одной из основных идей алдановской тетралогии.

В этом смысле очень показателен эпизод, в котором Наполеона хоронят, а старый малаец-садовник Тоби не понимает, что происходит. Ему объясняют, что Наполеон Бонапарт завоевал весь мир и победил все на свете народы, но Тоби даже не помнит, что уже встречал этого человека, и тот подарил ему двадцать золотых. Старый малаец, который дважды у Алданова не признает в Наполеоне великого человека, является живым воплощением иронии судьбы, по которой не только завоевать весь мир невозможно, но невозможно даже обратить на себя внимание раба. Титаническая жизнь Наполеона лишена титанического смысла, единственное, что ему остается, по Алданову, — читать Екклезиаста.

Этот эпизод как нельзя лучше демонстрирует нам пример трансформации, которой романист подвергает конкретные исторические факты. В мемуарных источниках зафиксировано, что старый малаец Тоби действительно существовал, был лично знаком с Наполеоном, причем последний хотел выкупить его из рабства. По крайней мере, два мемуариста (Лас Каз и Елизавета Абель, на воспоминания которых неоднократно ссылается Алданов) утверждают, что Тоби хорошо знал, кто такой Наполеон. Лас Каз свидетельствует, что «часто Наполеон расспрашивал старика о его молодости, родине, семье и о теперешнем положении» [Las Cases: 201]. Естественно, что малаец знал Наполеона только в качестве «the good gentleman» и не воспринимал его как вершителя истории. Однако представляется невероятным, что в день похорон Наполеона Тоби не вспомнил бы человека, к которому испытывал глубокую привязанность. Более того, к тому моменту самого Тоби могло уже и не быть на Святой Елене, т.к. его владельцы покинули остров вскоре после переезда Наполеона из их усадьбы в Лонгвуд. Таким образом, в «Святой Елене» мы имеем дело с явной подтасовкой фактов в угоду авторской концепции.

Интересным образом появляется Тоби у Мережковского. В его романе старый садовник оказывается своего рода двойником Наполеона: «Есть чудная и страшная связь между бедным Тоби и бедным «Бони». С Тоби английские матросы сделали то же, что английские министры - с Бони: обманули, увезли и продали в рабство» [Мережковский 1998: 351]. Сам Наполеон в беседе с Лас Казом заявляет следующее: «Вижу, мой друг, по вашим глазам: вы думаете, что Тоби на Св. Елене не один...» [Мережковский 1998: 352] Такое сравнение заставляет читателя видеть в поверженном императоре невинную жертву, создает ореол мученичества вокруг Наполеона-Христа, тема предательства и иуд-англичан появляется здесь неслучайно.

В то же время Наполеон для Мережковского — это новый Прометей, жертва, ценой которой человечество входит в новую эру. И здесь Мережковский снова проявляет себя как искусный мастер подборки цитат, приводя очередную цитату из мемуаров Лас Каза: «Может быть, наш жребий даже завиден. Мир смотрит на нас... Мы все еще мученики бессмертного дела... Мы здесь боремся с насильем богов, и народы благословляют нас!» [Там же]

Наполеон у Мережковского перестает быть историческим лицом, он становится символом, представая одновременно последним атлантом, Прометеем, Христом, апокалиптическим всадником, Цезарем, Фаустом, Иовом и т.д., включаясь в ряд символов, повторение которых характерно для истории в представлении Мережковского. Таким образом биографический роман превращается у него в историософский.

«Наполеон» Мережковского и «Святая Елена» Алданова являются текстами, весьма показательными с точки зрения авторской обработки источников и их концептуального переосмысления и домысливания. В случае с Мережковским мы имеем дело с крайней степенью домысла и несколько бесцеремонно обнаженным приемом (что свойственно всем произведениям Мережковского, а в особенности его поздним текстам). Алданов в создании образа исторического лица более осторожен, «притянутасть» исторических свидетельств к концепции у него очень завуалирована и не бросается в глаза главным образом потому, что сама концепция не включает в себя элементов метафизики и мифологии. К тому же Алданов оперирует действительными историческими фактами, Мережковский же в сферу истории включает и мифологические свидетельства, которые в его понимании являются не менее историчными, но вне рамок его концепции таковыми не являются.

Глава 2. Цитата в историософском романе: способы использования источников

В предыдущей главе мы рассмотрели, как историческое лицо выводится в историософском романе и затронули проблему использования источников. Обратимся теперь непосредственно к проблеме введения источника в текст, к специфике функционирования цитаты в историческом и историософском романе.

Исторический роман представляет собой пример жанра, который не может существовать без претекста. Специфика его такова, что автор изначально несвободен в своем творчестве, т.к. его вымысел ограничен требованием исторической правдоподобности. Обращение исторического романиста к источникам (мемуарам, дневникам, письмам, документам, художественным произведениям, фольклорным текстам) неизбежно, следовательно, первоисточник в том или ином виде всегда представлен в тексте. Очевидно, что степень представленности претекста и его значимость варьируются в зависимости от жанровой модификации исторического романа (поскольку разные модификации представляют разные требования к историзму).

Естественно, что в рамках одного романа могут сочетаться черты разных его жанровых модификаций, в особенности это характерно для модернистского исторического романа с его гетерогенностью и жанровым синкретизмом. Модернистский исторический роман предоставляет неограниченные возможности для конструирования текста. Он являет собой открытую форму, которая вбирает в себя самые разнородные явления. Если учитывать особенное пристрастие модернистов к «чужому слову» как к некоторому знаку культуры, то неудивительно, что очень распространенным композиционным приемом в модернистском романе оказывается монтаж.

Итак, с одной стороны, одним из достижений модернизма на пути обновления литературы стало переосмысление использования «чужого слова», что, в свою очередь, открыло новые художественные возможности цитаты, с другой стороны, исторический роман не существует без претекста. Отсюда вытекает чрезвычайная значимость цитаты для модернистского исторического романа. В связи с этим целесообразно рассмотреть, каким образом цитата вводится в такой роман, а также особенности ее функционирования по сравнению с романом неисторическим.

Историософский роман (явление эпохи модернизма) синтезирует «идейный» роман Толстого и Достоевского с философскими веяниями эпохи, опираясь при этом на конкретно-историческое содержание. В рамках этого жанра происходит выход за пределы изображения отдельной эпохи или события, роман поднимается до уровня метаистории или философии истории. Авторская историософия в таком романе имеет первостепенное значение, в связи с чем основополагающее для жанра понятие историзма наполняется иным содержанием и обретает смысл только в соотношении с авторской концепцией. Сам же роман становится иллюстрацией авторских воззрений, пространством для доказательства конкретных идей. Среди средств, привлекаемых для этих целей автором, значительное место занимают цитаты.

Цитаты следует различать на основании типа цитируемого источника, т.к. для разножанровых и разновременных текстов диапазон цитируемых источников весьма различен. Так, для исторического романа XIX в. по большей части характерно цитирование лишь художественных текстов, тогда как модернистский исторический роман с его принципиальной гетерогенностью может включать в себя и документальные цитаты, и фрагменты мемуаров, могут цитироваться выдержки из научных исследований, газет, небольшие тексты могут приводиться

целиком и т.д. Необходимо также учитывать различную степень выраженности цитаты в тексте, т.к. цитата бывает явной или завуалированной, точной или искаженной, в зависимости от авторской интенции и степени художественности текста.

В историческом романе цитата во многом функционирует по тем же законам, что и в любом другом романе. Так, на уровне композиции значимость цитаты варьируется в зависимости от места ее нахождения в тексте. Однако некоторые универсальные функции цитаты в жанре исторического романа приобретают большую или меньшую значимость или подвергаются функциональным модификациям. Например, немаловажно, кому приписана цитата. По отношению к историческому роману этот постулат наполняется особо значимым содержанием. В текстах, ориентированных на максимальную иллюзию достоверности описываемых событий, цитата приписывается непосредственно историческому лицу, выступающему в качестве персонажа. В текстах, ориентированных на литературную условность, цитата может звучать в виде авторских ремарок. Во многом именно с ориентацией на иллюзию достоверности / условность связана и степень выявленности цитаты в тексте, т.е. оформлена ли она как цитата или же органично инкорпорирована в текст. Так, например, использует цитату Л. Н. Толстой, когда вкладывает в уста Андрея Болконского наполеоновский афоризм о том, что «сражение выигрывает тот, кто твердо решил его выиграть». Известное изречение, приписанное не историческому лицу, создает дополнительную соотнесенность толстовского героя с исторической личностью, вводит его в исторический контекст.

Естественно, что наиболее заметны цитаты, когда они вводятся в текст именно как «чужое слово». Следует разделять цитаты из исторических источников и цитаты из художественных текстов, поскольку первые специфичны для исторического романа, вторые же универсальны для всех романских разновидностей. Очевидно, что в историческом романе цитата сохраняет способность к расширению смысла и может приводить к интертекстуальности. Гораздо интереснее и специфичнее функционирует в историческом романе цитата из исторического текста. Это явление сродни интертекстуальности: если в последнем случае смысл расширяется за счет включения в контекст другого текста, то так же расширяется и историческое событие путем соотнесения с другим историческим фактом.

В случае цитирования исторического источника чрезвычайно важно временное соотношение цитируемого текста и описываемой эпохи. Очевидно, что таких вариантов может быть всего три:

- 1) Цитируемый текст на момент действия уже является достоянием истории и воспринимается как исторический. Например, когда французский революционный генерал у Алданова читает Плутарха. При этом создается дополнительная временная проекция, событие оказывается включенным в более широкую временную перспективу;
- 2) Цитируемый текст современен действию романа. Например, когда Штааль читает Радищева. Такие цитаты «необыкновенно остро характеризуют личность, эпоху, интересы сами по себе» [Чернышев 1989: 5] и в основном служат для создания временного колорита, в отличие от предыдущего соотношения, цитата работает не «вглубь», а «вширь», т.е. создается панорамное изображение;
- 3) Цитата-анахронизм, когда описываемая эпоха предшествует цитируемому тексту. Появление таких цитат может быть обусловлено превалированием философской идеи над исторической достоверностью. Так, алдановским

представлением о повторяемости истории обусловлено использование блоковских слов о музыке революции применительно к революционной ситуации во Франции конца XVIII в. Такие цитаты могут создавать эффект злободневности, заставляя читателя примерять историческую ситуацию к современной (что может служить иллюстрацией историсофской концепции и идеи «вечного возвращения, а также работает на осмысление современной автору исторической эпохи).

Но ошибочно было бы полагать, что использование этого приема сводится только к этой (назовем ее интертемпоральной) функции. Он открывает большие возможности и для создания некоторого культурного пространства, особого романного пласта, столь важного для модернистского текста. Общеизвестна характеристика Мережковского как «тайновидца книжных цитат», данная ему Н. М. Минским. Критиками отмечалось, что «почти каждое переживание героев Мережковского сопровождается той или иной цитатой, – и часто герои эти являются только для того, чтобы выразить собою ту или иную полюбившуюся автору цитату» [РетС: 144]. Не менее насыщены цитатами и романы Алданова. А. Седых так характеризовал метод его работы: «В одной только (десятой) главе романа «Живи как хочешь» Дюмлер в разговоре с Яценко цитирует Сократа, Вальтер Скотта, учеников Сократа, Экклезиаста, Бергсона, Наполеона, Луизу Мишель, генерала Скобелева, Линкольна, Мамонтова, Вирджинию Вульф, герцогиню д'Юзес и Данте. Без записной книжки тут не обойтись» [Седых 1962: 48]. Несомненно, что этот же метод Алданов использовал и в работе над историческими романами.

Уже из этого ясно, что цитируются не только исторические источники, таким образом, игра делается еще более сложной, однообразие и схематичность приема снимаются за счет того, что в текст включается еще целый ряд цитат неисторических, основной целью которых является игра словесно выраженными фактами культуры. «У него много книжной культуры, эрудиции, и даже он бряцает ими. Он направлен устроить свой роман как бы интеллектуальным пиром. У него некий запас общих мыслей, афоризмов, и он не упускает использовать их во многих местах книги; рассыпано немало острот в речи и диалогах» [Солженицын: 175], — так отзывался Солженицын о романах М. Алданова.

Наконец, для исторического романа может быть характерно цитирование как способ подачи исторического материала, использования источника, о котором читатель вовсе не обязан знать (в отличие от цитаты как приема, рассчитанного на читательскую реакцию).

Зеркально противоположна ситуация, когда важной оказывается не сама цитата и не принцип цитирования, а указание на источник. Вопрос об исторической достоверности, важный для исторического романа в целом, для историсофского романа имеет первостепенное значение, поскольку встает вопрос об аргументации авторской позиции, а стало быть, автор вынужден обратиться к чужому тексту как к иллюстрации собственных положений и как к некоторому независимому авторитету. Это провоцирует появление приема, прямо противоположного только что описанному, т.е. можно говорить об особой функции цитаты в историсофском романе или об авторизирующей функции. Включение цитаты из авторитетного источника повышает авторитетность цитирующего текста, при этом цитата выступает в качестве своеобразного знака качества. Такой тип использования цитаты частотен в романах Мережковского и Алданова. При этом неточность цитации вплоть до изменения первоначального смысла оправдывается целевой установкой, т.к. важно не столько воспроизвести смысл источника, сколько назвать его.

Чрезмерное употребление цитат приводит к уменьшению художественной ценности романа, однако в текстах такого рода идея превалирует над художественностью, которая вообще может не входить в авторский замысел. Неслучайно у авторов-идеологов наряду с так называемыми «художественными произведениями» встречаются и чисто «доказательные» тексты, которые по праву считаются их идейными комментариями. При этом основной корпус используемых источников и цитат в художественном тексте и «комментарии» примерно тождествен. Характерным примером такого рода параллельных текстов является тетралогия Алданова «Мыслитель» и философский трактат «Ульмская ночь». Цитатный монтаж дает читателю относительно целостную историческую картину, которая оказывается иллюстрацией теоретических положений автора.

Совершенно естественно, что при таком подходе роль исторического документа-источника также меняется. Очень показателен в данном случае пример Мережковского: «Документ, как и географические и исторические реалии, в итоге как бы сковывал фантазию Мережковского-художника. Писатель использовал его не как отправную точку для показа путешествия души героев, для создания новых, неизвестных ранее в литературе характеров. Он остановился, можно сказать, «внутри» документа, преобразуя его то в выдуманный дневник одного из персонажей романа, то в форму острого диалога или внутреннего потока сознания, который превращался, таким образом, в поток цитат» [ЛРЗ: 213].

Цитата оказывается одним из весьма важных приемов в поэтике модернистского историософского романа. Она напрямую связана с экспликацией концепции автора и работает на доказательность повествования. В определенной мере работа исторического романиста сходна с исследовательской. Как и автор научного исторического текста, исторический романист неизбежно имеет дело с претекстом. Исследователь, обращаясь в поисках некоторой объективной истины к источнику, вынужден опираться на «вымысел» (в особенности, если речь идет о мемуарах, письмах и прочих субъективных свидетельствах эпохи). Историческое исследование – это текст «между вымыслом и истиной по мотивам вымысла». В историческом же романе цитата как способ представленности источника работает не на преодоление вымысла, а на создание художественной реальности, т.е. на создание нового вымысла. При этом «чужое слово» как способ отражения исторического источника работает на разных уровнях: 1) оно может представлять собой собственно материал сообщения, в этом случае мы имеем дело с пересказом источника или же 2) может выступать как композиционно-технический прием. Таким образом, цитата балансирует между «вымыслом» источника и художественным «вымыслом», открывая неограниченные возможности для конструирования текстов самого разного рода и самой разной целевой направленности.

