

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Пестерев Станислав Константинович

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА  
В МАЛОЙ ПРОЗЕ М. А. АЛДАНОВА

10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
кандидат филологических наук, доцент  
Сваровская Анна Сергеевна

Томск – 2017

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>1 Способы создания образов человека в очерках М. Алданова.....</b>	<b>31</b>
1.1 Диалог авторского сознания и документа как основа создания авторской версии судьбы исторической личности .....	31
1.2 Сфера культуры (литературы) как инструмент создания характера героя .....	60
1.3 Реализация исторических персонажей в сфере частной жизни как способ создания характеров.....	91
1.4 Политический лидер: миф и человек .....	103
<b>2 Принципы создания образа человека в рассказах М. Алданова.....</b>	<b>120</b>
2.1 От очерка «Бург» к рассказу «Прямое действие»: метаморфозы образного ряда .....	123
2.2 Образы политических личностей и частного человека: пересечение судеб и точек зрения .....	137
2.3 Поэтика отдельных рассказов как реализация дилеммы «эстетическая неудача vs авторская стратегия» .....	168
2.4 Семантика и поэтика персонажа: по материалам Бахметьевского архива .....	188
2.4.1 «Грета и Танк»: архивный и канонический тексты .....	190
2.4.2 Архивные материалы в аспекте уточнения авторской художественной логики .....	198
<b>Заключение .....</b>	<b>208</b>
<b>Литература.....</b>	<b>216</b>
<b>Приложение А Оригинальный текст и перевод очерка М. Алданова из Бахметьевского архива .....</b>	<b>241</b>

## Введение

**Проза М. Алданова в эмигрантской критике, современном российском литературоведении и зарубежной славистике.** Творческое наследие М. Алданова включает тексты различной жанровой природы: пятнадцать романов, повести, рассказы, очерки, пьеса «Линия Брунгильды», журнальная и газетная публицистика, философский диалог «Ульмская ночь». Уже современники пытались сформулировать мировоззренческие основы и эстетические доминанты его прозы, в преобладающем большинстве случаев речь шла о романах. Первые критические отклики начинают появляться сразу после публикации его романов в эмигрантских журналах «Числа», «Русские записки»<sup>1</sup>.

Так, П. М. Бицилли в рецензии на роман «Начало конца» основное внимание уделяет типологии персонажей: «лишние люди», идеолог, убивающий ради самоутверждения. Отметим, что подобные типы характерны и для малой прозы Алданова<sup>2</sup>.

В. С. Варшавский в журнале «Числа» отмечает следующую особенность поэтики персонажей романа «Ключ»: «Люди Алданова, несмотря на всю их жизненную несомненность, вдруг представляются слегка картонными, как бы пустыми внутри, лишёнными реальных душ»<sup>3</sup>. В «Современных записках», издании, с которым сам Алданов активно сотрудничал, появляются рецензии В. В. Вейдле, А. А. Кизеветтера, В. Сирина, послужившие основанием для дальнейшего критических суждений.

В рецензии на роман «Бегство» В. Вейдле поднимает важный вопрос о принадлежности алдановских произведений той или иной литературной традиции. Он напоминает, что русский роман всегда стремился создать образ

---

<sup>1</sup> См., напр.: Газданов Г. Рец. на кн. : М. А. Алданов. Бельведерский торс // Русские записки. 1938. №10. С. 194–195.

<sup>2</sup> Бицилли П. Рец. на кн. : М. А. Алданов. Начало конца // Русские записки. 1939. №18. С. 196.

<sup>3</sup> Варшавский В. Рец. на кн. : М. Алданов. Ключ // Числа. 1930. №1. С. 232.

уникального и неповторимого человека, выделяющегося из среды и противостоящего обществу: «Французский роман преимущественно изображает общество, английский – личность, противопоставляемую обществу, русский – человека вне или превыше социальных связей»<sup>4</sup>. Из этого рождается идея принадлежности Алданова, «скорее всего, к традиции французской». Несмотря на сходство приёмов у Алданова и Л. Н. Толстого, предмет изображения у Алданова принципиально отличается от толстовского: «Люди привлекают его не поскольку они неповторимы, а поскольку они повторяются: чем обширнее та группа, та семья, что служит ему для его коллективного портрета, тем лучше, тем и самый портрет кажется ему правдоподобнее. <...> Герои Алданова напоминают нам наших знакомых; герои русского классического романа никого не напоминают: они сами становятся новыми знакомыми, более истинно сущими, более живыми, чем те, с кем нас сталкивает сама жизнь»<sup>5</sup>. Вейдле, таким образом, склонен видеть в алдановских героях типажность.

Марк Цетлин написал несколько рецензий, посвящённых творчеству Алданова. В повести «Десятая симфония» он обнаруживает сходство с очерком «Азеф», опубликованным вместе с «Десятой симфонией»: для него эти произведения символизируют самое высокое и самое низкое в человеческой жизни. В рассуждениях о рассказе «Бельведерский торс» (жанровая природа его обозначается по-разному) содержится несколько важных мыслей о малой прозе Алданова. Говорится о приоритетном интересе Алданова к «большим полотнам» и редкости жанра рассказа для него. Рецензент замечает особую любовь Алданова к изучению психологии политического убийства: «...загадочная психология политического убийства давно уже занимает Алданова»<sup>6</sup>. С этой идеей нельзя не согласиться,

---

<sup>4</sup> Вейдле В. В. Рец. на кн. : М. Алданов: Бегство // Современные записки. 1932. № XLVIII. С. 473.

<sup>5</sup> Там же. С. 473.

<sup>6</sup> Цетлин М. Рец. на кн. : М.А. Алданов: Бельведерский торс // Современные записки. 1939. № LXVIII. С. 478.

учитывая устойчивость подобных ситуаций в алдановской прозе, особенно её малых жанрах.