Глава 3. Заглавие в историческом и историософском романе

Любой текст функционирует как единое целое, внутренне присущие ему свойства проявляются на всех текстовых уровнях. Логично предположить, что даже такой малый, но отнюдь не последний по важности, элемент текста как заглавие находится в соответствии с общими текстовыми закономерностями. Прежде чем перейти к интересующим нас заглавиям историософских романов Мережковского и Алданова, продемонстрируем некоторые особенности функционирования заглавия в историческом романе.

Для начала следует назвать основные функции заглавия, неспецифичные для интересующего нас жанра, т.е. не связанные с историзмом произведения. Помимо основной, номинативной, функции, заглавие играет роль аннотации, поскольку сообщает, о чем пойдет речь в тексте. В особенности это касается более отдаленных от нас по времени текстов с их многоступенчатыми заглавными конструкциями, подробно описывающими содержание произведения (этот принцип может переноситься и на отдельные фрагменты текста, когда содержание аннотируется в заглавии каждой отдельной главы).

В то же время читательский интерес может быть спровоцирован и прямо противоположным приемом, когда заглавие не только не аннотирует содержание текста, но и стремится к некоторой загадочности, интригуя читателя. При этом заглавие может имитировать развернутые аннотирующие конструкции (напр., «Таинственный житель близ Покровского собора, или Вот каков коллежский регистратор! Быль из времен Екатерины II, рассказанная моим дедушкой»).

С одной стороны, заглавие может программировать читателя на определенное прочтение (напр., название «Чертов мост» заставляет читателя фиксировать внимание на мистических моментах романа). С другой стороны, оно может расшифровываться только после прочтения всего текста.

Заглавие может представлять собой не только смысловую квинтэссенцию текста, но и отражать некоторые принципы его построения. В частности, оно может давать представление о персонажной структуре произведения. Например, достаточно часто озаглавливание по имени центрального персонажа. Так, заглавия романов Вальтера Скотта в большинстве случаев содержат указание на действующее лицо. Из 27 заглавий имя героя названо в 20 («Уэверли», «Айвенго», «Квентин Дорвард» и т.д.). Любопытно, что в первых русских переводах заглавие оказывается более распространенным, чем в оригинале. Из тех же 27 заглавий 18 имеют многоступенчатую структуру. Из них 7 содержат указание на временной период («Иванго, или возвращение из Крестовых походов», «Вудсток, или Всадник. История Кромвелевых времен», «Талисман, или Ришард в Палестине. Из истории времен Крестовых походов»).

Причины тому, что переводной текст имеет более распространенное по сравнению с оригиналом заглавие со сложной системой подзаголовков, могут быть разные. С одной стороны, можно предположить, что уровень литературного сознания в России того времени предполагает длинные объясняющие заголовки (в то время как символизация заглавия свойственна развитым литературам). С другой стороны, возможно, что такое развернутое заглавие имеет практическую цель, подробно аннотируя и рекламируя тем самым произведение, привлекая к нему внимание потенциального читателя.

Название романа по имени его героя, — вероятно, самое распространенное и древнее. В предыстории жанра можно обнаружить многочисленные примеры таких заглавий, начиная с античных жизнеописаний, национального эпоса и героического фольклора, а если говорить о собственно романах, то достаточно

упоминать псевдоисторические романы Кальпренеды «Кассандра» и «Клеопатра, прекрасная египтянка» или романы М. де Скюдери «Артамен, или великий Кир» и «Клелия». Мы не будем останавливаться на такого типа заглавиях в неисторических текстах, а перейдем к их специфике в жанре исторического романа.

Для исторического романа принципиально важно, назван ли он по имени исторического лица или по имени вымышленного протагониста, поскольку тот или иной выбор может анонсировать проблему роли личности в истории. Заглавие по историческому лицу может утверждать значимость для автора великих исторических деятелей как двигателей исторического процесса или же, напротив, эта проблема может решаться отрицательно. Выбор имени вымышленного персонажа в качестве заглавия может указывать на авторское представление о том, что история является результатом деятельности неизвестных, усредненных, типичных для страны и эпохи личностей. С другой стороны, это относится только к тем случаям, когда вообще можно говорить об историзме, поскольку возможен и тот вариант, что в историческом романе собственно история оказывается отодвинута на второй план, а то и вообще вытеснена из повествования, авантюрным романическим сюжетом, как это нередко, например, происходит в романах Булгарина и де Виньи.

Возможны также варианты, когда в заглавие выносятся имя вымышленного главного героя, который представлен великим историческим деятелем, как, например, в романе Сенкевича «Пан Володыевский». Или наоборот, исторический деятель почти не распознается как таковой, а действует как вымышленный романический герой. Так, у де Виньи и Булгарина, не очень считающихся с историческими фактами, мы имеем дело с именными заглавиями, в которых названо реальное историческое лицо, являющееся протагонистом действия («Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII», «Димитрий Самозванец», «Мазепа»). Историческим лицам присвоены здесь функции романических героев, что и отражается в выборе заглавия.

Вынесение имени реального исторического лица в заглавие и выбор его в качестве протагониста налагает на автора определенную ответственность, поскольку он почти неизбежно сталкивается с проблемой равновесия между занимательностью сюжета и исторической точностью. Поэтому в ранних исторических романах такой принцип наименования и такой выбор протагониста не очень частотны, т.к. сюжетная составляющая слишком важна, чтобы пожертвовать ею в угоду исторической честности. Такого типа заглавие, напротив, частотно для одной из жанровых модификаций исторического романа — романизированной биографии, т.к. выбор исторического лица предопределяет занимательность текста, а романический сюжет заменяется жизнеописанием.

Заглавия, содержащие имя реального исторического лица, могут подразумевать и некоторую претензию на эпопею. Так, А. Н. Толстой, называя свой роман «Петр Первый», претендует на эпическую масштабность своего творения, имя Петра здесь не столько имя центрального персонажа, сколько символ эпохи. Если в «классическом» историческом романе В. Скотта и его последователей герой реализуется на фоне истории, то здесь история реализуется в герое.

Имя персонажа может встречаться и в более сложных по своей структуре заглавиях. Так, в литературе XVIII-XIX вв. весьма употребительны двойные заглавия с союзом «или». Первая часть называет, как правило, героя, а вторая раскрывает нравственное содержание произведения, что диктуется назидательно-морализаторским характером классицизма (напр., «Обольщенная Генриета, или Торжество обмана над слабостью и заблуждением»).

Такое заглавие может не только расшифровывать нравственный смысл произведения, но и указывать на некоторые приемы его поэтики. Например, однотипные по структуре заглавия романов Р. Зотова («Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона», «Таинственный монах, или Некоторые черты из жизни Петра I», «Никлас, Медвежья лапа, атаман контрабандистов, или Некоторые черты из жизни Фридриха II») указывают, по совершенно справедливому мнению М. Альтшуллера [Альтшуллер: 195], на вальтер-скоттовский принцип организации исторического романа.

С одной стороны, первая часть заглавия указывает на то, что протагонистом является вымышленный герой (это подчеркивается выбором романтически-условного имени Леонид или определением героя в «таинственные монахи» и «атаманы»). С другой же стороны, вторая часть заглавия указывает на участие в действии реального исторического лица, которое не является протагонистом, т.к. изображены лишь «некоторые» его «черты». Соединение в заглавии двух имен, вымышленного и реального, предполагает пересечение судеб этих героев в ходе повествования, что и происходит у Зотова неоднократно.

В заглавии может встречаться и обобщенное наименование действующих лиц, название какого-то характерного для исторической эпохи конкретного класса, общности по социальному, национальному или какому-либо иному признаку: например, «Мученики» Шатобриана (роман из жизни первых христиан), «Шуаны» Бальзака (в первом издании «Последний Шуан, или Бретань в 1800 году»), «Пугачевцы» Е. Салиаса.

Помимо указания на действующее лицо (что свойственно и другим жанрам), заглавие играет для исторического романа особую роль в связи с его способностью указывать на временную приуроченность действия. Эта возможность может быть реализована множеством способов.

Во-первых, временная конкретизация может достигаться за счет названия в заглавии известного исторического лица, с именем которого связана эпоха или конкретное событие («Петр Первый», «Степан Разин»). Во-вторых, заглавие может непосредственно указывать на время действия («Девяносто третий год»). В-третьих, может быть названо конкретное историческое событие. Указание на событие может быть дано непосредственно или с помощью отсылки к исторической личности или месту, с которым это событие связано («Чертов мост»). В первом случае можно выделить такие разновидности заглавия как терминологическое, т. е. дающее общепринятое название события («Девятое термидора»), и ассоциативное («Пожар Москвы»). В-четвертых, историческая конкретизация может быть выражена путем указания на некоторый материальный символ, принадлежащий определенной эпохе (напр., заглавие «Ледяной дом» неизбежно отсылает эрудированного читателя к временам правления Анны Иоанновны). Кроме того, заглавие может быть абстрактно историческим, т.е. называть историческое явление вообще («Заговор»). Возможно и отсутствие временной конкретизации в заглавии («Басурман», «Клятва при Гробе Господнем», «Капитанская дочка»).

Набор различных исторических указаний может варьироваться, при этом образуются многочастные заглавные структуры. Особенно распространена конструкция, называющая персонаж и время действия. Эта традиция ведет происхождение от романов Вальтера Скотта, у которого уже в заглавии его первого романа «Уэверли, или шестьдесят лет тому назад» содержится указание на четкую приуроченность действия к конкретной исторической эпохе и названо имя главного героя.

В традиции русского исторического романа такие заглавия также очень употребительны, они появляются уже в романах Загоскина («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», «Рославлев, или Русские в 1812 году», «Кузьма Петрович Мирошев. Русская быль времен Екатерины II»). В дальнейшем такая структура заглавия оказывается очень растиражированной и фактически становится показателем принадлежности текста к массовой литературе низкого художественного уровня. Примеров тому множество: «Шемякин суд, или Последнее междоусобие удельных князей русских. Исторический роман XV столетия», «Довмонт, князь псковский. Исторический роман XIII века», «Черный Кощей, или Заднепровский хутор у Лунной горы. Русский роман из времен Петра Великого», «Атаман Буря, или Вольница заволжская. Русский роман из преданий старины», «Крамольники. Исторический роман из времен Петра Великого», «Дмитрий Иванович Донской, или Ужасное мамоево побоище» и т.д.

Со временем заглавия тяготеют к более кратким формам, двухчастные конструкции, помимо того, что указывают на принадлежность текста к массовой литературе, приобретают оттенок архаизмов.

Следует также обратить внимание на еще одно свойство заглавий, особенно важное для исторического романа, а именно — способность связывать воедино отдельные тексты, образуя целые исторические серии. Появление серий исторических романов обусловлено стремлением к эпической масштабности, трудно достижимой в пределах отдельного текста. Тексты могут быть объединены под общим заглавием, образуя дилогии, трилогии, тетралогии и т.д. При этом за каждым отдельным текстом сохраняется и его собственное заглавие.

В русской литературе появление исторических серий совпадает с возникновением самого исторического романа на русской почве. Первая такая серия была создана И. И. Загоскиным. Его романы не были объединены общим заглавием, но, дав своим трем романам однотипные заглавия, Загоскин тем самым связал их в единое целое, указав на преемственность событий. Таким образом, еще одной функцией заглавия является связующая функция, открывающая возможности для создания эпопеи.

С точки зрения всего вышесказанного рассмотрим более подробно заглавия историософских романов Алданова и Мережковского. Первое, что бросается в глаза, это преобладание у Мережковского заглавий, в которых присутствует имя реального исторического лица: «Смерть богов (Юлиан Отступник)», «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», «Антихрист (Петр и Алексей)», «Павел I», «Александр I». В первых двух трилогиях исключение составляет только «14 декабря», т.е. практически во всех случаях главное действующее лицо вынесено в заглавие. Мережковский не отходит от этой традиции и в позднем своем творчестве, поскольку жанр романизированной биографии, которым фактически ограничивается поле деятельности позднего Мережковского, предполагает имя объекта описания в заглавии.

С Алдановым дело обстоит иначе. Как правило, в заглавиях его романов историческая конкретизация присутствует, но в них мы никогда не встретим имени персонажа. Его заглавия могут напрямую называть центральное событие романа («Заговор»), могут отсылать к этому событию путем называния места или времени, к которому это событие приурочено («Девятое термидора», «Чертов мост»), или же называют место действия, отсылая тем самым к историческому лицу («Святая Елена, маленький остров»). Заглавия, в которых непосредственно называется имя персонажа, Алданов прибегает для своих очерков и нехудожественных текстов (исследование «Толстой и Роллан», преобразованное впоследствии в «Загадку Толстого»). Возможно, что для Алданова умалчивание

имени персонажа в заглавии является своего рода художественным приемом, вернее, вынесение имени в заглавие оказывается для него показателем нехудожественности текста. Мы никогда не встретим у него повести «Бетховен» или рассказа «Последние дни Гитлера», зато увидим «Десятую симфонию» и «Астролога» — названия, мало говорящие о действующем лице.

Такое различие в принципах наименования легко объяснимо с точки зрения исторических концепций авторов. По Мережковскому, история — поле деятельности исключительных исторических личностей, которые служат некоторым предначертанным целям.

По Алданову, историческая личность в истории несамостоятельна, поскольку ее деятельность ограничена волей случая. Событие приобретает самодовлеющее значение, оно практически бесконтрольно, ход событий подчинен некоторой внутренней логике, но эта логика может меняться ежеминутно. Задача человека — уловить ход события, не противоречить ему, «поймать случай» и воспользоваться им. Событие в алдановской системе первично, поэтому неудивительно, что заглавия алдановских романов указывают именно на событие, а не на личность.

И Алданов, и Мережковский объединяют свои романы в циклы. При этом образуется сложная система заглавий, которая в определенной степени отражает некоторые общие принципы поэтики романов, а также историософские представления авторов.

В первой трилогии Мережковского мы имеем дело с трехчастной системой заглавия. Название серии воплощает наиболее общее представление об истории как о борьбе Христа и Антихриста, а собственно заглавия трех романов представляют собой названия соответствующих этапов истории, которая подается в виде жизнеописания характерных для этих исторических эпох личностей. Трехплановость заглавий трилогии отражает символистское представление о многомирии: на первом, самом высоком, уровне идет борьба Христа и Антихриста, на другом решаются судьбы языческих богов, и, наконец, на третьем творятся судьбы людские. Очень четкая иерархия задана уже в заглавии, которое предлагает прочтение событий, происходящих в трилогии, одновременно в трех планах. Вторая трилогия примыкает к первой, образуя еще более сложный цикл. Заглавие второй трилогии «Царство зверя» логично продолжает последний роман первой трилогии «Антихрист». При этом двухчастные конструкции в заглавиях отдельных частей трилогии исчезают, т.к. уже в «Петре и Алексее» происходит наложение исторических планов: Антихрист приходит в мир людей, история высшего порядка начинает проявляться в малой, человеческой истории. Вторая трилогия посвящена конкретным проявлениям высшей истории в истории низшего порядка.

У Алданова такой четко выстроенной иерархии нет, хотя, как и у Мережковского, заглавия алдановских романов имеют сложную структуру. При этом общее название серии — «Мыслитель» — образует некоторую рамку, обеспечивающую целостное восприятие тетралогии, но заглавия самих романов никак не подчеркивают последовательность, связность событий. Связь между частями в тетралогии достигается за счет других средств. Во-первых, за счет того, что описываются события, которые непосредственно следуют одно за другим в реальной истории (три первые части тетралогии отделены сравнительно малыми временными промежутками; иначе обстоит дело с четвертой частью, которую отделяют от третьей почти двадцать лет, однако здесь мы имеем дело со значимым умолчанием: временная лакуна в тетралогии с 1801 по 1821 год уже заполнена, по мысли Алданова, «Войной и миром»). Во-вторых, на связь частей в

тетралогии работают кочующие персонажи и «символы», одним из которых как раз и является дьявол-мыслитель, вынесенный в заглавие.

Вполне естественно, что в заглавиях романов Алданова не подчеркивается никакая историческая последовательность. В алдановском представлении история вообще не движется поэтапно, а существует постоянно и неизменно. Поэтому если у Мережковского бесконечные повторы все-таки продвигают историю к ее конечной цели, то алдановское представление об истории далеко от телеологического, алдановские повторы — это повторы не на новом витке спирали, а на той же точке окружности.

Заглавия, подчеркивающие последовательность или преемственность событий, у Алданова чрезвычайно редки, т.к. философия случая теоретически должна игнорировать любую преемственность как проявление закономерности, которая в принципе не подразумевается в алдановской системе (за исключением лишь самого закона случайности). Однако Алданов не совсем последователен в своих историософских построениях, и принцип случайности совмещается у него с принципом преемственности событий, что отражается, например, в заглавии его исторического романа «Истоки».

Таким образом, заглавие работает на создание эпопеи, установление связи времен и в какой-то степени способно отражать авторскую концепцию. Наряду с другими элементами текста оно подчинено основной задаче — созданию исторической масштабности, открывающей обширное поле для иллюстрации авторских взглядов на историю.

Заключение

Историософский роман — жанр, соединивший в себе художественно осмысленную философию истории с занимательностью сюжета. Будучи по своей природе одной из разновидностей исторического романа, он пошел по пути усиления нероманической составляющей, в некоторых своих образцах приходя к открытой тенденциозности. Авторский голос звучит в нем очень отчетливо по сравнению с классическим историческим романом (в ранних исторических романах Скотта и его последователей, как мы помним, автор пытается скрыться за повествовательными масками, создать наибольшую дистанцию между повествователем и реальным автором). Историософскому роману присуща субъективизация повествования — позиция автора в нем, как правило, легко различима, благодаря наличию одного или нескольких резонеров, которые без труда опознаются как таковые. Стремление к субъективизации повествования, к стиранию границ между автором и текстом в принципе свойственно для модернистского романа.

Наличие отчетливо обозначенной историософской концепции позволяет говорить о специфическом историзме этого жанра. Художественный вымысел в нем перестает быть самоцелью, первичной становится демонстрация заданных авторских положений. Все элементы историософского романа в той или иной степени подчинены этой цели. Роман служит полем для доказательства, с чем связано обилие в нем иллюстративных элементов: цитат (особенно из исторических и философских источников), отсылок к определенным, важным для автора философским учениям, развернутых философских диалогов и монологов персонажей, которые превращаются в «говорящую идею».

Исторический роман возник как один из способов постижения истории, исходя из нее самой. Историческое сознание XIX в. формировалось в связи с представлением о сюжетности истории. Роман, в котором сюжет являлся отображением некоего конфликта, характерного для того или иного исторического момента, воспринимался как одно из средств адекватного исторического познания. Т.к. история мыслилась как рационально познаваемая, любой отдельно взятый ее момент демонстрировал общие ее свойства как процесса. Принципиальный иррационализм модернистского сознания приводил к невозможности такого подхода и в конечном счете к отказу от целостного видения истории, которая обретала смысл только с внеположенной ей точки зрения. Акцент с конкретного исторического момента был перенесен на историю в целом. Очень упрощая, можно было бы сказать, что исторический роман XIX в. повествовал о том, как история сказывается в отдельном сюжете, а модернистский историософский роман — о том, какие сюжеты разворачиваются в истории.

Модернистское сознание отрицает возможность адекватного объективного постижения мира. С этим связано, с одной стороны, усиление авторской позиции в тексте как субъективного познающего начала, и с другой, — стремление выйти за пределы собственно эмпирического познания или, по крайней мере, расширить сферу исторического познания, включив в нее явления из смежных рядов.

Закономерность исторического развития перестает быть аксиомой. Отдельно взятый исторический сюжет сам по себе еще ничего не демонстрирует, отсюда вытекает необходимость создания большего пространства для наблюдений. С этим связано стремление к созданию эпопей и исторических серий, позволяющих проследить некоторые общие тенденции исторического процесса. При этом история рассматривается с некоторой высшей позиции, с точки зрения которой события, происходящие в эмпирии, оказываются лишены всякого смысла. Смысл

появляется при выходе за пределы собственно исторического пространства: в этом смысле и толстовский выход к «бесконечному небу», с точки зрения которого рассматриваются исторические события, и историзм «высшего порядка» (или метаисторизм) Мережковского, и попытка Алданова уйти от истории в некоторое утопическое пространство, где событие свершалось бы по законам «выборной аксиоматики» и идей Красоты-Добра, являются лишь разными способами обнаружения и преодоления исторической бессмысленности.

В рамках позитивистского мышления история понималась как причинно-следственное развитие событий, историзм формировался как понимание всеобщей обусловленности и иногда отождествлялся с детерминизмом. Кризис позитивистской мысли привел к отрицанию такого взгляда на историю. Причинность либо переносилась в качественно иное измерение (как у Мережковского), либо в принципе подвергалась сомнению (как у Алданова). Немалую роль в переосмыслении бытия сыграла и теория относительности, и открытие квантовой механики (которые, в свою очередь, явились закономерным явлением эпохи). Для Алданова, например, как для человека, нечуждого точным и естественным наукам, при осмыслении истории было актуально уравнение Шредингера, фактически отменившего, по его мнению, понятие причинности.

Эпоха модернизма явилась эпохой тотального пересмотра, который затронул области классической физики, философии, истории, фактически все сферы познания бытия. Определенным образом это отражается и в литературе, где в то же время происходят свои, внутренне присущие ей процессы. Рассматривать модернистский исторический роман, исходя из парадигмы XIX в., разумеется, неверно и это очевидно. Историзм романов В. Скотта или М. Загоскина не тождествен историзму романов Мережковского, и дело здесь вовсе не в соотношении художественности и тенденциозности авторского замысла, а в различном понимании самой истории.

Очевидно, что при описании системы, отрицающей законы истории, прогрессивно-поступательное развитие событий и, наконец, возможность объективного познания истории, исходя из нее самой, историзм не может быть понят так, как он понимается по отношению к раннему историческому роману. Между тем, историзм как понимание движения истории, смены единичных событий (которые даже в случае типологического сходства не приравниваются друг к другу) присущ и таким системам. Историзм в широком смысле есть способ мышления, отличающий временное от вечного, в узком же смысле он представляет собой реализацию того или иного взгляда на историю, т.е. ту или иную историософскую концепцию.

Историософскому роману (первичной задачей которого является иллюстрация авторских воззрений на историю) историзм в специфическом философском смысле присущ в наибольшей степени. Он реализуется на самых разных уровнях текста, подчиняя себе вымышленное повествование, персонажей, мотивно-тематическую структуру романа, реальные инкорпорированные в текст исторические факты, переосмысленные с точки зрения изначально существующей концепции.

Интересен тот факт, что историософский роман благополучно привился в тех странах, где были сильны мессианские настроения. В Польше идеи польского мессианизма послужили отправной точкой для создания романов Г. Сенкевича. В России с идеями русского мессианизма оказалось тесно связано творчество Мережковского («Петр и Алексей» в этом смысле — один из самых показательных романов). Не беремся здесь утверждать, что романы Сенкевича можно в полной мере причислить к историософским, для этого потребовался бы

их подробный анализ. Однако отметим, что для них свойственно наличие заранее заданной концепции и соединение их в исторические серии, тесно связанные между собой. (По своему характеру такие серии отличны, напр., от серии, созданной Загоскиным, где связь между романами диктовалась не столько авторской идеей, сколько возникала за счет тиражирования единственно известной схемы исторического романа В. Скотта).

Можно предположить, что историософский роман возник как ответ на потребность нации в самоутверждении. Уже с самого появления исторического романа за ним признавалась способность указывать на место той или иной нации в историческом процессе. Историософский роман как роман во многом тенденциозный для этой роли подходил еще более, поэтому «культурная почва» Польши и России оказалась для него наиболее благоприятной. Впрочем, это дискуссионный вопрос, обсуждение которого потребовало бы расширение рамок исследования до контекста мировой литературы.

В русской литературе историософский роман сыграл значительную роль, хотя текстов, которые могут быть безоговорочно причислены к этому жанру, по всей видимости, не так много. Из наиболее ярких и очевидных примеров можно назвать «Красное колесо» А. Солженицына. С большой долей вероятности, к ним можно отнести и И. Наживина, автора романов из русской истории («Распутин», «Глаголют стяги», «Собачья республика») и серии религиозно-философских романов («Евангелие от Фомы», «Иудей», «Софисты»). При этом в романах Наживина можно выделить как некоторые общие, присущие жанру историософского романа, черты, так и отражения влияний конкретных авторов.

Исторический роман был для Наживина одним из средств выражения собственной политической позиции, историческая достоверность уходила на второй план. С этим связано обилие общих рассуждений о истории и всевозможных анахронизмов в его романах. По отношению к романам Наживина ни о какой исторической конкретике говорить не приходится: характеристики, данные отдельным историческим ситуациям и историческим лицам, очень обобщенны и настолько очевидно игнорируют историческую достоверность, что создается впечатление, будто имеется в виду вовсе не конкретная ситуация или деятель, а типические, существующие во все времена на всем протяжении истории.

Первичной оказывается нравоучительная установка и представление об истории как «собрании глупостей», неслучайны в тексте ссылки на Л. Н. Толстого, называвшего официальную историю «ученой колбасой». Целостность романа нарушена, романический сюжет никак не связан с многочисленными отступлениями, в текст включено множество чужеродных элементов, например, вынесенный в примечания отрывок, полемически направленный против политиков эмиграции.

Исторические романы Наживина полемичны не только по отношению к отдельным политическим направлениям эмиграции, но и к творчеству конкретных эмигрантских авторов. В частности, они полемичны по отношению к историческим романам Алданова. Тетралогия «Мыслитель» появилась в одно время с первыми историческими романами Наживина. Наживинский «Распутин» вышел в 1923 г. параллельно с первыми двумя частями алдановской тетралогии.

Бросается в глаза, что в романах обоих авторов особое место занимают рассуждения персонажей о сущности истории. Так, один из главных действующих лиц романа Наживина произносит: «Годы понадобились мне, чтобы нащупать в сумраке великую истину, которую, несмотря на тысячелетний опыт, так странно не замечает человечество, истину о том, что владыка жизни — слепой случай и

что поэтому никогда — никогда! — задачи, которые ставят себе «князья» и «сыны человеческие», не осуществляются, что всегда — всегда! — результаты наших усилий в области заданий общественных бывают иные, часто прямо противоположные тем, которых мы добивались. <...> Все, что люди, а в особенности «князья» ни придумывают, в результате всегда страшная вонь: страдания, кровь и бессмыслица» [Наживин 1995, 2: 477–478].

Мы видим, что позиция наживинского героя в данном случае очень близка к позиции алдановских резонеров, но на самом деле восходит к Л. Н. Толстому. Дальнейшие рассуждения героя о необходимости мира («Ясно, что нужны людям в первую голову не хутора, не республика, не монархия, не диктатура пролетариата, не хорошие дороги, не газеты, а что-то совершенно другое, стоящее над всем этим. И прежде всего нужно примирение <...> И потому мир, мир, мир прежде всего!..» [Там же] прямо отсылают к учению Толстого и к философии «Войны и мира». Толстовство Наживина, близкое знакомство писателей — известный факт. В 1911 г. Наживин опубликовал несколько книг о Толстом («Дедушка Толстой», «Из жизни Л. Н. Толстого»). Несомненно также, что и алдановская философия случая во многом вырастает из толстовской историософии. Однако акцент на бессмыслице истории по сравнению с позитивной составляющей толстовской философии у Алданова усилен.

Именно эта подавляющая бессмысленность подвергается у Наживина критике. С одной стороны, тема «обмана жизни», звучащая у Толстого («все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба» [Толстой 4: 346]) и у Алданова («Все пусто, все ложь, все обман» [Алданов I: 217; II: 351]) появляется и в романе Наживина. Прочитируем: «И обессилела мысль, и снова жизнь представилась унылой дорогой, которая не ведет никуда. А это озеро? А это солнце? А прекрасные вершины?.. Может быть, это только миражи, прекрасные обманы, которые только на время могут заглушить тяжкое сознание горького обмана жизни...» [Наживин 1995, 2: 479–480]. Но далее следует утверждение, в котором предлагается возможность ухода от обмана жизни: «Да, все маяки потухли, и нет у нас ни твердого знания, ни веры, ни надежды, ни любви. Но показать миру язык — как пресловутый Дьявол на церкви Notre Dame в Париже, которого совершенно напрасно прозвали Мыслителем, — всякий дурак может. Вот если бы найти ключ к загадке жизни, понять почему — несмотря на ее кажущуюся глупость, бедственность, бесцельность — все «с песней приходит и с песней уходит» и ни за что умирать не хочет, раскрыть до конца эти ее колдовские чары — вот задача для подлинного мыслителя» [Там же]. И далее: «Все верно: и несокрушимая власть Темных, и невозможность учесть даже приблизительно последствия деяний наших, и извечная сила слепого Случая <...>, но все же жить как-то надо» [Наживин 1995, 2: 481–482].

Откровенная полемика с Алдановым в этом отрывке вполне очевидна. Здесь и тема Случая (с большой буквы, так, как пишет его Алданов), и указание на статую дьявола на Notre Dame, центральный образ тетралогии, носящей вдобавок название «Мыслитель», и мысль о зыбкости ценностей, принципиальная для алдановской философии истории. Сознательная ориентация Наживина на «Войну и мир» и полемика с Алдановым обусловила его обращение к жанру историософского романа.

Марк Раев в своей книге по истории русской эмиграции справедливо связывал популярность исторического жанра в эмиграции с необходимостью осмысления собственного трагического опыта. Актуальные вопросы о судьбах России, о причинах ее сокрушительного падения рассматривались в полемических статьях, заметках, отдельных научных трудах, но наибольшую популярность в этом плане

завоевал исторический роман, художественно осмысляющий произошедшее в более доступной для читателя форме. Исторический роман, наряду с мемуаристикой, оставался любимым чтением эмигрантов первой волны. Именно в эмиграции авторы, до революции и изгнания не обращавшиеся к историческому жанру или вообще не имевшие отношения к литературе, становятся авторами исторических романов. Так происходит с Алдановым, Наживиным, Красновым.