Небезынтересен обзор романа «Чертов мост» А. А. Кизеветтером сквозь призму документализма<sup>7</sup>. А. Кизеветтер отталкивается от сравнения с «Войной и миром» Толстого. Историчность Толстого, по его мнению, служит реализации идеи стихийности человеческого существования, и эпизоды Отечественной войны становятся лишь иллюстрациями этой идеи. В обзоре утверждается, что точность в изображении исторических лиц у Толстого весьма условна, и эти персонажи подстраиваются под готовые идеи и схемы. Этому противопоставляется алдановский принцип максимальной точности в изображении реально существовавших людей: «Здесь, под каждой исторической картиной и под каждым историческим силуэтом, вы смело можете пометить: «с подлинным верно». Вы можете быть совершенно уверены в том, что здесь тщательно обоснована на исторических данных каждая самонаименьшая деталь»<sup>8</sup>. Но цели, которые преследует Алданов, являются не столько историческими, сколько художественными и соответствуют его философскому замыслу, на котором останавливается Кизеветтер. Он утверждает, что в произведениях Алданова, относящихся к прошлому, многие усматривают аллюзии на настоящее и даже обвиняют Алданова в попытке модернизировать прошлое. Объяснение этому следующее: творчество Алданова — не исторические разыскания, а отображение явления, лежащего в основе стихийности людского существования, «иронии судьбы», как называет это Кизеветтер. Основная тема творчества Алданова, по Кизеветтеру, такова: «Алданов на пространстве каждого своего романа несколько раз переходит от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно. Все эти переходы, при самом ярком различии жизненных красок бьют все в одну

---

<sup>7</sup> Кизеветтер А. А. Рец. на кн. : Алданов. Чертов мост // Современные записки. 1926. № XXVII. С. 476–479.

<sup>8</sup> Там же. С. 477.

точку: и маленькие люди, участвующие в ничтожных происшествиях, и носители крупных исторических имен, разыгрывающие торжественные акты мировой истории, – оказываются на поверку в одинаковой мере жертвами этой самой иронии судьбы, которая одних людей заставляет копошиться в безвестности в невидных закоулках жизни, других возносит на высоты славы – зачем? Только затем, чтобы и тех и других привести, в конце концов, к одному знаменателю, – на положение беспомощных осенних листьев, которые крутятся, сталкиваются и исчезают, подхватываемые жизненным вихрем. “Суета сует”, – вот лейтмотив всей истории человечества. Такова центральная тема всех исторических повествований Алданова<sup>9</sup>. Рассуждения критика интересны прежде всего признанием существования в истории и онтологическом измерении разных вариантов человеческой судьбы.

Помимо рецензий на романы, в эмигрантской периодике публиковались и оценки малой прозы Алданова. В. Варшавский в своих обзорах в журнале «Числа» рассмотрел сборники «Портреты» и «Земли, люди». Тексты «Портретов» он относит к художественной литературе, а не к публицистике, «если, конечно, критерием художественности признавать не какие-либо формальные определения, а соответствие требованию, чтобы произведение являлось “бескорыстным”, неутилитарным выражением души писателя и того, как в ней отображается мир»<sup>10</sup>. Более того, Варшавский выделяет алдановскую эссеистику среди остальных жанров его прозы: «...возможно, что именно эссеизм на историческом материале является литературной формой, наиболее “адекватно” выражающей формальный писательский состав Алданова»<sup>11</sup>. Рецензия на «Земли, люди» стилистически выдержана в том же ключе. Принцип изображения персонажей, по Варшавскому, это «характерный для Алданова отказ от ложного и

---

<sup>9</sup> Кизеветтер А. А. Указ. соч. С. 478.

<sup>10</sup> Варшавский В. Рец. на кн.: М. Алданов. Портреты // Числа. 1931. №5. С. 229.

<sup>11</sup> Там же. С. 229.

лицемерного, преувеличенно мрачного или светлого освещения»<sup>12</sup>. Ещё одно суждение как будто опровергает существовавшее ранее мнение об «идеальной искусственности» алдановских произведений: «Одно из главных достоинств Алданова – отказ от попытки вбить жизнь в какую-либо искусственную и произвольную, обязательно – симметричную схему. Его рассказ поэтому кажется бесформенным, как бы распадающимся»<sup>13</sup>. Завершается рецензия признанием наполненности произведений Алданова типическими персонажами: «Как во всех книгах Алданова – описание как бы машинального лицедейства людей на фоне “бессвязного и бестолкового авантюрного романа истории”»<sup>14</sup>.

В декабре 1932 г. выходит обзор В. Вейдле сборника Алданова «Земли, люди». В сборник входят три портрета («Ганди», «Альфонс XIII» и «Де Валера») и несколько очерков. Вейдле рассуждает об алдановских пристрастиях в выборе объекта описания и отмечает, что даже в «географических» очерках в первую очередь наблюдается интерес автора к политической сфере истории в целом и субъектах политики, в частности. При этом особенностью алдановской позиции называется свобода от тех или иных политических предпочтений, независимость суждений и отсутствие «лозунгов»: «...саких политиков оценивает он с точки зрения их дел, а не программ».

Об особенностях жанра портрета у Алданова писал и М. В. Вишняк, один из соучредителей «Современных записок»: «“Портреты” – не беллетристика, но все же – *belles lettres*...»<sup>15</sup>. М. Вишняк утверждал, что, несмотря на жанровое отличие, они органично бы смотрелись как элемент романов Алданова. Основное, на что обращает внимание автор рецензии, – средства и приемы портретирования. Объектами изображения Алданов

---

<sup>12</sup> Варшавский В. Рец. на кн.: М. Алданов. Земли, люди // Числа. 1933. № 7–8. С. 282.

<sup>13</sup> Там же. С. 284.

<sup>14</sup> Там же. С. 284.

<sup>15</sup> Вишняк М. В. Рец. на кн.: М. А. Алданов : Портреты // Современные записки. 1931. № XLV. С. 520.

избирает «“необыкновенных”, “выдающихся” и “странных” людей “с необычной судьбой”»<sup>16</sup>, при этом Вишняк отмечает, что писатель критичен, и чаще изображает «пошлое и безобразное» человеческой жизни.

Первым «опытом исторического обзора»<sup>17</sup> русской литературы эмиграции следует считать книгу Г. Струве «Русская литература в изгнании» 1956 года. М. Алданов упоминается в ней как автор различных журналов, в которых он публиковался; две главы целиком посвящены его творчеству. Г. Струве отмечает интертекстуальность его романов, «связанных в некий сложный, нелегко поддающийся расшифровке узор»<sup>18</sup>. Г. Струве замечает, что «из трёх элементов романа – действия, характеров и стиля – два последних в романах Алданова, по меньшей мере, равноправны с первым»<sup>19</sup>.