Очевидно, что исторический роман в лучших образцах жанра ставит себе целью не только изображение жизни определенной нации в определенную эпоху, но и поднимает некоторые более глобальные вопросы: о смысле истории, ее общих закономерностях, роли личности в истории и т.д. Крайней степенью выраженности этого философского элемента характеризуется историософский роман, начало которому было положено «Войной и миром», а продолжением стали романы Мережковского и Алданова. Эмигрантский исторический роман пошел именно по пути историософии, поскольку, как уже говорилось, на то существовал социальный заказ.

Исторический роман в этой новой фазе своего существования перестает быть просто художественным произведением. Он изначально имеет какую-то внеположенную художественности цель, становясь орудием совсем не литературной полемики, средством заявления о своих политических пристрастиях (особенно наглядно это проявляется в случае с трилогией А. Н. Толстого «Хождение по мукам»).

Если говорить о конкретных авторах, испытавших влияние Мережковского и Алданова, то следует упомянуть А. Ладинского, в романах которого философствующие герои разрываются между истинами язычества и христианства, используется поэтика лейтмотивов и символизация образов. Видимо, влияние Мережковского сказалось и в выборе сюжетов. Так идея написания романа «XV легион» (1937) могла быть почерпнута из книги Мережковского «Тайна Запада» (1930), где фигурируют исторические лица, которые станут потом персонажами Ладинского. Характерно, что сюжеты, кратко обрисованные у Мережковского, появляются у Ладинского в обрамлении философско-религиозных споров героев.

Влияние Мережковского на «Петра Первого» А. Толстого столь очевидно, что не требует развернутых доказательств. Списаны персонажи (Андрюшка Голиков с Тихона), списаны сцены гарей и старец Нектарий; имеется и тема «воскресших богов»; история о кузнеце Кузьме Желябове, создавшем летательный аппарат, перекликается с историей о неудачном полете Астро, ученика Леонардо из романа Мережковского, причем перекличка присутствует и на лексическом уровне (слова «дивная и чудесная механика» словно выписаны из романа предшественника, в который они попали из трактатов самого Леонардо), при этом примечание к тексту Толстого, о том, что «описываемое здесь произошло в 1694 году в Москве», нисколько не обманывает читателя — «след» Мережковского слишком очевиден.

С пьесой Мережковского «Павел Первый» исследователи связывали целую традицию изображения императора в русской литературе: от тыняновского «Подпоручика Киже» до романа А. Шишко «Беспокойный век» [см. ЛРЗ: 218].

Рассматривать единичные влияния можно долго и подробно. Для нас же более важно было показать, как обращение к творчеству авторов историософских романов диктует появление элементов этого жанра в романе историческом (как в случае с Ладинским) или же приводит к созданию нового историософского романа (как в случае с Наживиним).

Для полноты картины следовало бы обратиться и к традиции советского исторического романа (тенденциозного по определению и тем самым

сближающегося с дореволюционным и эмигрантским историософским романом). Чрезвычайно важно также поместить историософский роман в контекст европейской литературы, истории и философии, чтобы предпосылки его возникновения и его влияние на последующий литературный процесс стали более отчетливы.

Насколько это жанр новаторский и насколько он продолжает традиции классического исторического романа, — во многом остается еще не решенной проблемой. Очевидно, что и в раннем историческом романе XIX в. уже делаются попытки выйти за пределы только художественного осмысления истории. Так, например, Загоскин в «Рославлеве» не смущается разрушением иллюзии художественной реальности в романе, дабы аргументировать свою позицию, вставляет в текст публицистические отрывки, критические размышления, изобилующие анахронизмами, ссылки на исторические источники (пока, впрочем, только в примечаниях). И здесь предвосхищена возможность усиления авторской, «документированной» позиции в романе.

Интересно было бы рассмотреть соотношение историософского романа с жанром «романизированной истории» (определение О. Михайлова), где автор исходит не из заданной концепции, а из стремления воссоздать документированную хронологическую последовательность. Отсюда в историческом романе появляются обширные цитаты, подробные примечания, чисто научные отступления, всевозможные генеалогические древа, карты, планы и т.д. Михайлов приписывает стремление к объективности (противопоставляя его, кстати, романам Алданова) М. Каратееву, автору серии исторических романов «Ярлык Великого Хана» (1958), «Карач-Мурза» (1962), «Богатыри проснулись» (1963), «Железный хромец» (1964), «Возвращение» (1967). Мы же, со своей стороны, добавили бы сюда имя М. Дрюона с его серией «Проклятые короли».

Все это выводит нас за рамки настоящей работы, в которой мы попытались описать жанр историософского романа, обращаясь, по мере необходимости, к более узким проблемам, касающимся творчества Алданова и Мережковского. История этого жанра представляет собой иной предмет для иного исследования.

Примечания

¹ Именно с этим впоследствии будет связано появление множества исторических романов в зарождающейся советской литературе. Исторический роман, подчеркивающий преемственность времен и закономерность большевистского настоящего, стал средством самоидентификации и массовой пропаганды.

² Еще раньше то же определение дал биограф Толстого Н. Н. Гусев.

³ Замечательно, что некоторые поздние произведения Мережковского обнажали технику его работы с историческим материалом. Давая примечания и ссылки на используемые источники в «Наполеоне», автор, с одной стороны, иллюстрировал достоверность содержания (что было важно для него), а, с другой стороны, давал возможность проследить методы его обработки исторических материалов (что важно для исследователя).

⁴ В статье «Грядущий Хам» Мережковский писал: «В первом царстве — Отца, Ветхого завета, открылась власть Божия как истина; во втором царстве — Сына, Нового завета, открывается истина как любовь; в третьем и последнем царстве — Духа, в Грядущем завете, откроется любовь как свобода» [Мережковский 1991 362].

⁵ Андрей Белый утверждал тезис о своеобразном синкретизме текстов Мережковского: «Каждая из книг, написанных Мережковским, вовсе не представляет собой отдельную сторону его дарования, хотя он и является перед нами в разнообразных одеяниях: здесь как критик, там как мистик, а там как поэт. Но лирика Мережковского — не лирика только, критика — вовсе не критика, романы — не романы. В каждой из книг его вы найдете совокупность всех сторон его дарования: изменена форма выражения, изменен метод» [РетС: 33].

⁶ Для исторического жанра характерно (хотя и не обязательно) наличие героя-резонера, историка или летописца, которые по своему особому положению оказываются выше становящейся истории и в определенном смысле уподобляются автору. Достаточно вспомнить пушкинского Пимена.

⁷ В той же функции выступают и символические уподобления Павла Христу, в том числе — самоуподобления вроде: «Когда в багряницу одевали Господа, тоже смеялись» [Мережковский II: 33] или «Трон мой — крест мой, багряница — кровь, корона — терновый венец, иглы пронзили мне голову... За что, за что, Господи?... Да будет воля Твоя...» [Мережковский II: 69]. Петр Алексеевич Пален же уподобляется апостолу Петру (это соотнесение подтверждается цитатой из Евангелия на с. 47).

⁸ Примечание Алданова о том, что в замке Декарта теперь помещается сумасшедший дом, звучит в духе алдановской «иронии истории». Ср. в тетралогии, где появляется метафора истории как публичного дома. Ламор: «<...> веселые дома всегда устраиваются в таких местах, где их существование — прямой вызов исторической морали» [Алданов I: 395]. В качестве примеров приводятся миланский собор и сионский холм с множеством борделей. История лежит вне сферы морали и логики. Возле святого места оказывается публичный дом, в приюте ясного картезианского мышления — дом сумасшедших. Это, по мысли Алданова, лишний раз демонстрирует относительность и превратность истории. Приведенное в «Ульмской ночи» замечание Тацита о том, что «чем больше перебираю я в уме новых или древних событий, тем больше я во всем замечаю какую-то насмешку над делами человеческими» [Цит. по: Алданов 6: 213] корреспондирует с образом усмехающегося Мыслителя в тетралогии.

Несомненно, это замечание Тацита учитывалось Алдановым при создании образа Мыслителя.

⁹ Ср. с образом Толстого в представлении Алданова. Недаром в «Загадке Толстого» акцентируется именно эта его способность «сжечь все, чему поклонялся, поклониться всему, что сжигал» [Алданов 6:133].

¹⁰ У позднего Алданова наблюдается тенденция к разделению собственно романического и философского в романе. Так, в «Повести о смерти» он дает два самостоятельных слоя: один связан с развитием сюжета и персонажами, другой — с философскими идеями автора. Алданов признавался в этом в письмах Р. Гулю [См.: Чернышев 1998: 91], этим же стремлением продиктовано и появление отдельной философской книги Алданова. Иногда такое разделение было обусловлено чисто внешними причинами. В частности, из романа «Бред» в журнальной публикации появилась только его «беллетристическая» часть, что вызвало многочисленные упреки читателей. Алданов не включил две «историософские» главы, поскольку ориентировался на массового американского читателя и делал ставку на развлекательность сюжета.

¹¹ Весьма характерно перенесение исторического понятия *революция* в смежную область философии. В «Ульмской ночи» точно так же исторические понятия переносятся в математику. Революционером, подобно Канту, будет у Алданова и Лобачевский, строящий свою систему, несмотря на кажущуюся ее абсурдность, т.е. наблюдается параллель с «моральной акробатикой». Примечательно, что в их описании наблюдается некоторый параллелизм. Ламор, проездом побывав у Канта в Кенигсберге, сообщает, что тот «впал в детство, не меняет больше белья, подвязывает чулки к пуговицам жилета» [Алданов II: 28]. О Лобачевском же в трактате Алданова сообщается, что «у него было много причуд, он одевался как оборванец (какой-то иностранец, посетивший Казанский университет, принял его за сторожа и протянул ему на чай серебряную монету» [Алданов 6: 156], один известный математик рекомендовал поместить его в сумасшедший дом.

¹² Характерно, что оба они — украинцы, т.е. звучит тема провинции, которая воплощает патриархальную естественность у Алданова и противопоставлена истории как устоявшийся уклад — царству случая. Очевидно, что такое представление об Украине было продиктовано причинами автобиографического характера: Алданов родился и учился в Киеве.

¹³ А. Бахрах справедливо назвал Стендаля предшественником Алданова в использовании этого приема. Критик отмечал, что Алданов, «направив своего Штааля <...> на историческое заседание Конвента, заставил своего героя задремать в тот самый момент, когда решалась судьба Робеспьера», точно так же, как Стендаль заставил уснуть героя «Пармской обители» в решающий момент битвы при Ватерлоо [Бахрах 1977: 155].

¹⁴ Революция, по Алданову, — совершенная потеря морали. Говоря словами Мережковского, — «царство Зверя» или Грядущего Хама. «Поймите, теперь есть только одна задача, сколько-нибудь стоящая усилий: надо спасти остатки французской культуры... <...> Пора прикрикнуть на хама! Он сам этого жаждет!» — это заявление Ламора вполне в духе Мережковского, неслучайно тема усмиренного хама появляется здесь в связи с прославлением диктатуры: «Я верю в человека, Талейран: он труслив, он спрячет, залижет, залжет свое хамство, когда на него сумеют прикрикнуть...» [Алданов I: 402–403]. Далее следует цитата из Макиавелли: «И потому я утверждаю, что государства, которые в минуты опасности не искали спасения в диктаторской власти или в подобной власти, будут разрушены великими бедствиями <в примечании не совсем точный

перевод: *были* вместо *будут*. — О. Л. >». В этом контексте в тетралогии появляется имя Бонапарта. Кстати, нигде в тексте не обнаруживается отрицательная оценка личности и деятельности Наполеона; в том, что касается отношения к гигантам истории (среди них, впрочем, Наполеон чуть ли не единственный), Алданов недалеко ушел от Мережковского.

¹⁵ Вспомним упоминания о странном солнце в «Петре и Алексее», а также в «Павле I» Мережковского.

Принятые сокращения

БИЭ Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и Е. А. Ефрона. СПб., 1902. Т. 35а.

ВИМ 2002 Война из-за «Войны и мира»: Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

КЛЭ Краткая литературная энциклопедия. М., 1966. Т. 3.

ЛЭТП Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 322.

МС Д. С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999.

МНМ Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1, 2. М., 1994.

РП Русские писатели. XX век: Биобиблиографический словарь. М., 1998. Ч.1: А–Л.

РЛРВ Русская литература рубежа веков (1890–е – начало 1920–х годов). М., 2001.

РетС Д. С. Мережковский: Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. СПб., 2001.

Ссылки на собр. соч. Мережковского даются с указанием тома римской цифрой; ссылки на собр. соч. Алданова 1991 г. — аналогично; на собр. соч. Алданова 1996 г. — с указанием книги арабской цифрой; ссылки на статьи А. Чернышева, помещенные в собр. соч. Алданова 1991 г., даются следующим образом: Чернышев 1991, I.

Список использованной литературы

Сочинения

1. Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991.
2. Алданов М. А. Соч.: В 6 кн. М., 1996.
3. Алданов М. А. Повесть о смерти; Бред. М., 1999.
4. Алданов М. Картины октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого. СПб., 1999.
5. Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.
6. Мережковский Д. С. Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915.
7. Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991.
8. Мережковский Д. С. Атлантида — Европа. Тайна Запада. М., 1992.
9. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.
10. Мережковский Д. С. Иисус Неизвестный. М., 1996.
11. Мережковский Д. С. Лица святых от Иисуса к нам. М., 1997.
12. Мережковский Д. С. Наполеон. М., 1998.
13. Мережковский Д. С. Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль. Томск, 1999.

14. *Мережковский Д. С.* Мессия. СПб., 2000.
15. *Бальзак. О.* Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. Собр. Соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1982. С. 37–50.
16. *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1991.
17. *Бердяев Н. А.* Смысл истории. М., 1990.
18. *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
19. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. Мемуары / Сост. В. Крейд. М., 1994.
20. *Декарт Р.* Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Декарт Р. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1.
21. *Кант И.* Религия в пределах только разума. Метафизика нравов // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 6.
22. *Кант И.* Книга практического разума // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 4.
23. *Ладинский А.* Когда пал Херсонес. Анна Ярославна — королева Франции. Минск, 1987.
24. *Наживин И.* Распутин. М., 1995. Кн. 1, 2.
25. *Плутарх.* Избранное. М., 1996. Т. 2.
26. *Полевой Н. А., Полевой Кс. А.* Литературная критика: Ст. и рец. (1825–1842). Л., 1990.
27. *Седых А.* Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1962.
28. *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Париж; Нью-Йорк, 1987.
29. *Толстой А. Н.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1984. Т. 7.
30. *Толстой Л. Н.* Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 14 т. М., 1951. Т. 4, 5, 6.
31. *Яновский В.* Поля Елисейские. СПб., 1993.
32. *Abell L.* Una piccola amica di Napoleone: Dalle „Memorie“ di Betsy Balcombe. Firenze, 1934.
33. *Antommarchi F.* L'ultimo medico di Napoleone: Diario di Francesco Antommarchi. Roma, 1944.
34. *Las Cases E. A.* Il memoriale di Sant'Elena. Roma, 1962.

Переписка

35. *Гуль Р.* Письма писателям-эмигрантам / Публ. В. Крейда // Новый журнал. Нью-Йорк, 1995. Кн. 200. С. 278–295.
36. Из архива Мережковских. Ранние годы эмиграции / Публ. Т. Пахмусс // Новый журнал. 1990. Кн. 180. С. 203–213.
37. Из переписки М. А. Алданова и Е. Д. Кусковой / Публ., предисл. и примеч. Е. Эткинды // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1992–1993. С. 310–343.
38. Из писем М. А. Алданова А. И. Коновалову / Публ. и прим. А. Любимова // Новый журнал. 1995. Кн. 200. С. 232–243.
39. «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова / Публ., подгот. текста и прим. А. Чернышева // Октябрь. М., 1996. № 1. С. 121–146.
40. Набоков В., Алданов М. Письма / Публ. А. Чернышева // Огонек. М., 1995.

№ 50. С. 65–67.

41. «Они служили своим идеям, и служили им с честью...»: Из полит. переписки М. Алданова / Подгот. текстов, прим. и публ. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 6. С. 115–140.
42. Письма М. А. Алданова к И. А. и В. Н. Буниным // Новый журнал. 1965. № 80. С. 258–287.
43. «Парижский философ из русских евреев»: Письма М. Алданова к А. Амфитеатрову / Публ. Э. Гарэтто и А. Добкина // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1997. Вып. 22. С. 539–621.
44. Письма А. М. Ремизова, И. А. Бунина, М. А. Алданова, Г. В. Адамовича к Роману Гулю / Вступ. заметка, публ. и прим. Е. Лубянской, Л. Мнухина // Звезда. СПб., 1995. № 2. С. 79–89.
45. Письма М. А. Алданова Б. И. Элькину // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 2001. Т. III. № 4. С. 204–241.
46. Письма писателей к Р. Гулю / Вступ. заметка и публ. Г. Поляка // Новый журнал. 1995. Кн. 200. С. 296–310.
47. «Приблизиться к русскому идеалу искусства...»: Из литературной переписки М. А. Алданова / Подгот. текста, публ. и коммент. А. Чернышева // Октябрь. 1998. № 6. С. 142–163.
48. *Ржевский Л.* Встречи и письма (о русских писателях Зарубежья 1940 – 1960-х гг.) // Грани. Frankfurt/M., 1990. № 157. С. 111–116.
49. «Спасибо, что готовы поделиться сведениями»: Из переписки М. А. Алданова и Б. И. Николаевского / Публ. подгот. О. Будницкий // Источник. М., 1997. № 2. С. 56–76.
50. *Струве Г.* Из моей переписки с писателями: Письма Г. Иванова, М. И. Цветаевой, М. А. Алданова // Мосты. Мюнхен, 1968. №№ 13–14. С. 399–406.
51. Сходившиеся параллели: из переписки Дон-Аминадо с Марком Алдановым / Публ., предисл. и коммент. И. Обуховой-Зелинской // Евреи в культуре русского зарубежья. 1996. Т. 5. С. 193–221.
52. «Этому человеку я верю больше всех на земле» / Подгот. текстов и публ. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 3. С. 115–156.

Критика

53. *Авдеев А.* «Царевич Алексей» // Театр и жизнь. Берлин, 1922. № 10. С. 7.
54. *Адамович Г.* «Александр I» // Звено. Париж. 1926, 28 февр.
55. *Адамович Г.* «Мессия» // Звено. 1926, 14 нояб.
56. *Адамович Г.* «Тайна Запада» // Иллюстрированная Россия. Париж, 1931. № 11. С. 22.
57. *Адамович Г.* «Павел – Августин» // Последние новости. Париж. 1937. 10 июня. № 5920. С. 3.
58. *Адамович Г.* «Франциск Ассизский» // Последние новости. 1938. 30 июня. № 6304. С. 3.
59. *Адамович Г.* «Жанна д'Арк» // Последние новости. 1938. 8 дек. № 6464. С. 3.
60. *Адамович Г.* Мережковский // Современные записки. Париж. 1934. № 56. С. 284–297; то же в кн.: *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955.
61. *Адамович Г.* [Марк Алданов] // Октябрь. 1991. № 6. С. 137–138.

62. *Адамович Г.* Мои встречи с Алдановым // Современная драматургия. М., 1991. № 1. С. 208–211.
63. *Адамович Г.* Мои встречи с Алдановым // Дальние берега: портреты писателей эмиграции. Мемуары. М., 1994. С. 95–103.
64. *Адамович Г. В.* Алданов // Адамович Г.В. Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 71–83.
65. *Адамович Г.* <рец.> М. А. Алданов. Современники // Современные записки. 1928. № 37. С. 539–541.
66. *Адамович Г.* <рец.> «Современные записки», кн. 57. Часть литературная // Последние новости. 1935, 21 февр. № 5082. С. 3.
67. *Адамович Г.* <рец.> «Современные записки», кн. 61. Часть литературная // Последние новости. 1936, 30 июля. № 5606. С.3.
68. *Адамович Г.* <рец.> «Современные записки», кн. 65. Часть литературная // Последние новости. 1938, 20 янв. № 6144. С.3.
69. *Адамович Г.* <рец.> «Современные записки», кн. 66. Часть литературная // Последние новости. 1938, 2 июня. № 6276. С.3.
70. *Айхенвальд Ю.* Чертов мост. (Новый роман М. Алданова) // Сегодня. Рига, 1926. № 3.
71. *Алданов М.* <рец.> П. И. Бирюков. Л. Н. Толстой. Биография. Томы I–III // Современные записки. 1921. № 8. С. 374–376.
72. *Алданов М.* <рец.> П. П. Муратов. Эгерия // Современные записки. 1923. № 15. С. 403–406.
73. *Алданов М.* <рец.> Marcel Proust. A la recherche du temps perdu // Современные записки. 1924. № 22. С. 452–455.
74. *Алданов М.* Посмертные произведения Толстого // Современные записки. 1926. № 28. С. 430–436.
75. *Алданов М.* <рец.> Алексей Толстой. Петр I // Современные записки. 1930. № 43. С. 493–494.
76. *Алданов М.* Из записной тетради // Современные записки. 1930. № 44. С. 353–365.
77. *Алданов М.* Вековой заряд духовности: Две неопубликованные статьи о русской литературе / Подгот. текстов и публ. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 12. С. 164–175.
78. *Алданов М.* Из иконоборца он стал советской иконой / Подгот. текста и публ. А. Чернышева // Литературная газета. М., 1993, 24 марта. № 12. С. 6.
79. *Алданов М.* Прощай, голубь, ты станешь женщиной! / Публ. и вступ. заметка А. Чернышева // Литературная газета. 1994, 2 марта. № 9. С. 6.
80. *Алданов М.* Черный бриллиант: (О Достоевском) 1821–1921 // Наше наследие. М., 1989. № 1. С. 156–158.
81. *Алданов М.* «Рождение богов» // Последние новости. 1924. 19 сент. № 1350. С. 2.
82. *Алданов М.* <рец.> Д. Мережковский. Тайна Запада. Атлантида-Европа // Современные записки. 1931. № 46. С. 489–491.
83. *Алданов М.* Д. С. Мережковский: Некролог // Новый журнал. 1942. № 2. С. 368–373.
84. *Амфитеатров А.* О русском историческом романе (по поводу романов М. Алданова «Девятое термидора» и «Святая Елена, маленький остров») // За свободу! Варшава, 1925, 27 сент. С. 5.
85. *Бахрах А.* «По памяти, по записям»: М. А. Алданов // Новый журнал. 1977. № 126. С. 146–170.

86. *Бахрах А.* По памяти, по записям... III / Публ. Г. Поляка // Новый журнал. 1996. Кн. 197. С. 229–237.
87. *Бахрах А.* Вспоминая Алданова // Грани. Frankfurt/M., 1982. № 124. С. 155–182.
88. *Бахрах А.* Померкший спутник // Бахрах А. По памяти, по записям: Литер. портреты. Париж, 1980. С. 28–32.
89. [Без подписи] «Рождение богов» // Время. Берлин, 1925, 8 июня. № 351. С. 3.
90. *Безобразов С.* «Иисус Неизвестный» // Путь. Париж, 1934. Янв.–март. № 42.
91. *Бердяев Н.* Типы религиозной мысли в России. Новое христианство // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2.
92. *Бицилли П.* <рец.> М. А. Алданов. Начало конца // Русские записки. Париж, 1939, июнь. № 18. С. 196–198.
93. *Бицилли П.* «Франциск Ассизский» // Русские записки. 1938. № 11. С. 199–200.
94. *Вакар Н.* «Мессия» // Последние новости. 1926, 6 февр. № 1781. С. 2.
95. *Варшавский В.* <рец.> М. Алданов. Ключ // Числа. Paris, 1930. № 1. С. 231–232.
96. *Варшавский В.* <рец.> М. Алданов. Портреты // Числа. 1931. № 5. С. 227–229.
97. *Варшавский В.* <рец.> М. Алданов. Земли, люди // Числа. 1933. №№ 7–8. С. 282–284.
98. *Василевский И.* (Не-Буква). Холодный огонь (М. А. Алданов. Девятое термидора) // Накануне (Литературное приложение). Берлин, 1923, 29 апр. № 50. С. 2–5.
99. *Вейдле В. М.* <рец.> А. Алданов. Бегство. // Современные записки. 1932. № 48. С. 472–475.
100. *Вейдле В.* О тех, кого уже нет: Воспоминания. Мысли о литературе / Публ. Г. Поляка // Новый журнал. 1993. Кн. 192, 193. С. 313–424, 337–342.
101. *Вейдле В.* «Тайна Запада» // Возрождение. Париж, 1931. 8 янв. № 2046. С. 3–4.
102. *Вельский Р.* <Пильский П.> Предостережение о гибели. Новая книга Мережковского «Иисус Неизвестный». Т. 2. Часть 2. // Сегодня. 1934. 26 мая. № 5144. С. 2.
103. *Вельский Р.* <Пильский П.> Пятое колесо в телеге. Д. Мережковский. «Франциск Ассизский» // Сегодня. 1938. 18 авг. № 163. С. 3.
104. *Волковыский И.* «Франциск Ассизский» // Сегодня. 1938. 14 июня. № 163. С. 3.
105. *Вышеславцев Б.* <рец.> Д. Мережковский. Иисус Неизвестный // Современные записки. 1934. № 55. С. 430–434.
106. *Вишняк М. М.* А. Алданов. Портреты // Современные записки. 1931. № 45. С. 519–522.
107. *Газданов Г.* М. А. Алданов. Бельведерский торс <рец.> // Русские записки. 1938. № 10. С. 194–195.
108. *Газданов Г.* Загадка Алданова // Литературное обозрение. 1994. №№ 7,8. С. 77–79.
109. *Газданов Г.* О М. А. Алданове // Возвращение Гайто Газданова. Научная

- конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. 4–5 дек. 1998 г. М., 2000. С. 275–281.
110. *Геллер М.* Прошлое, настоящее, будущее // Русская мысль. Paris, 1977, 24 февр. № 3140. С. 8.
 111. *Гордиенко Т., Бережкова С.* Пятнадцать современников. Радиопередачи В. В. Вейдле о писателях русского зарубежья (Радио «Свобода», 1972–1973 годы) // Вопросы литературы. М., 2000, сент.–окт.
 112. *Гофман М.* «Наполеон» // Руль. Берлин, 1929, 8 мая. № 2567. С. 4.
 113. *Д. С. Мережковский:* Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. СПб., 2001.
 114. *Д. К.* «Тайна трех» // Дни. Берлин, 1925, 13 дек. № 878. С. 3.
 115. *Даль А.* «Тайна трех» // Возрождение. 1928. 26 апр. № 1059. С. 3.
 116. *Демидов И.* <рец.> Д. Мережковский. Тайна трех. Египет и Вавилон // Современные записки. 1926. № 28. С. 479–483.
 117. *Демидов И.* «Иисус Неизвестный» // Последние новости. 1932. 10 нояб. № 4250. С. 3.
 118. *Дроздов А. III* «Четырнадцатое декабря» // Русская книга. Берлин, 1921. № 5. С. 13–14.
 119. *Жерби А.* Беседа с М. А. Алдановым // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1956, 9 окт. С. 3.
 120. *Жуков В. Н.* Третий Завет Дмитрия Мережковского // Мережковский Д. Иисус Неизвестный. М., 1996. С. 676–684.
 121. *Зайцев Б.* «Иисус Неизвестный» // Возрождение. 1932. 18 дек. № 2756. С. 4.
 122. *Зайцев Б.* Мои современники. Лондон, 1988.
 123. *Зайцев Б.* Алданов // Литературное обозрение. 1994. №№ 7,8. С. 79, 89.
 124. *Злобин В.* О «Тайне трех» Д. Мережковского // Новый дом. Париж, 1926. № 1. С. 32–35.
 125. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1917.
 126. *Иванов П.* «Франциск Ассизский» // Путь. Париж, 1939. № 58. С. 66–71.
 127. *Ильин И. А.* Творчество Мережковского // Ильин И. А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. М., 1993.
 128. *Иноземцев В.* «Наполеон» // Возрождение. 1929. 19 сент. № 1570. С. 2.
 129. *Кадашев В.* «Рождение богов» // Возрождение. 1925. 31 авг. № 90. С. 3.
 130. *Карпович М. М. А.* Алданов и история // Новый журнал. 1956. № 47. С. 255–260.
 131. *Кизеветтер А.* <рец.> Алданов. Чертов мост // Современные записки. 1926. № 28. С. 476–479.
 132. *Куприн А.* «Иисус Неизвестный» // Возрождение. 1932. 27 окт. № 2704. С. 4.
 133. *Ларин С.* «Книги Алданова будут читать...» // Новый мир. М., 1989. № 4. С. 252–256.
 134. *Латынина А., Чупринин С.* «Ключ» К чему? // Литературная газета. М., 1989, 12 апр. № 15 (5237). С. 2.
 135. *Левинсон А.* // Последние новости. 1922, 31 янв. № 550, С. 2.
 136. *Лот-Бородина М.* Церковь забытая. По поводу книги Д. Мережковского «Иисус Неизвестный» // Путь. 1935. № 47. С. 71–86.
 137. *Лукаш И.* «Наполеон» // Возрождение. 1929. 28 марта. № 1395. С. 3.
 138. *М.* «Тайна трех» // Сегодня. 1925. 12 сент. № 204. С. 7.