Во второй части своей книги Струве рассуждает о характере историзма Алданова, подчёркивая необычно большое для традиционного исторического романа количество выдуманных персонажей. Это позволяет Струве утверждать, что романы Алданова нельзя считать историческими в их традиционном понимании. Также Струве отмечает удачное изображение многих персонажей, особенно второго плана<sup>20</sup>. Интересной представляется мысль Струве о том, что гораздо лучше Алданову удалось его короткие произведения, в частности, «философские сказки и не-беллетристические этюды». Для аргументации этой мысли цитируется фрагмент алдановского предисловия к «Десятой симфонии»: «Волнующая связь времён в своей слитности непостижима – это, может быть, довод в пользу отрывочного, миниатюрного искусства»<sup>21</sup>.

Современное алдановедение началось в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Приоритет принадлежит американским славистам – Ивонн

---

<sup>16</sup> Вишняк М. В. Указ. соч. С. 520.

<sup>17</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 6.

<sup>18</sup> Там же. С. 115.

<sup>19</sup> Там же. С. 118.

<sup>20</sup> Там же. С. 271.

<sup>21</sup> Там же. С. 272.



Грабовски<sup>22</sup> и Чарльзу Ли<sup>23</sup>. До этого момента творчество Алданова привлекало внимание западных исследователей, но их работы носили преимущественно обзорный характер<sup>24</sup>. В настоящее время имеются работы, подводящие итог достижениям и выявляющие лакуны современного алдановедения<sup>25</sup>.

Статья «Mark Aleksandrovich Aldanov: Life and works» Чарльза Николаса Ли, чьи разыскания являются основополагающими в англоязычном алдановедении, была переведена для сборника статей Питтсбургского университета «Русская литература в эмиграции» в 1972 г. В соответствии с заглавием – «Life and works» – статья посвящена двум аспектам. В первой части Ли рассматривает основные этапы судьбы писателя. Вторая часть статьи посвящена собственно творчеству Алданова. Ли предложил любопытный принцип хронологии крупных беллетристических произведений, где они выстраиваются как по дате публикации, так и по эпохам, которые они изображают. Ли замечает, что даже в романах об актуальных проблемах современности присутствуют вставные исторические произведения, отсылающие к прошлому. Ли отмечает, что, хотя каждая книга и самоценна, она связана с другими произведениями «цепью повторяющихся тем» и персонажами, переходящими из книги в книгу.

Ли указывает на интерес Алданова к жанру философской повести, несмотря на то, что сам автор называл некоторые из них «символическими», а не философскими, а некоторые и вовсе жанрово относил к сказкам. Отмечается смысловое напряжение между произведениями в одном издании – так, к «Десятой симфонии» прилагался очерк об Азефе, являвшийся

---

<sup>22</sup> Grabowski Y. S. The makers and making of history in the works of Mark Aldanov. Toronto, 1968.

<sup>23</sup> Lee C. N. The novels of M. A. Aldanov. The Hague, 1969.

<sup>24</sup> См.: Twarog L. M. Aldanov as an Historical Novelist // The Russian Review. 1949. Vol. 8, № 6. Pp. 234–244 ; DeMarr M. J. Mark Aldanov // In a strange land : contributions to American literature by Russian and Russian-Jewish Immigrants / M. J. DeMarr. – Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. – Urbana, Illinois. 1963. Pp. 222–265.

<sup>25</sup> См., например: Шадурский В. В. Об изучении творчества Марка Алданова // Вестник НовГУ. 2005. №33. С. 72–76.

«ироническим ответом на наивное мимолётное замечание персонажа из повести»<sup>26</sup>.

Наибольшее внимание в статье уделяется персонажам. Ли сразу замечает, что это одновременно и самый сильный и самый слабый элемент алдановских текстов. Исследователь видит противоборство философии и психологии в героях (рациональное и иррациональное начало, разум и чувства). Если в области философии Алданов считается максималистом (декартовский принцип сомнения во всём), то как психолог, утверждает Ли, он гораздо консервативнее; из такого сочетания вырастает любимый алдановский тип «скептика». Говоря о психологизме, Ли подчёркивает, что в основе изображения всех персонажей лежит один принцип: «Алданов подбирает людей, ставших выдающимися по какой-то случайной внешней причине, чтобы исключением парадоксально доказать то или иное правило»<sup>27</sup>. Ещё один принцип – уже использованное Вейдле сравнение Алдановым своих героев с героями русского классического романа. Женские персонажи, например, напоминают Ли исправленные версии инфернальных женщин Достоевского, тургеневских девушек, Анны Карениной. К работе Ч. Ли обращался каждый исследователь творчества Алданова.

Из авторов работ на европейских языках отметим В. М. Сечкарева, в чьей работе об Алданове «Die philosophischen Aspekte von Mark Aldanov Werk»<sup>28</sup> исследуются основания алдановского спектицизма и принципы историографии на материале как романов, так и малой прозы («Ночь в терминале»).

К сожалению, до сих пор почти всеми исследователями игнорируется монография Ивонн Стефании Грабовски «The makers and making of history in

---

<sup>26</sup> Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов : жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции : сборник статей / под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 100.

<sup>27</sup> Там же. С. 102.

<sup>28</sup> Setchkareff V. Die philosophischen Aspekte von Mark Aldanovs Werk. München, 1996.

the works of Mark Aldanov»<sup>29</sup>. Представляется необходимым ввести её в активное научное обращение, поскольку там содержится немало продуктивных наблюдений и выводов. Исследовательница исходит из того, что исторический процесс и роль человека в нём являются идеологическим и художественным центром практически всех работ Алданова. Работа состоит из четырёх частей: “Aldanov and Problems of Historical Destiny”, “The Makers of History”, “The Making of History” и объёмного заключения. Каждая часть состоит из нескольких глав, которые, в свою очередь, разделены на тематические разделы.