139. *Маковский С.* «Царевич Алексей» // Общее дело. Париж, 1921, 16 марта. № 244. С. 2.
140. *Маковский С.* «Мессия» // Возрождение. 1928. 28 июня. № 1122. С. 3.
141. *Мандельштам Ю.* «Павел – Августин» // Возрождение. 1936. 21 нояб. № 4053. С. 9.
142. *Мандельштам Ю.* «Франциск Ассизский» // Возрождение. 1938. 3 июля. № 4134. С. 9.
143. *Мандельштам Ю.* «Жанна д'Арк» // Возрождение. 1938. 16 сент. № 4149. С. 9.
144. *Мих. Ос.* <рец.> М. А. Алданов. Заговор // Современные записки. 1927. № 33. С. 523–525.
145. *Мочульский К.* «Франциск Ассизский» // Современные записки. 1938. № 67. С. 463–464.
146. *Мочульский К.* «Чертов мост» // Мочульский К. Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999.
147. *П. Ш.* «Четырнадцатое декабря» // Руль. 1921. 12 июня. № 171. С. 7.
148. *Пильский П.* М. А. Алданов. О новом романе «Ключ» // Сегодня. 1929. № 354.
149. *Пильский П.* «Портреты» М. А. Алданова // Сегодня. 1930, 26 нояб. № 327. С. 3.
150. *Пильский П.* Десятая симфония. Новая книга М. А. Алданова // Сегодня. 1931. № 73.
151. *Пильский П.* «Бегство» М. Алданова // Сегодня. 1931. № 292.
152. *Пильский П.* Пещера. Новый роман М. Алданова // Сегодня. 1933. № 346.
153. *Пильский П.* «Наполеон» // Сегодня. 1929. 15 июня. № 164. С. 8.
154. *Пильский П.* Святой, близкий нам. Д. Мережковский. «Павел» // Сегодня. 1936. 15 авг. № 224. С. 3.
155. *Пильский П.* Заветы мертвых («Данте») // Сегодня. 1939. 26 авг. № 235. С. 2.
156. *Поплавский Б.* «Тайна Запада» // Числа. 1930. № 4. С. 161–165.
157. *Раевский Г.* «Мессия» // Последние новости. 1927. 13 янв. № 2122. С. 3.
158. *Раевский Г.* <рец.> М. Алданов. Десятая симфония // Числа. 1931. № 5. С. 226–229.
159. *Розанов В.* Среди иноязычных. (Д. С. Мережковский) // Розанов В. О писательстве и писателях. М., 1995.
160. *Розанов В.* О себе и жизни своей. М., 1990.
161. *Роцин М.* Собранные камни // Литературная газета. 1996. № 27. С. 6.
162. *Сабанеев Л.* Мои встречи с Алдановым // Новое русское слово. 1957. 26 мая, 2, 9 июня. С. 8.
163. *Сабанеев Л.* М. А. Алданов (к 75–летию) // Новое русское слово. 1961. 1 окт. С. 3.
164. *Сагаловский Е.* Долгое возвращение Алданова // Книжное обозрение. М., 1995. № 7. С. 8.
165. *Сажин В.* Тысяча мелочей // Новое литературное обозрение. М., 1993. № 5. С. 156–158.
166. *Салтыков А.* «Тайна Запада» // Возрождение. 1930. 10 апр. № 1773. С. 3–4.

167. Салтыков А. «Иисус Неизвестный» // Возрождение. 1934. 22 марта. № 3214. С. 3–4.
168. Седых А. М. А. Алданов о себе и о других // Сегодня. 1927. 18 сент. № 210. С. 5.
169. Сирин В. <рец.> М. А. Алданов. Пещера // Современные записки. 1936. № 61. С. 470–472.
170. Слоним М. Романы Алданова // Воля России. Прага, 1925. № 6. С. 155–167.
171. Слоним М. <рец.> «Ключ» Алданова // Воля России. 1925. № 1. С. 42–52.
172. Слоним М. Заметки об эмигрантской литературе // Воля России. 1931. № 7–9. С. 616–627.
173. Слоним М. «Четырнадцатое декабря» // Воля России. 1921. 26 мая. № 212. С. 5.
174. Солженицын А. Приемы эпоса: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1998. № 1. С. 172–190.
175. Стогов Ф. [Пильский П.] Гибнущему миру. Новый второй том книги Д. С. Мережковского «Иисус Неизвестный». Т. 2. Часть 2. // Сегодня. 1933. 22 сент. № 262. С. 2.
176. Суражский Н [Брешко-Брешковский] Четыре звена Марка Алданова // Сегодня. 1933. № 250.
177. Таманин Т. <Т. Манухина> «Рождение богов» // Последние новости. 1925. 9 июля. № 1597. С. 2.
178. Терапиано Ю. <рец.> Д. С. Мережковский. Иисус Неизвестный // Числа. 1933. № 9. С. 214–216.
179. Терапиано Ю. «Павел и Августин» // Современные записки. 1937. № 65. С. 441–443.
180. Терапиано Ю. М. А. Алданов // Русская мысль. 1957. 9 марта. С. 7.
181. Терапиано Ю. Марк Александрович Алданов // Русская мысль. 1977. 24 февр. № 3140. С. 8.
182. Третьяков В. «Рождение богов» // Сегодня. 1925. 20 июня. № 135. С. 6.
183. Ульянов Н. И. Литературные эссе / Вступ. заметка и сост. В. А. Кошелева и А. В. Чернова // Русская литература. Л., 1991. № 2. С. 68–103.
184. Ульянов Н. И. Памяти М. А. Алданова // Русская литература. 1991. № 2. С. 71–72.
185. Ульянов Н. Алданов–эссеист // Евреи в культуре Русского Зарубежья. 1992–1993. Вып. 1. С. 116–126.
186. Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991.
187. Цетлин М. О. <рец.> М. А. Алданов. Ключ. // Современные записки. 1930. № 41. С. 523–526.
188. Цетлин М. <рец.> М. А. Алданов. Десятая симфония // Современные записки. 1931. № 46. С. 491–493.
189. Цетлин М. О новом романе Мережковского // Современные записки. 1921. № 5. С. 254–262.
190. Цетлин М. <рец.> «Рождение богов» // Последние новости. 1924. 29 янв. № 1461. С. 3.
191. Цетлин М. <рец.> «Тайна трех» // Последние новости. 1926. 24 июня. № 1919. С. 3.
192. Цетлин М. <рец.> «Мессия» // Последние новости. 1927. 6 окт. № 2388. С. 3.

193. *Цетлин М.* <рец.> Д. С. Мережковский. Наполеон. // Современные записки. 1929. № 40. С. 539–542.
194. *Эрисман В.* Роман Мережковского «Рождение богов» // На чужой стороне. Прага, 1925. № 9. С. 283–285.
195. *Я. Л.* <рец.> «Данте» // Русские записки. 1939. №№ 20–21. С. 203–204.

Исследования

196. *Агеносов В.* Литература русского зарубежья. М., 1998.
197. *Александрова Ф.* Исторический роман и его критика: Страшный сон // Новый мир. 1948. № 8. С. 215–227.
198. *Альтиуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830–х годов. СПб., 1996.
199. *Андрущенко Е.* Мережковский Неизвестный. Харьков, 1997.
200. *Андрущенко Е.* Письмо в бутылке: Драмы «Павел I» и «Будет радость» в творческом мире Д. С. Мережковского // Вопросы литературы. 2000. № 3. С. 211–235.
201. *Барг М. А.* Историческое сознание как проблема историографии // Вопросы истории. М., 1982. № 12. С. 49–60.
202. *Барг М. А.* Эпоха и идеи: Становление историзма. М., 1987.
203. *Бобко Е.* Особенности художественного историзма Е. Замятина и М. Алданова // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Кн. 4. С. 193–198.
204. *Бобко Е. И.* Современность как становящаяся история в романах М. Алданова «Начало конца» и «Живи как хочешь» // Филологические этюды. Саратов, 1998. Вып. 1. С. 110–113.
205. *Богинская А. Д.* Проблема развития французского исторического романа в 20-х годах XIX века и «Хроника времен Карла IX» Мериме // Ученые записки Моск. обл. пед. инст. / Тр. каф. зарубеж. лит. М., 1957. Т. 55. Вып. 5. С. 81–98.
206. *Бойчук А. Г.* «Лучезарный старец»: Слой Мережковского в «Кубке метелей» А. Белого // Известия Академии Наук: Сер. лит. и яз. М., 1995. № 2. С. 16–30.
207. *Борищук В. И.* Принцип историзма в литературоведении и критике // Принцип историзма в русской советской литературе 60-е – 80-е годы. М., 1986. С. 248–263.
208. *Вальбе Б.* Пушкин — исторический романист // Литературная учеба. 1935. № 2/3. С. 33–62.
209. *Вановская Т. В.* Исторические романы Александра Дюма // Ученые записки ЛГУ. Л., 1941. № 64. Сер. филол. наук. Вып. 8. С. 125–152.
210. Война из-за «Войны и мира»: Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
211. *Гайденок П. Д.* С. Мережковский: Апокалипсис «Всесокрушающей религиозной революции» // Вопросы литературы. 2000. № 5. С. 98–126.
212. *Гинзбург Л.* О старом и новом. Л., 1982.
213. *Горбачева Н. Н.* XX век в прозе М. Алданова: постановка проблемы // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 134–138.
214. *Горский И.* Польский исторический роман. М., 1963.
215. *Гулыга А. В.* Искусство истории. М., 1980.

216. Д. С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999.
217. *Дворцова Н.* Пришвин и его «вечные спутники» (Д. Мережковский, В. Розанов, А. Ремизов). Тюмень, 1995.
218. *Дедков И.* От «Истоков» к «Самоубийству» // Московские новости. М., 1991, 16 июня.
219. *Дефье О. В.* Мережковский и новое эстетическое сознание серебряного века русской культуры // Время Дягилева: Универсалии серебряного века. Третьи дягилевские чтения. Вып. 1. Пермь, 1993.
220. *Долинин А.* Дмитрий Мережковский // Русская литература XX в.: 1890–1910 / Под ред. С. А. Венгерова. М., 2000. Т.1. С. 279–332.
221. *Долинин А.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988.
222. *Дорогова Н. А.* Исторический роман в европейской литературе XIX века: К проблеме развития жанра // Проблемы прогрессивной литературы Запада XVIII–XIX вв. Пермь, 1972.
223. *Дронова Т. И.* «На координатах большой истории» (проблемы теории исторического романа в современном литературоведении) // Проблемы развития советской литературы. Саратов, 1985. С. 111–120.
224. *Дронова Т. И.* К вопросу о традициях советской исторической романистики // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Саратов, 1986. С. 40–45.
225. *Дронова Т. И.* «Вымысел – не есть обман» (соотношение автора и героя в исторической прозе Б. Окуджавы) // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Саратов, 1988. С. 28–40.
226. *Дронова Т. И.* Время и его герои в цикле романов Д. Балашова «Государи Московские» // Проблемы развития советской литературы. Саратов, 1990. С. 128–145.
227. *Дронова Т. И.* Нравственные уроки прозы М. Булгакова. Саратов, 1991.
228. *Дронова Т. И.* Автор и читатель в исторической прозе Б. Окуджавы // Размышления о жанре. М., 1992. С. 25–37.
229. *Дронова Т. И.* История глазами художника (Источник и его осмысление в романе Б. Окуджавы «Бедный Авросимов») // Очерки по истории культуры. Саратов, 1994. С. 152–170.
230. *Дронова Т. И.* Художественное осмысление времени в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Античный мир и мы. Саратов, 1999. Вып. 5. С. 52–59.
231. *Дронова Т. И.* «Успех вовремя приведенной цитаты» (Размышления о романе М. Булгакова «Белая гвардия») // Литературоведение и журналистика. Саратов, 2000. С. 297–304.
232. *Дронова Т. И.* «Конца мы ищем бесконечно...» («Чевенгур» А. Платонова: историософский дискурс) // Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов. Саратов, 2000. С. 113–132.
233. *Дронова Т. И.* Ирония в идейно-художественной структуре тетралогии М. Алданова «Мыслитель» // Филология. Саратов, 1996. С. 88–90.
234. *Дронова Т. И.* «Театр истории» в романе М. Алданова «Ключ» // Филология. Саратов, 1998. Вып. 3. С. 20–26.
235. *Дронова Т. И.* Трилогия Д. С. Мережковского «Царство Зверя»: откровение о судьбе России // Творчество В. Я. Шишкова в контексте русской литературы XX века. Тверь, 1999. С. 113–120.

236. *Дронова Т. И.* Исторический роман в русской литературе XX века: от Мережковского до Солженицына // А. И. Солженицын и русская культура. Саратов, 1999. С. 20–27.
237. *Дронова Т. И.* О символистской традиции в исторической прозе Б. Окуджавы (Диалог с Д. Мережковским в романе «Бедный Авросимов») // Античный мир и мы. Саратов, 2000. С. 71–78.
238. *Дронова Т. И.* Мифологема «конца истории» в творчестве Д. Мережковского и А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4. С. 209–217.
239. *Дронова Т. И.* Особенности историзма трилогии Мережковского «Царство Зверя» // Литературоведческий журнал (Д. С. Мережковский и З.Н. Гиппиус: исследования и материалы). М., 2001. С. 44–58.
240. *Евгеньев–Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Л., 1930.
241. *Ермакова М. Я.* «Вадим» Лермонтова и некоторые вопросы русского исторического романа 30–х годов XIX века // Ученые записки Горьковск. пед. инст. Горький, 1958. Т. 23. С. 236–260.
242. *Каверин В., Новиков В.* Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988.
243. *Каграманов Ю.* Божье и вражье. Вчитываясь в Мережковского // Континент. М.; Париж, 1994. № 81.
244. *Кдырбаева Б. А.* История и личность в творчестве писателей 20–30–х годов XX в. (А. Толстой, М. Алданов, В. Набоков, Е. Замятин): Автореф. дис. на соиск. степ. д-ра филол. наук / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 1996.
245. *Колобаева Л. А.* Мережковский – романист // Известия Академии Наук: Сер. лит. и яз. М., 1991. Т. 60. № 5. С. 445–453.
246. *Коренева М. Ю.* Мережковский и немецкая культура. (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX вв. Л., 1991.
247. *Кормилов С. И.* Теоретические аспекты художественного историзма // Проблема историзма в русской советской литературе: 60–е–80–е годы. М., 1986.
248. *Кувакин В. А.* Религиозная философия в России: Нач. XX в. М., 1980.
249. *Лавров А. В.* История как мистерия: Египетская диалогия Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Мессия. СПб., 2000. С. 5–27.
250. *Лагашина О.* «Вечный жид» в тетралогии М. Алданова «Мыслитель» // Русская филология: Сб. науч. тр. молодых филологов Вып. 12. Тарту, 2001. С. 87–91.
251. *Лагашина О.* Тетралогия М. Алданова «Мыслитель»: «Если бы Брут в свое время не зарезал Юлия Цезаря» // Русская филология: Сб. науч. тр. молодых филологов. Вып. 13. Тарту, 2002. С. 130–134.
252. *Лагашина О.* Два Наполеона: К проблеме «Алданов и Мережковский» // Studia slavica. III: Сб. науч. тр. молодых филологов. Таллинн, 2003. С. 167–175.
253. *Лагашина О.* Цитата в историческом романе: между вымыслом и вымыслом // Studia slavica. IV: Сб. науч. тр. молодых филологов. Таллинн, 2004. С. 66–72.
254. *Лагашина О.* Заглавие, или некоторые черты из жизни исторического романа // Русская филология: Сб. науч. тр. молодых филологов. Вып. 15. Тарту, 2004. С. 68–73.