В первой части, «Алданов и проблема исторической судьбы», автор рассматривает общие аспекты алдановской философии истории и проблемы человеческой судьбы. Исследовательница отталкивается от алдановского убеждения в том, что человека окружает хаос бытия, в котором исход событий определяется случаем. История человечества – борьба между человеком и хаосом. В процессе борьбы выработались такие механизмы упорядочивания хаоса, как религиозные убеждения, этические нормы, научные и философские системы, политические и общественные институты. Такого рода усилия оказываются успешными лишь частично ввиду неизменности человеческой природы, неспособность преодоления самого себя, физических и духовных ограничений, страданий, болезней, старения и смерти. В работе заостряется внимание на таких компонентах философии Алданова, как выборочная аксиоматика, роль случая в истории, цикличность истории, Красота и Добро. Вторая часть, «Творцы истории», состоит из четырёх глав: «Диктаторы», «Политики», «Люди за кулисами» и «Создатели культурных ценностей». В классификацию включены люди, влияющие на ход истории. Исследовательница подчёркивает, что Алданов убеждён в значении личности как необходимого рычага перемен. Грабовски выявляет

---

<sup>29</sup> Об этом первым отчётливо сказал В. В. Шадурский: Шадурский В. В. Указ. соч. С. 73.

представителей данных классов в произведениях Алданова и их влияние на движение истории.

В третьей части, «Создание истории», в центре внимания – механизмы исторических преобразований в текстах Алданова. Грабовски отталкивается от авторского убеждения в несовпадении первичных целей исторических деятелей с получающимися результатами из-за неизбежного влияния случая. В результате и победители, и побеждённые не достигают собственных целей, в чем усматривается самое очевидное проявление алдановской идеи присутствия в социальных коллизиях иронии истории.

В России интерес к Алданову активизировался в конце 1980-х годов. В 1991 году появляется шеститомное собрание сочинений М. Алданова с пространным предисловием А. А. Чернышева. Озаглавленное «Гуманист, не веривший в прогресс», оно стало первым серьёзным опытом критической рецепции Алданова на постсоветском пространстве.

Рассуждая об алдановских идеях, А. Чернышев начинает с жанра исторического романа, воплощающего авторские идеи роли случая и неизменности человеческой природы. Особое внимание Чернышев обращает на философский диалог «Ульмская ночь», в котором Алданов излагает основания своей философии, среди которых выделяются идея отсутствия единой причинно-следственной цепи и, как результат, *невозможность исторических прогнозов*, а также «выборная аксиоматика» – необходимость определения обществом и индивидом своих приоритетов развития. Чернышев отмечает, что для Алданова значим принцип равенства между знаменитостями и «простыми смертными», друг от друга их отличает только случай, который помог первым обрести славу. Среди значимых вымышленных персонажей выделяется тип «пошляка»; среди принципиальных основ эстетического сознания Алданова отмечаются использование исторических документов, а также своеобразная игра с читателем, когда некоторые исторические лица подаются замаскированными. В обзоре упоминается и малая проза, такие рассказы, как «Фельдмаршал»,

«Грета и Танк», «Микрофон», «Тьма», «На Розе Люксембург» и «Астролог», определяемые как «остросюжетные отклики на злобу дня, в них действуют тайные агенты, воссоздаются военные приключения»<sup>30</sup>.

Без отдельной главы о творческой судьбе М. Алданова не обходится ни один учебник, учебное пособие, сборник, посвящённые литературе первой волны эмиграции<sup>31</sup>. Одно из последних изданий – трёхтомник «Русская литература 1920–1930 годов. Портреты прозаиков». Т. И. Дронова касается проблемы эстетического своеобразия его малой прозы: «Обращение к малому жанру позволяет сосредоточиться на отдельном историческом эпизоде, в котором раскрывается и современные социально-политические обстоятельства, и нравственно-психологические побуждения людей. Героями рассказов Алданова являются люди разных национальных возрастов. Находящееся в центре повествования событие развивается по законам драматического действия (с завязкой, кульминацией, развязкой). Автору удаётся держать заинтригованного читателя в напряжении вплоть до неожиданного финала. В рассказах проявляется интерес автора к жизни отдельных людей (исторических и рядовых), на первый план выходят психологические коллизии, переживания и мысли героев»<sup>32</sup>.

Продуктивны работы, авторы которых включают тексты Алданова (пока только романы) в широкий контекст исторической прозы русского зарубежья XX века, что позволяет выявить содержательную и поэтическую динамику в большом историческом времени, как, например, это делает Н. М. Щедрина<sup>33</sup>. В её построениях прослеживается логика сопоставления эстетического сознания Алданова, писателей советской эпохи

---

<sup>30</sup> Чернышев А. А. Гуманист, не веривший в прогресс / М. А. Алданов. Собрание сочинений в шести томах. М., 1991. Т. 1. С. 29.

<sup>31</sup> См.: Карпов Н. А. Марк Александрович Алданов // Литература русского зарубежья (1920–1940) : учебник. СПб., 2013. С. 321–343 ; Млечко А. В. Марк Алданов // Литература русского зарубежья (1920–1990) : учеб. пособие. М., 2006. С. 232–245.

<sup>32</sup> Дронова Т. И. Марк Алданов // Русская литература 1920–1930 годов. Портреты прозаиков : В 3 т. М., 2016. Т. 1. Кн. 2. С. 509–510.

<sup>33</sup> Щедрина Н. М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын). Уфа, 1993. 176 с.

(Ю. Трифонова, Ю. Давыдова) и писателей русской эмиграции третьей волны (В. Максимова, А. Солженицына). В работе утверждается, что без алдановской романистики была бы неполной целостная картина развития исторического романа в XX веке.

9 кандидатских<sup>34</sup> и 3 докторских (PhD) диссертаций<sup>35</sup> посвящены художественному миру М. Алданова. Уже заглавия свидетельствуют о том, что объект изучения в подавляющем большинстве – романистика Алданова. Отметим те из них, где содержатся ценные для нас проблемы и идеи.

О. В. Матвеева в русле освоения романной поэтики обозначила два основных типа персонажей – исторические и вымышленные – и предложила своё понимание алдановских принципов их изображения. Для исторических лиц – «“очеловечивание” великих людей через акцентирование наиболее прозаических черт их личности и объяснение их психологической структуры с использованием техники “выписывания изнутри”, психологической интроспекции, основным художественным средством которой в романах автора служит внутренний монолог»<sup>36</sup>. Авторская художественная задача видится в разрушении «ореола легенды», окружающей исторические личности, «чтобы обнаружить слабость, тщеславие или фанатизм, сокрытые под маской <...> исторические в романах Алданова “низводятся” до уровня

---

<sup>34</sup> Матвеева О. В. Историческая проза Марка Алданова : философия истории, типология характеров, жанровые формы. Москва, 1999 ; Рыжкова Н. С. Концепция человека в «философии случая» Марка Алданова. Ростов н/Д, 1999 ; Метелищенков А. А. Концепция русской истории и формы ее воплощения в тетралогии М. А. Алданова «Мыслитель». Москва, 2000 ; Макрушина И. В. Романы Марка Алданова : философия истории и поэтика. Уфа, 2001 ; Болотова Т. И. Функции философского текста в романах М. Алданова (Платон, Декарт). Саратов, 2007 ; Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова. Саратов, 2008 ; Кармацких Н. В. Поэтика тетралогии М. Алданова «Мыслитель» : мотивный аспект. Тюмень, 2009 ; Жильцова Е. А. Русская классическая литература в восприятии И. А. Бунина и М. А. Алданова. Великий Новгород, 2013 ; Орлова Ю. А. Историософская повесть М. А. Алданова : проблематика, образная система, мотивные ряды. Владивосток, 2015.

<sup>35</sup> Grabowski Y. S. The makers and making of history in the works of Mark Aldanov. Toronto, 1968 ; Dmitriev V. V. The novels of Mark Aldanov as representative of the genres of Bildungsromane, historical novels and philosophical novels. Urbana, Illinois, 1997 ; Лагашина О. Марк Алданов и Лев Толстой : к проблеме рецепции. Таллинн, 2009.

<sup>36</sup> Матвеева О. В. Историческая проза Марка Алданова : философия истории, типология характеров, жанровые формы. С. 127.

“простых людей”»<sup>37</sup>. Рассуждения о способах создания вымышленных персонажей видятся более расплывчатыми и спорными: «В своих вымышленных персонажах Алданов изображает по преимуществу типическое. <...> “Серость” вымышленных персонажей <...> является логическим следствием основной тенденции автора в способе создания всех характеров. Прозаизм и депоэтизацию как основу изображения легендарных исторических личностей писатель переносит и на трактовку вымышленных персонажей, что неизбежно “обесцвечивает” их»<sup>38</sup>. Думается, даже романские герои прочитываются одномерно, а к персонажам малой прозы такие наблюдения неприменимы. Отметим также, что исследовательница разделяет мнение Г. Струве об эстетической слабости женских образов Алданова.

Н. Рыжкова рассматривает историософские представления Алданова, а также его концепцию человека, изначально признавая, например, что «именно жанр очерка стал той адекватной формой, в которой наиболее ярко писатель выразил свои взгляды, своё миропонимание»<sup>39</sup>. Для этого идеи, высказываемые в ряде произведений (в первую очередь это «Ульмская ночь» и публицистика), помещаются в философский контекст, включающий и таких авторитетных мыслителей, как М. Монтень, Б. Паскаль, Н. Бердяев и более поздние направления (синергетику И. Пригожина). Автор правомерно отмечает, что Алданов в произведениях различной жанровой природы активно размышлял «о возможности существования человека в исторической реальности, <...> история служит Алданову не столько для создания картины жизни того или иного героя, но и для проникновения в психологию личности. Алданов не отрицает влияния исторической и социальной среды на человека, но в центре его внимания – те психологические факторы, которые существуют вне времени»<sup>40</sup>. В работе содержатся ценные наблюдения о

---

<sup>37</sup> Матвеева О. В. Указ. соч. С. 125.

<sup>38</sup> Там же. С. 140.

<sup>39</sup> Рыжкова Н. С. Концепция человека в «философии случая» Марка Алданова. Ростов н/Д, 1999. С. 5.

<sup>40</sup> Там же. С. 9–10.

принципах изображения персонажей: «В публицистике и в художественных произведениях Алданов заостряет внимание в первую очередь не на описании конкретных исторических деталей, а на судьбе людей, живущих в ту или иную историческую эпоху»<sup>41</sup>, или: «Он всячески избегает “парадных” описаний известных людей, а также малейшей романтизации своих героев»<sup>42</sup>. Наиболее популярный алдановский сюжет, политическое убийство, трактуется как проявление человеческой слабости из-за одолевающих человека страстей.

Один из векторов освоения поэтики очерков Алданова касается форм присутствия и роли культурных (литературных) имён и текстов. Авторы единодушны в признании того, что «в апелляции к литературе Алданов находил возможность примирения с трагизмом революционной эпохи, с неизбежностью оторванности от родины...»<sup>43</sup>. Одной из первых была статья В. А. Туниманова<sup>44</sup>, в которой были проанализированы эссе о Достоевском «Чёрный бриллиант» и философский трактат «Ульмская ночь», где воплощается алдановское «стремление понять и исторически точно (по возможности) осмыслить феномен Достоевского»<sup>45</sup>. В. А. Тунимановым были намечены продуктивные подходы к романам Алданова; упоминание одного очерка – «Кверетаро» – осталось, к сожалению, аналитически неразвёрнутым.

И. В. Макрушина проследила содержание алдановской полемики с Л. Н. Толстым, когда «толстовскому “роевому началу” писатель противопоставляет роль личности в истории, идею “Провидения” – философию случая»<sup>46</sup>; исследователь выявляет также связь романов

---

<sup>41</sup> Рыжкова Н. С. Указ. соч. С. 54.

<sup>42</sup> Там же. С. 61–62.

<sup>43</sup> Орлова Ю. А. Историософская повесть М. А. Алданова : проблематика, образная система, мотивные ряды. Автореферат дисс. канд. филол. наук. Тамбов, 2015. С. 11.

<sup>44</sup> Туниманов В. А. Ф. М. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М. А. Алданова // Русская литература. 1996. № 3. С. 87.

<sup>45</sup> Там же. С. 87.

<sup>46</sup> Макрушина И. В. Романы Марка Алданова : философия истории и поэтика. Уфа, 2001.



Алданова с «Фаустом» Гёте в аспекте философии и поэтики игры. И. В. Макрушина касается историософии Алданова, утверждая, что прошлое и современность рассматриваются им как «звенья единой исторической цепи»<sup>47</sup>. В мире существует две силы – судьба и случай. Среди культурно-философских влияний выделяются также «картезианство, шопенгауэровский пессимизм, скептицизм Экклезиаста, взгляды позднего Герцена и эсхатологические предвидения К. Леонтьева»<sup>48</sup>. Кроме того, утверждается, что идея круговорота истории почерпнута Алдановым из античных источников, обработанных Макиавелли. Вторая половина диссертации посвящена конкретным проблемам: связи романов Алданова с «Фаустом» Гёте и поэтике игры.