255. *Левада Ю. А.* Историческое сознание и научный метод // *Философские проблемы исторической науки.* М., 1969.
256. *Ли Н.* Марк Александрович Алданов: жизнь и творчество // *Русская литература в эмиграции.* Питтсбург, 1972. С. 95–105.
257. *Ли Н.* Рассказы Марка Алданова // *Алданов М. Соч.: В 6 кн.* М., 1995. Кн. 3. С. 5–25.
258. *Лосев А. В.* К вопросу о жанровой специфике исторического романа («Емельян Пугачев» Вяч. Шишкова) // *Ученые записки Благовещенского пед. инст.* Благовещенск, 1958. Т. 9. С. 75–109.
259. *Лотман Ю. М.* Клио на распутье // *Лотман Ю. М. Избранные статьи.* Таллинн, 1992. Т. I. С. 464–471
260. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // *Лотман Ю. М. Семиосфера.* СПб., 2000. *Лукач Д.* Исторический роман // *Литературный критик.* М., 1937. № 7. С. 46–109.
261. *Лурье Я. С.* После Льва Толстого: Исторические воззрения Толстого и проблемы XX в. СПб., 1993.
262. *Любимова Е.* Трилогия «Христос и Антихрист» // *Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т.* М., 1990. Т. 2. С. 760–764.
263. *Любимова Е.* Трилогия «Царство Зверя» // *Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т.* М., 1990. Т. 4. С. 657–661.
264. *М. А. Алданов – критик / Публ. и вступ. ст. Чернышева А.* // *Литературное обозрение.* М., 1994. №№ 7,8. С. 47–77.
265. *Мавлевич Н.* Сквозь призму истории. Анатолий Франс и его герой // *Франс А. Избранная историческая проза.* М., 1988. С. 588–595.
266. *Макрушина И. В.* Интертекстуальные связи романов Алданова с трагедией И. В. Гете «Фауст» (О гетевских реминисценциях в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» // *Вестник Башкирского университета.* Уфа, 2000. № 2–3.
267. *Марченко Т. В.* В ожидании «чуда» (Нобелевские мытарства Дмитрия Мережковского) // *Известия Академии Наук: Сер. лит. и яз.* М., 2000. № 1. С. 25–35.
268. *Матвеева О. В.* Приемы типизации исторических и вымышленных героев в тетралогии Марка Алданова «Мыслитель» // *Голоса молодых ученых.* М., 1998. Вып. 3. С. 148–162.
269. *Мескин В. А.* Кризис сознания и русская проза конца XIX – начала XX вв. М., 1997.
270. *Мессер Р. А.* Толстой и проблема исторического романа // *Литературный критик.* 1934. № 5. С. 89–112.
271. *Миц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Творчество А.А. Блока и русская культура XX в.: Блоковский сб. 3 / Учен. зап. Тарт. ун-та.* Тарту, 1979. Вып. 459. С. 76–120.
272. *Миц З. Г. А.* Блок в полемике с Мережковскими // *Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сб. 4. / Учен. зап. Тарт. ун-та.* Тарту, 1981. Вып. 535. С. 116–222.
273. *Митюрев С.* «Будет, будет великое упрощение!..» (Марк Алданов и Достоевский) // *Русская культура XX века: Метрополия и диаспора.* Блоковский сб. 8. Тарту, 1996. С. 185–196.
274. *Михайлов О.* Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах) // *Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т.* М., 1990. Т. 1. С. 3–22.

275. Михайлов О. Венок Мережковскому // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 662–666.
276. Михайлов О. «Преданья старины глубокой» (О М. Д. Каратееве и его романах) // Каратеев М. Ярлык Великого Хана: Роман. М., 1995. С. 5–10.
277. Михайлов О. Литература русского зарубежья. М., 1995.
278. Михин А. Н., Петрова И. В. Государь и цесаревич в драме «Павел I» Д. С. Мережковского // «Благословенны первые шаги...» Магнитогорск, 1997. С. 32–50.
279. Недзвецкий В. А. Русский роман XIX века: к построению истории жанра // Известия Академии Наук: Сер. лит. и яз. М., 1995. № 1. С. 3–17.
280. Никитина М. А. «Заветы» реалистов в романах старших символистов // Связь времен. М., 1992.
281. Николаев П. А. Историзм в художественном творчестве и литературоведении. М., 1983
282. Никоненко С. Мужество созидания // Алданов М. А. Большая Лубянка. М., 2002. С. 5–16.
283. Новиков В. В. Историзм литературы и искусства нового мира // Проблема историзма в русской советской литературе: 60-е–80-е годы. М., 1986. С. 3–23.
284. Орлов С. А. О жанровом своеобразии исторического романа (опыт обзора) // Ученые записки Горьковского пед. инст. Горький, 1958. Т. 23. С. 3–65.
285. Орлова Т. Я. «Повесть о смерти» М. Алданова: Художественное преломление философии истории // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. М., 1995. № 5. С. 157–169.
286. Орлова Т. Я. Марк Алданов об истоках русской революции // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. М., 1998. № 5. С. 36–45.
287. Орлова Т. Я. Некоторые аспекты проблематики трилогии М. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера» // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. М., 2002. № 2. С. 123–132.
288. Переверзев В. Ф. Борьба за исторический роман в 30-е годы XIX в. // Литературная учеба. 1935. № 5. С. 3–29; № 10. С. 39–54.
289. Петров С. Русский исторический роман XIX века. М., 1984.
290. Пильд Л. «Наполеон» Д. Мережковского: право на историософию // *Studia russica helsingiensia et tartuensia*. Тарту, 2002. Т. 8: История и историософия в литературном преломлении. С. 239–251.
291. Поварцов С. Траектория падения (О литературно–эстетических концепциях Мережковского) // Вопросы литературы. 1986. № 11.
292. Поварцов С. «Люди разных мечтаний». (Чехов и Мережковский) // Вопросы литературы. 1988. № 6. С. 153–183.
293. Пономарева Г. М. Петербургский миф в романе Мережковского «Петр и Алексей» // Анциферовские чтения. Л., 1989.
294. Пономарева Г. М. Источники образа «Божьей матери всех скорбящих радости» в романе Мережковского «Петр и Алексей» // Литературный процесс: Внутренние законы и внешние воздействия: Тр. по рус. и славян. филологии / Уч. зап. Тарт. ун–та. Тарту, 1990. Вып. 897. С. 72–80.
295. Пономарева Г. М. К цензурной истории романа Д. С. Мережковского «Александр I» // Русская культура XX века: Метрополия и диаспора: Блоковский сб. 13. Тарту, 1996. С. 74–85.

296. *Попов В. П.* К вопросу об истории и вымысле в историческом романе // Труды кафедры русской литературы Львовск. гос. ун-та. Львов, 1958. Вып. 2. С. 266–280.
297. *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции 1919–1939. М., 1994.
298. *Ракитов А. И.* Историческое познание. М., 1982.
299. *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. Бишкек, 1992. С. 3–8.
300. *Реизов Б.* Французский роман XIX века. М., 1969.
301. *Реизов Б. Г.* Вальтер Скотт и проблема исторического романа в первой трети XIX века // Литературная учеба. 1935. № 4. С. 40–68.
302. *Реизов Б. Г.* Бальзак и французский исторический роман 1820–х годов // Литературная учеба. 1935. № 78. С. 3–31.
303. *Реизов Б. Г.* Шатобриан и возникновение французского исторического романа («Мученики») // Ученые записки ЛГУ. Л., 1941. № 64. Сер. филол. наук. Вып. 8. С. 85–124.
304. *Реизов Б. Г.* Творчество Флобера. М., 1955.
305. *Реизов Б. Г.* Стендаль: Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974.
306. *Романенко А.* О романах Марка Алданова // Алданов М. А. Девятое термидора; Чертов мост. М., 1989. С. 5–12.
307. *Савельев С. Н.* Идейное банкротство богоискательства в России в начале XX в. Л., 1987.
308. *Сечкарев В.* Резонеры-философы в ранних романах Марка Алданова // Новый журнал. 1995. Кн. 200. С. 143–169.
309. *Сечкарев В.* Случай и судьба: пьеса Марка Алданова «Линия Брунгильды» // Новый журнал. 2001. № 222. С. 141–152.
310. *Соболев А. Л.* Мережковские в Париже. (1906–1908) // Лица: Биогр. альм. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 319–371.
311. *Соколов А.* Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М., 1991.
312. *Старосельская Н.* «Волнующая связь времен». Отсвет Достоевского в двух романах Марка Алданова // Литературное обозрение. 1992. №№ 7, 8, 9. С. 29–34.
313. *Старчаков А.* Заметки об историческом романе // Новый мир. 1935. № 5. С. 265–275.
314. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996.
315. *Струве Н.* О «Марте Семнадцатого» // Страницы русской зарубежной печати. Мюнхен; М., 1990. С. 354–363.
316. *Тамарченко Н. Д.* «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия Академии Наук: Сер. лит. и яз. М., 1999. № 2. С. 44–53.
317. *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997.
318. *Томашевский Б. В.* Пушкин. Работы разных лет. М., 1990.
319. *Топоров В.* История и мифы // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 1. С. 573.
320. *Туниманов В. А. Ф. М.* Достоевский в художественных произведениях и публицистике М. А. Алданова // Русская литература. СПб., 1996. № 3. С. 78–105.

321. *Успенский Б. А.* История и семиотика // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994.
322. *Флоровская О.* Французский исторический роман XX века (60–70-е гг.) Кишинев, 1989.
323. *Фридендер Г. М.* Мережковский и Генрик Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского) // Русская литература. 1992. № 1.
324. *Фризман Л. Г.* Пушкин в концепции Мережковского // Известия Академии Наук: Сер. лит. и яз. М., 1991. Т. 60. № 5. С. 454–458.
325. *Храповицкая Г. Н.* Три Юлиана // Филологические науки. М., 1996. № 5. С. 15–24.
326. *Цыбин В. Д.* Атлантида на заклании истории // Мережковский Д. Атлантида — Европа. Тайна Запада. М., 1992. С. 3–10.
327. *Чернышев А.* Свободный в выборе // Литературная газета. 1989, 19 июля. № 29. С. 5.
328. *Чернышев А.* [Марк Алданов] // Октябрь. 1991. № 3. С. 3–6.
329. *Чернышев А.* Гуманист, не веривший в прогресс // Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1. С. 3–32.
330. *Чернышев А.* Историко-литературная справка // Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 6. С. 573–575.
331. *Чернышев А.* Историко-литературная справка // Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 4. С. 571–573.
332. *Чернышев А.* Театр в творчестве Марка Алданова // Современная драматургия. М., 1991. № 1. С. 206–208.
333. *Чернышев А.* Четыре грани таланта Марка Алданова // Алданов М. Истоки: Избр. произведения : В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 494–507.
334. *Чернышев А.* Непогасшая искорка Марка Алданова // Алданов М. Ключ. 1991.
335. *Чернышев А.* <Предисловие к роману М. Алданова «Начало конца»> // Октябрь. 1993. № 7. С. 3–6.
336. *Чернышев А.* <Послесловие к роману М. Алданова «Начало конца»> // Октябрь. 1993. № 12. С. 108.
337. *Чернышев А.* С ангелом на плече // Литературная газета. 1993, 1 сент. № 35. С. 6.
338. *Чернышев А.* Материк «Марк Алданов»: неизвестная часть // Алданов М. Соч.: В 6 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 5–12.
339. *Чернышев А.* Алданов в 1930–е годы // Алданов М. Начало конца. М., 1995. С. 5–17.
340. *Чернышев А.* Алдановские «Десять лет спустя» // Алданов М. Соч.: В 6 кн. М., 1995. Кн. 5. С. 5–14.
341. *Чернышев А.* Россия или Московия? // Литературная газета. 1995, 15 февр. № 7. С. 6.
342. *Чернышев А.* Ключи к Алданову // Алданов М. Соч.: В 6 кн. М., 1996. Кн. 6. С. 5–18.
343. *Чернышев А.* Предисловие // Дружба народов. М., 1998. № 11. С. 90–93.
344. *Чудаков А. П.* Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996.
345. *Щедрина Н. М.* Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын) / Башк. гос. ун-т. Уфа, 1993.

346. Щедрина Н. М. Русская историческая проза в литературе последней трети XX века. Уфа, 1997.
347. Эйхенбаум Б. Творчество Тынянова // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969.
348. Юдин В. А. Исторический роман русского зарубежья. Тверь, 1995.
349. Юдин В. Возвращенные имена: Историческая проза Русского зарубежья // Север. Петрозаводск, 1996. С. 141-160.
350. Bedford C. H. The Seeker: D.S. Merezhkovsky. Lawrence (Kansas), 1975.
351. Byckling L. Михаил Чехов в Голливуде: Размышления и письма к Марку Алданову // *Studia slavica finlandensia*. Helsinki, 1991. Т. 8. С. 1–28.
352. Caprioglio N. Dmitrij S. Merežkovskij. Fino alla fine del mondo // *Rivista di estetica*. Torino, 1992. Vol. 41–42. P. 145–161.
353. Clowes E. The integration of Nietzsche's ideas of history, time and «Higher Nature» in the early historical novels of D. Merezhkovsky // *Germano-Slavica*. 1981. V. 3. № 6.
354. Grabińska G. Пьер Ламор как образ Вечного Жида в тетралогии Марка Алданова *Мыслитель* // *Studia Rossica XII*. Instytut rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, 2003. S. 53–66.
355. Grabowska Y. The problem of historical destiny in the works of M. Aldanov. Toronto, 1969.
356. Gras M. Die Religionsphilosophie von D. S. Merežkovskij mit besonderer Berücksichtigung der Lehre der drei Testamente. München, 1955.
357. Ledré Ch. Trois romanciers russes. Paris, 1930.
358. Lee C. N. The novels of M. A. Aldanov. The Hague; Paris, 1969.
359. Lukáč G. Il romanzo storico. Torino, 1965.
360. Pachmuss T. D. S. Merezhkovsky in exile. The master of genre of biographie-romancer. New-York, 1990.
361. Persi U. Il pittore rinascimentale e l'isografo russo: Il «proprio» e l'«altrui» nel contesto del *Leonardo da Vinci* di Merežkovskij // *Slavica Tergestina*. Trieste, 1996. № 4: Наследие Ю. М. Лотмана: настоящее и будущее. P. 201–212.
362. Raeff M. Mark Aldanov (1886–1957) // *Storia della letteratura russa: Il Novecento*. Torino, 1990. Vol III, Parte 2: La Rivoluzione e gli anni venti. P. 111–119.
363. Reeves M., Gould W. Gioacchino da Fiore e il mito dell'Evangelo eterno nella cultura europea. Roma, 2000.
364. Rosenthal B. G. Merezhkovsky and the Silver Age. The development of the revolutionary mentality. The Hague, 1975.
365. Setschkareff V. Russische Literatur des 20. Jahrhunderts: Beiträge zu Aldanov, Annenskij, Brjusov, Gumilev, Moršen, Muratov, Nabokov, Osorgin. München, 1999.
366. Shlapentokh D. Алданов в контексте французской революции // *Revue des études slaves*. Paris, 1994. Vol. 66, fasc. 2. С. 359–379.
367. Spengler U. D. S. Merežkovskij als Literaturkritiker. Luzern; Frankfurt/M., 1972.
368. Stammeler H. Russian metapolitics: Merezhkovsky's religious understanding of the historical process // *California Slavic Studies*. 1976. V. 9.
369. Tassis G. L'oeuvre de Lev Tolstoj dans les romans de l'écrivain Mark Aldanov: Un dialogue ininterrompu // *Cahiers du monde russe et soviétique*. Paris, 1992. Vol. 33, № 2, 3. P. 147–180.