Диссертационная работа Е. А. Жильцовой посвящена особенностям рецепции Пушкина, Гоголя, Достоевского и Чехова эстетическим сознанием И. Бунина и М. Алданова; интертекстуальные связи рассматриваются «как один из элементов соотношения традиций и новаторства»<sup>49</sup>. Материал исследования включает, в том числе, некоторые рассказы («На “Розе Люксембург”», «Истребитель») и очерки («Убийство Урицкого», «Мата Хари» и другие), в которых тексты Достоевского и Чехова, как полагает автор, полифункциональны: могут создавать аллюзивный фон, оформляющий смысл отдельных ситуаций; быть призмой художественного анализа человеческой психологии.

Помимо диссертаций, отметим появление в российских научных журналах ряда статей. Можно назвать около пятидесяти работ, половина которых посвящена романам и повестям, около пятнадцати –

---

<sup>47</sup> Макрушина И. В. Указ. соч. С. 191

<sup>48</sup> Там же. С. 193.

<sup>49</sup> Жильцова Е. А. Русская классическая литература в восприятии И. А. Бунина и М. А. Алданова. Великий Новгород, 2013. С. 10.

историософским воззрениям писателя и отдельным аспектам его творчества. Работ, посвящённых малой прозе Алданова, мы насчитываем около пяти.<sup>50</sup>

В последние годы в Харькове появилось две работы, посвящённые очеркам Алданова. Н. М. Страшок рассматривает историософию писателя на материале таких очерков, как «Прокурор Фукье-Тенвиль» и «Ванна Марата». Основное внимание автор концентрирует на авторских аналогиях между событиями во Франции и России. В «Ванне Марата» внимание исследователя привлекает название, но он ограничивается лишь указанием на то, что там и завершилась жизнь Марата.

Н. М. Тройникова рассматривает «портреты» Алданова в их совокупности, делая несколько обобщающих выводов. В композиционном и сюжетном плане Алданов: «разворачивает биографический сюжет в хронологической последовательности, обозначая в нем место и время случившегося в жизни конкретной исторической личности; повествует о подробностях и важных деталях биографии героя, ведёт читателя от одного события к другому, пытаясь вместе с ним осмыслить причинно-следственный ход жизненных событий, т.е. создает беллетризованный сюжет»<sup>51</sup>. В портретизации отмечается «нанизывание точных штрихов». Указывается на значение документа в прозе Алданова, и, что более важно, – значение «чужого слова» (цитаты, афоризмы, «образы культурно-исторического прошлого», реминисценции).

В статье «Портреты современников в очерках М. А. Алданова» С. Н. Гладышева обзорно комментирует очерки «Гитлер», «Азеф», «Мата

---

<sup>50</sup> Лагашина О. Павел Милюков и Александр Керенский : очерки и переписка Марка Алданова // Историк и художник. 2008. № 3. С. 141–150 ; Страшок Н. М. Очерки-портреты М. Алданова как отражение особенностей историософской концепции писателя // Література в контексті культури. 2013. № 22. Т. 1. <http://mirlit.dp.ua/index.php/LC/article/view/11/10> (дата обращения 17.05.2015); Тройникова Н. М. Поэтика очерков-портретов М. Алданова // Наукові записки ХНПУ ім Г. С. Сковороди. 2014. № 2 (78). С. 177–183 ; Гладышева С. Н. Портреты современников в очерках М. А. Алданова // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. 2014. №2. С. 115–118.

<sup>51</sup> Тройникова Н. М. Указ. соч. С. 177.

Хари», «Сталин», к сожалению, не мотивируя принцип избирательности. Автор формулирует несколько правомерных, на наш взгляд, выводов, например: «очеркист <...> всегда демонстрирует художественный анализ личности героя, опирающийся на исследование разных её сторон (социальной, нравственной, интеллектуальной, творческой)»<sup>52</sup>; «Для создания образа исторической личности Алданов, как правило, воспроизводит нетривиальные ситуации, обнаруживает те знаковые отрезки жизненного пути героя, которые способствуют наиболее полному выявлению его характерных качеств»<sup>53</sup>; «В очерке об Азефе Алданов развенчивает мифы, которые создавались после разоблачения двойного предателя»<sup>54</sup>. Однако аргументация не связана с анализом поэтики очерков и остаётся в плоскости иллюстративной цитатности.

Обзор имеющихся работ о творческом наследии М. Алданова позволяет выделить общие векторы исследования. Из основных тенденций отметим интерес исследователей к романистике, к выявлению литературных влияний, в первую очередь, к рецепции Льва Толстого.

В последнее время можно отметить интенсивные попытки осмысления малой прозы Алданова, однако научная мысль, как правило, не выходит за рамки либо частных наблюдений, либо общих рассуждений, не обеспеченных анализом эстетической природы текстов. Своего рода крайность алдановедческих исследований, объединяющая разных авторов, пронизательно отмечена В. В. Шадурским: «рассмотрение историософских взглядов писателя без учёта связи с эстетическим содержанием, художественными образами»<sup>55</sup>, а если поэтические аспекты и оказываются в поле зрения исследователя, то нередко «художественные образы и структура текстов являются лишь формами воплощения исторических, философских и

---

<sup>52</sup> Гладышева С. Н. Указ. соч. С. 116.

<sup>53</sup> Там же. С. 116.

<sup>54</sup> Там же. С. 117.

<sup>55</sup> Шадурский В. В. Об изучении творчества Марка Алданова // Вестник Новгородского государственного университета. 2005. №33. С. 74.

публицистических идей, не меняющихся со временем»<sup>56</sup>. Мысль В. В. Шадурского о том, что «алдановедение в России всё ещё проходит этап становления»<sup>57</sup>, высказанная более десяти лет назад, остаётся актуальной и справедливой, особенно по отношению к степени освоенности его малой прозы. Отдельные работы по малой прозе далеки от концептуального решения проблемы их жанрового своеобразия, системы персонажей, особенностей поэтики, в первую очередь – способов создания образа человека.

В связи с выбранным ракурсом исследования необходимо уточнить некоторые проблемы изображения человека и категории «персонаж», «герой», «тип», «характер» в теории литературы. Исходный тезис любого теоретического рассуждения – «образность есть вообще бытие художественного произведения, его “материя” <...>. Образ человека, характер всегда – особое и новое качество по отношению к любому возможному прообразу, «натуре», реальному лицу, типам действительной жизни»<sup>58</sup>, с другой стороны, «в любую эпоху, в любом творчестве человеческий образ зависит от реального прообраза – развитого данной эпохой типа человеческой личности. Эта действительная личность отражается в личности художественной и познаётся ею»<sup>59</sup>.

Общим местом теории литературы стало выделение «в составе художественного единства, литературного образа человека»<sup>60</sup>, «характера», «персонажа», «действующего лица». Базовое определение понятия «персонаж» содержится в энциклопедических источниках. В статье Н. Д. Тамарченко «Герой литературный» (отдельной словарной статьи «Персонаж» нет, даётся отсылка к «Герою литературному») он определяется как «действующее лицо в литературном произведении, а также носитель

---

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же. С. 73.

<sup>58</sup> Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 312–313.

<sup>59</sup> Там же. С. 316.

<sup>60</sup> Там же. С. 316.

точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»<sup>61</sup>. Выделяются такие разновидности героя, как «тип» («нормативное для всякого образа единство индивидуального и общезначимого») и «характер» – «всякое изображение человека в словесном искусстве»<sup>62</sup>. Дифференциация между понятиями героя и персонажа предлагается по степени вовлеченности последнего в действие, в таком случае персонаж рассматривается как «второстепенное действующее лицо и как субъект высказываний, не доминирующий в речевой структуре произведения»<sup>63</sup>.

Е. Фарино в качестве наиболее широкого определения персонажа предлагает следующее: «любое лицо (с антропоморфными существами включительно) которое получает в произведении статус объекта описания»<sup>64</sup>. Среди эстетически значимых свойств персонажа Фарино выделяет имя, портрет, костюм, либо его отсутствие, тело, жесты, поведение, а также сам состав персонажей.

В «Теории литературы» В. Е. Хализева «персонаж» мыслится одной из форм присутствия человека в литературном произведении, наряду с «повествователем-рассказчиком» и «лирическим героем». В качестве синонимов предлагаются такие словосочетания, как «литературный герой» и «действующее лицо».

Н. Д. Тamarченко утверждает, что необходимы разграничения в определении персонажа, «под которым обычно подразумевается любой “субъект действия”, “действующее лицо”, а также любой субъект речи»<sup>65</sup>. Предлагаются следующие идеи: «персонаж может быть отличим от главного героя по степени участия в действии – как второстепенное действующее лицо и, кроме того, от лирического субъекта, который может быть назван героем,

---

<sup>61</sup> Тamarченко Н. Д. Персонаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 176.

<sup>62</sup> Тamarченко Н. Д. Указ. соч. Стб. 176.

<sup>63</sup> Там же. Стб. 177.

<sup>64</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 105.

<sup>65</sup> Теория литературы : учеб пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2010. Т. 1. С. 249.

но не персонажем, поскольку не является носителем действия»<sup>66</sup>; «характер может быть противопоставлен типу: как индивидуализированный персонаж неиндивидуализированному или как персонаж, в котором раскрыт “внутренний” аспект, т. е. побудительные причины поведения и поступка, показана “самодетельность”, персонажу, показанному лишь “извне”, через поведение и поступок»<sup>67</sup>.

Рассматриваемые понятия наделяются дефинициями. Так, «герой» – «главное действующее лицо, “носитель основного события” (М. М. Бахтин) в литературном произведении, а также значимой для автора-творца точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»<sup>68</sup>. Основными свойствами героя называются инициативность и способность преодолевать препятствия. Принципиальной является роль «субъекта высказываний, доминирующего в речевой структуре произведения»<sup>69</sup>.

Персонаж, не являющийся героем, но наделённый определённой инициативой, либо выполняет служебную функцию, либо имеет отрицательный характер. Персонажи без личной инициативы чаще всего оказываются персонификациями различных обстоятельств, либо частью среды. Понятие «персонаж» определяется как «действующее лицо произведения, которое выполняет в нём заданные (традицией или автором) функции, т. е. совершает поступки, претерпевает невзгоды, перемещается в пространстве и времени изображенного мира. Его сущность либо исчерпывается совпадением инициативы поступков или иных действий и реакций с выполняемой сюжетной ролью, либо знаменуется (оставаясь нераскрытой) их принципиальным несовпадением»<sup>70</sup>.

«Характер», по Н. Д. Тамарченко, – «лицо самоопределяющееся, выбирающее собственную роль и в жизни в целом и в качестве участника

---

<sup>66</sup> Теория литературы. С. 249.

<sup>67</sup> Там же. С. 249.

<sup>68</sup> Там же. С. 249.

<sup>69</sup> Там же. С. 250.

<sup>70</sup> Там же. С. 253.

отдельного события. Такое самоопределение, независимо от того, входит ли оно в сюжет в качестве события или включено в предысторию, всегда связано с признаваемой персонажем системой ценностей и представляет собой поэтому не просто стереотип поведения, а соотнесённую с ним в той или иной степени осознанную жизненную позицию»<sup>71</sup>.

Определение персонажа Л. Я. Гинзбург таково: «Литературный персонаж это, в сущности, серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста. На протяжении одного текста герой может обнаруживаться в самых разных формах: упоминание о нём в речах других действующих лиц, повествование автора или рассказчика о связанных с персонажем событиях, анализ его характера, изображение его переживаний, мыслей, речей, наружности, сцены, в которых он принимает участие словами, жестами, действиями и прочее. Повторяющиеся, более или менее устойчивые признаки образуют свойства персонажа. Он предстаёт как однокачественный или многокачественный, с качествами однонаправленными или разнонаправленными.

Поведение героя и его характерологические признаки взаимосвязаны. Поведение – разворот присущих ему свойств, а свойства – стереотипы процессов поведения. Притом поведение персонажа – это не только поступки, действия, но и любое участие в сюжетном движении, вовлечённость в совершающиеся события и даже любая смена душевных настроений»<sup>72</sup>.