Справочная литература

370. *Алексеев А. Д.* Литература русского зарубежья: Книги 1917–1940. Мат. к библиогр. СПб, 1993.
371. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.
372. Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начале XX века. Л., 1985.
373. *Казак В.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 г. Лондон, 1988.
374. Краткая литературная энциклопедия. М., 1966. Т. 3. С. 227–228.
375. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918 – 1940). М., 1999. Т. 3. Ч. 1: А – З.
376. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. С. 322.
377. Новейший философский словарь. Минск, 1999.
378. Писатели русского зарубежья (1918 – 1940): Справочник. М., 1983. Ч. 1: А – И.
379. Русская идея: В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. М., 1994. Т. 1–2.
380. Русские писатели. XX век: Биобиблиогр. словарь. М., 1998. Ч.1: А–Л.
381. Русские писатели: 1800–1917. Биограф. словарь / Под ред. П. А. Николаева. М., 1999.
382. Русская литература рубежа веков (1890–е – начало 1920–х годов). М., 2001.
383. Русское Зарубежье: Золотая книга эмиграции: Первая треть XX века: Энциклопедич. биограф. словарь. М., 1997.
384. Советская историческая энциклопедия / Под ред. Е. М. Жукова. М., 1974. Т. 15. С. 113–115.
385. Современный философский словарь / Под ред. В. Е. Кемерова. М., Бишкек, Екатеринбург, 1996. С. 240–246.
386. Философский словарь / Под ред. М. Розенталя. М., 1961.
387. Философский энциклопедический словарь / Под ред. Л. Ф. Ильичева, П. Н. Федосеева и др. М., 1983.
388. Философский словарь / Под ред. И. Фролова. М., 1986.
389. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и Е. А. Ефрона. СПб., 1902. Т. 35а. С. 843–851.
390. *Bibliographie des oeuvres de Marc Aldanov / Èt. par D. Cristesco, H. Cristesco.* Paris, 1976. XIII.
391. *The Encyclopedia of Philosophy.* New York; London, 1972. Vol. 6. P. 247–254.

Kokkuvõte

Magistriväitekirj "D. Merežkovski ja M. Aldanovi historiosofiiline romaan" on pühendatud nende probleemide uurimisele, mis on viimasel ajal tõusnud paljude uurijate huvikeskmesse. Selle uurimuse eesmärgiks on historiosofiilise romaani žanrikirjeldus. Žanriprobleemid on üks vaieldavamatest aga ka tähtsamatest kirjandusteooriaaladest. Termineid nagu *romaan*, *novell* või *jutt* kasutatakse laialt, aga sageli nende žanrikriteeriumid jäävad ebaselgeteks. Eriti raske on žanrikriteeriumeid nimetada, kui jutt käib modernismi epohhist selle sünkretismi ja žanripiiride vastastikuse läbilaskvusega.

Historiosofiiline romaan on ajalooromaani teisend, mis ilmub XIX ja XX sajandi kokkupuutel. Kui XIX sajandi ajaloolise romaani uurimises on kujunenud terve traditsioon (eriti see puudutab W. Scotti ja tema järgijate romaane), siis XX sajandi ajaloolised romaanid ei ole nii hästi uuritud. On olemas üksikud uurimistööd üksikute autorite või nende vastastikuse mõju kohta, aga laiemas kontekstis neid ei vaadelda. On vaja paigutada üksikute autorite looming laiemasse konteksti ja kirjeldada, millised muudatused tekkivad ajalooromaani struktuuris selle arenemise protsessis. Selle uurimuse materjalina kasutatakse D. Merežkovski triloogiat "Kristus ja Antikristus" ja M. Aldanovi tetraloogiat "Mõtletaja". Vastavalt vajadusele kaasatakse uurimisse ka teisi roomane, näiteks Merežkovski hiline romaan "Napoleoni" ja tema draama "Pavel I".

Sissejuhatuses vaadeldakse põhitervime, mida edaspidi kasutatakse, nende hulgas on niisugused terminid nagu *historiosofiiline romaan* ise, *ajaloo filosoofia* ja *historiosofia*, *historism*, jne. Vaadeldakse ka definitsioone, mis on antud eelmiste uurijate poolt, et näidata terminite tähenduse varieerumist ja vältida edaspidist segadust. Detailset kirjeldatakse terminit *historism*, selle tekkimist ja kasutamist erinevates uurimistöödes. Sissejuhatuse teine osa koosneb lühikest ajaloolise romaani ajaloo, kus rõhutatakse neid momente, mis ennetavad historiosofiilise romaani ilmumist. Selle lähimaks eelkäijaks peetakse L. Tolstoj romaani "Sõda ja rahu", kus kirjaniku historiosofiiline kontseptsioon on selgemini väljendatud tekstis võrreldes eelnevate ajalooliste romaanidega.

Historiosofiilise romaani all mõistetakse sellist ajalooromaani, kus autori historiosofiiline kontseptsioon on kajastatud kõikidel teksti tasemetel: nii üksikutes elementides nagu pealkirjas, kui ka motiivi-temaatilisel struktuuril, kus see kontseptsioon on otsustav kõikide teksti elementide suhtes. Sellega seoses on oluline näidata, kuidas autori kontseptsioon kajastub tekstis. D. Merežkovski ja M. Aldanovi historiosofiilise kontseptsioonide kirjeldamisel antakse edasi ainult nende põhiideed ning ei uurita neid muudatusi, mis toimusid autorite arvamuste evolutsiooni protsessis. Eriline tähelepanu pööratakse teisikluse ja juhtmotiivide poeetikale millele kuulub ainulaadne roll autori arvamuste tõestuses.

Merežkovski ja Aldanovi romaane vaadeldakse osade kaupa. Väitekirja esimene osa on pühendatud Merežkovski loomingule. Selle osa esimeses peatükis analüüsitakse žanridefinitsioone, mis olid antud Merežkovski romaanidele kriitikute ja uurijate poolt. Tähelepanu pööratakse *historiosofiilise romaani* erinevate tõlgenduste võimalusele. Puudutatakse ka žanrievolutsiooni probleeme, märgitakse, et Merežkovski hilised teosed kujutavad enesest historiosofiilise romaani evolutsiooni resultaati, kus autor loobub ilukirjanduslikust väljamõeldist filosoofiilise väljamõeldise kasuks.

Teises peatükis esitatakse Merežkovski historiosofiiline kontseptsioon, mis on pärit keskaegse ajaloo-usundliku mõtletaja Gioacchino da Fiore ideedest. Märgatakse, et Merežkovski kontseptsioon on sünkreetne ja ühendab Gioacchino ideed XIX sajandi lõpu vene usundliku filosoofia aatega. Tähelepanu keskpunktis on ka historismi ja

mütologismi suhe Merežkovski kontseptsiooni raamides. Demonstreeritakse, et mõnede kriitikute ja uurijate pretensioonid Merežkovskile historismi puudumise kohta ei ole põhjendatud, ja jutt käib ainult erinevatest historiosofiilistest süsteemidest. Järeldatakse, et Merežkovski süsteem, mis koosneb ajalooliste ja mütoloogiliste elementidest, on see süsteem, mille vaatepunktist peab hindama tema romaanide spetsiifilist historismi.

Kolmas peatükk kujutab enesest Merežkovski kontseptsiooni tekstis kajastamise uurimust. Kuna see probleem on juba detailselt uuritud paljudes teadustöös, ei osutata siinkohal palju tähelepanu kõikidele filosoofilistele ideedele, mis ilmnevad tekstis, temaatiline analüüs põhineb ainult Gioacchino da Fiore ideedel Merežkovski romaanides. Seoses sellega on eriti tähtsad kaks teemat: Apokalüpsise teema ja konfessioonide tulevane ühinemine, mis peab toimuma Gioacchino ja Merežkovski järgi Kristuse teisekordse ilmumisega. Temaatiline analüüs tõendab Merežkovski romaanide sõltuvust tema historiosofiilisest kontseptsioonist.

Historiosofiiline romaan nagu autori ajalooliste vaadete demonstratsioon eeldab ajaloo kujutamise mastaapsust. Seoses sellega neljas peatükk on pühendatud abinõudele millega autor saavutab nõutavat ajaloolist mastaapsust. See mastaapsus ehk "aegade side" tekib teisikluse ja juhtmotiivide poeetika kasutamise tagajärjena.

Väitekirja teises osas vaadeldakse probleeme, mis on seotud Aldanovi loominguga. Esimene peatükk on pühendatud Aldanovi loomingu kriitilisele retseptsioonile. Kriitikud märkasid, et ta laenas oma romaanidesse mõningaid võtteid L. Tolstoj ja D. Merežkovski romaanidest. Mõned kriitikud väitsid isegi, et Aldanovi pöördumine selle žanri poole oli provotseeritud lahknemisega Tolstoj ajaloolistest vaadetest. Sarnasust Aldanovi, Merežkovski ja Tolstoj romaanide vahel märgati eriti nende filosoofilises sisus.

Aldanovi ja Merežkovski romaanide võrdluse probleem on eriti huvitav, kuna selle uurimine annab palju materjali žanri ajaloo konstruksioonile. On tähtis ka see fakt, et autorid pöörduvad tihti samade ajalooliste süžeede ja isikute poole ning kasutavad samu ajaloolisi allikaid. Selles mõttes võiks nimetada Merežkovski romaniseeritud biograafiat "Napoleoni" ja Aldanovi romaani "Püha Helena, väike saar", Merežkovski draama "Pavel I" ja Aldanovi romaani "Vandenõu" paartekstideks, mis kujutavad endast huvitavat materjali vastandamiseks. Kuna selle töö eesmärgiks on historiosofiilise romaani kirjeldamine ja mitte nende autorite romaanide detailne vastastav analüüs, vaadeldakse ainult neid momente, mis on seotud autorite historiosofiiliste kontseptsioonidega.

Teises peatükis on esitatud Aldanovi kontseptsioon, mis baseerub kolmel mõistel (juhuse domineerimine ajaloos, valitav aksiomaatika ja Kaloskagathia ehk Ilu-Headuse ideed). Inimkonna ajalugu näib Aldanovi vaatepunktist igavese võitlusena juhusega. Isikuroll ajaloolises protsessis seisneb selles, et kasutada soodusjuhust ja vähendada ebasoodsa juhuse negatiivseid tagajärgi.

Aldanovi romaanides figureerivad igasugused filosoofilised ideed, filosoofide nimed, tekstide nimetused nagu tuntude ideede sümbolid. Kolmandas peatükis analüüsitakse, kuidas tähenduslikkude nimede, tsitaadite ja viidete sisestamine edendab autori historiosofiiliste ideede eksplikatsiooni. Juhuse rolli Aldanovi süsteemis on juba detailselt uuritud. Selles töös vaadeldakse kahte ülejäänud komponenti, nn. "valitavat aksiomaatikat" ja Ilu-Headuse ideid. Faktiliselt jutt käib Aldanovi eetikast nagu teest võidule võitluses juhuse vastu. Tähtsa osa Aldanovi tetraloogias moodustab Valgustuse ideede kriitika. Selles peatükis uuritakse, kuidas ja millises kontekstis ilmuvad tetraloogias valgustajate ja Kanti (kelle eetika on ka tähtis Aldanovi jaoks) nimed. Analüüs, mille eesmärgiks on spetsiifilise filosoofilise koodi lahti kirjutamine, teostakse motiivsel tasemel.

Neljandas peatükis on kirjeldatud viisid, mille abil saavutakse “aegade seo” efekt Aldanovi romaanides. Nagu Merežkovski korral, selles rollis astuvad jälle teisiklus ja juhtmotiivide poeetika. Analüüsi resultaadid lubavad väita, et nii Merežkovski, kui ka Aldanovi puhul on tegemist historiosofiiliste romaanidega.

Kolmandas osas analüüsitakse selle žanri iseloomulikke eriomadusi (jälle Aldanovi ja Merežkovski materjalil). Esimene peatükk kujutab enesest kahe teksti, mille peategelaseks on üks ja seesama ajalooline isik, komparatiivset analüüsi. Puudutatakse allikate kasutamise probleemi ja näidatakse, kuidas omapäraselt mõtestatud materjal soodustab autori eesmärgi saavutamist.

Järgmises peatükis vaadeldakse tsitaatide funktsioneerimise spetsiifikat historiosofiilises romaanis. Ajalooline romaan ei eksisteeri ilma pretekstita, sest autori väljamõeldis on alati piiratud ajaloolise tõenäolisuse nõudmistega. Romaanikirjaniku pöördumine igasuguste ajalooliste allikate (memuaaride, päevikute, kirjade, muude dokumentide) poole on vältimatu. See tähendab, et allikas on alati esitatud tekstis. Preteksti olemasoleku määr varieerub sõltuvalt ajaloolise romaani žanrimodifikatsioonist. Historiosofiilises romaanis tsitaatidele kuulub üks tähtsamatest rollidest autori ideede illustratsioon.

Nagu kõikidel teistel elementidel pealkirjal on oma roll tekstis. Pealkirjas saavad kajastuda üldised teksti struktuursed printsiibid, näiteks, see võib sisaldada andmeid tegelastest. Ajaloolises romaanis pealkiri saab osutada tegevuse ajakohandamisele, moodustada “aegade sideme” ja isegi anda kujutlust autori historiosofiilise kontseptsiooni kohta. Viimases peatükis vaadeldakse, kuidas funktsioneerivad pealkirjad Aldanovi ja Merežkovski romaanides.

Lõpposas on antud töö kokkuvõte, historiosofiilist romaani kirjeldatakse nagu modernistliku ajaloolise romaani teisendit, mis läks mitteromaanilise komponendi tugevdamise teed. Väidetakse, et autori hääle kõlab siin selgemini, kui XIX sajandi ajaloolises romaanis, kus autor püüab end peita igasuguste jutustajamaskide taga. Historiosofiilisele romaanile on omane jutustamise subjektivisatsioon, mis kajastub, näiteks, paljude resonööride olemasolekus. Kõikide tekstielementide sõltuvus autori historiosofiilisest kontseptsioonist, võimaldab rääkida selle žanri spetsiifilisest historismist.

Selle žanri tekkimist selgitakse üldise kultuuriolukorraga seotud ajastuste kokkupuutel lähtudes. Ajalooline romaan tekkis nagu ajaloolise tunnetuse vahend, ajaloost mõeldi kui objektiivsest ja tunnetatavast reaalsusest. Modernistlik teadvus eitab adekvaatse ja objektiivse eksistentsi mõistmise võimalust, sellest järeldub vajadus empiirilise tunnetusest väljuda ja laiendada ajaloolise tunnetuse piirkonda. Sellega on ka seotud autori positsiooni tugevdamine tekstis tunnetava subjektina. Historiosofiiline romaan on ajaloolise tunnetuse subjektivisatsiooni resultaat.

Eeldatakse, et historiosofiilise romaani ilmumine on seotud messianismi ideedega. Selles mõttes on iseloomulik, et see žanr sai populaarsuse just nendes maades, kus messianismi ideed olid laialt levinud. Võib eeldada, et historiosofiiline romaan tekkis vastuseks rahvuse eneseidentifikatsiooni vajadusele. Ajaloolise romaani üheks eesmärgiks juba XIX sajandil peeti võimet osutada rahvuse kohale ajaloolises protsessis. Historiosofiiline romaan, mis võrreldes tavalise ajaloolise romaaniga on veel tendentslikum, selleks rolliks sobib isegi paremini. Sellega on ka seotud žanri populaarsus vene emigratsioonis, kelle jaoks eneseidentifikatsiooni probleem oli eriti aktuaalne.

Lõpposas märgitakse ka selle žanri mõju ajaloolise romaani traditsioonile, nimetatakse konkreetseid autoreid, kes proovisid Aldanovi ja Merežkovski romaanide mõju, mille hulgas on nii tuntumad emigratsiooni autorid, kui ka nõukogude kirjanikud.