Ю. М. Лотман уточняет проблему характера персонажа (не путать с характером как разновидностью персонажа). Под ним понимается «набор всех данных в тексте бинарных противопоставлений его другим персонажам, набор дифференциальных признаков»<sup>73</sup>, представленных парадигматически. Наиболее яркими примерами характеристики персонажа называются взгляд

---

<sup>71</sup> Теория литературы. С. 253.

<sup>72</sup> Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 89–90.

<sup>73</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман. СПб., 2005. С. 239

на него другого персонажа (и его собственный взгляд на окружающий мир), а также взаимодействие разных персонажей с одной ситуацией.

М. М. Бахтин в V главе работы «Автор и герой в эстетической деятельности» – рассматривает способы создания и «завершения» героя в различных жанрах. Понятие «характера» определяется как «форма взаимоотношения героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя как определённой личности, причём это задание является основным: герой с самого начала дан нам как целое, с самого начала активность автора движется по существенным границам его; всё воспринимается как момент характеристики героя, несёт характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он»<sup>74</sup>.

Помимо характера Бахтин рассматривает и такой способ репрезентации персонажа, как тип. Отличия между ними обнаруживаются как на формально-содержательных уровнях, так и стратификационном: характер пластичен, а тип – живописен; характер располагается у границ мира, тип ограничен ценностями среды и времени; тип – это «пассивная позиция коллективной личности»<sup>75</sup>. По Бахтину, «тип предполагает превосходство автора над героем и полную ценностную непричастность его миру героя»<sup>76</sup>.

Обзор теоретических работ позволяет уточнить методологические аспекты исследования. Наиболее продуктивными для нашей работы являются положения М. М. Бахтина о различиях между характером и типом. Характер рассматривается как личность, созданию образа которой и посвящается произведение. Это неоднозначный человек, имеющий уникальный набор характеристик и выделяющийся из собственного окружения. Тип – это, своего рода окружение, персонаж с заданными

---

<sup>74</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. // Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 234

<sup>75</sup> Там же. С. 242.

<sup>76</sup> Там же. С. 243.



характеристиками, который по ходу произведения занят реализацией собственного заранее обозначенного автором потенциала. Персонаж может относиться к одной из этих двух категорий, даже если это уже историческая, реально существовавшая личность. Повествователь во много сходен с автором, но не тождественен ему, и мы принципиально разграничиваем эти понятия, кроме особо оговариваемых, связанных с жанровой природой очерка.

**Актуальность** предпринятого исследования объясняется значимостью малой прозы М. Алданова в составе его творческого наследия, очевидной недостаточностью и конкретных разысканий в области её поэтики, и концептуальных выводов, связанных с художественными принципами изображения человека в очерках и рассказах писателя; необходимостью уточнения отдельных аспектов поэтики персонажей.

**Объектом исследования** являются очерки и рассказы М. Алданова 1920-1950-х годов.

**Предметом исследования** выступают принципы и способы создания образа человека в малой прозе М. Алданова, связанные с жанровой природой исследуемых произведений.

**Материалом исследования** послужили наиболее репрезентативные в русле избранного аспекта очерки и рассказы Алданова 1920-1950-х годов, в том числе – отдельные архивные варианты: «Азеф», «Убийство Урицкого», «Убийство графа Мирбаха», «Взрыв в Леонтьевском переулке», «Лонжюмо», «Убийство Троцкого», «Король Фейсал и полковник Лоуренс», «Ганди», «Бург», «Ванна Марата», «Жозефина Богарне и её гадалка», Убийство президента Карно», «Ольга Жеребцова», «Мата Харри», «Коринна в России», «Кронпринц Рудольф», «Фукие-Тенвиль», «Сент-Эмилионская трагедия», «Уинстон Черчилль», «Гитлер», «Сталин», «Генерал Пишегрю против Наполеона», «Клемансо», «Бриан», «Сараево и эрцгерцог Франц Фердинанд», «Ганди», «Прямое действие», «Фельдмаршал», «Грета и Танк», «Номер 14», «Микрофон», «Тьма», «На “Розе Люксембург”», «Ночь в

терминале», «Астролог», «Истребитель», «Каид», «Павлинье перо». Для аргументации отдельных положений привлекаются тексты иной жанровой природы: романы, письма, философское эссе.

**Цель** диссертационной работы – комплексное исследование способов создания образа человека в очерках и рассказах М. А. Алданова 1920-1950-х годов.

В соответствии с поставленной целью сформулированы следующие **задачи**:

1. Перевод и введение в научный оборот малоизвестных и неопубликованных текстов и материалов Бахметьевского архива (в первую очередь – англоязычных очерковых текстов).

2. Включение в активное научное обращение некоторых литературоведческих работ о творчестве М. Алданова на европейских языках.

3. Исследование очерков Алданова с точки зрения способов создания образов исторических личностей: диалога авторского сознания с документами; функций культурных имён и текстов; уточнение значения сферы частного существования как характерообразующего фактора; выявление способов создания и разрушения мифа об историческом лидере.

4. Анализ системы персонажей рассказов в русле взаимодействия очерковых, «рассказовых» и новеллистических принципов построения образа; сопряжения социальной типичности и индивидуальности в образах героев.

5. Рассмотрение поэтики отдельных рассказов как дилеммы «художественная неудача vs. авторская стратегия».

6. Сопоставление архивных фрагментов и канонических вариантов в аспектах поэтики персонажа, уточнения авторской художественной стратегии; анализ фрагментов незаконченных очерков.

**Методологической основой диссертации** в области теории литературы послужило философско-эстетическое наследие М. М. Бахтина,

работы Ю. М. Лотмана, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпы. Е. Фарино; исследования, посвящённые проблеме изображения человека в литературе, прежде всего – работы Г. Гачева, Л. Я. Гинзбург; работы в области эмигрантологии (Н. В. Барковской, Ю. В. Матвеевой, В. Повилайтиса). В области изучения эстетики, жанровых особенностей, проблематики прозы М. Алданова значимыми стали работы Ч. Н. Ли, И. С. Грабовски, В. В. Шадурского, И. В. Макрушиной, Е. И. Бобко, Т. И. Дроновой, О. Ю. Юрьевой, Е. А. Жильцовой, Т. Н. Бреевой.

Выбор методологических оснований исследования предполагает комплексный подход, использование биографического, культурологического, историко-литературного, сравнительно-исторического методов, принципов интертекстуального анализа текста.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что впервые комплексно рассмотрена почти не освоенная научной мыслью малая проза М. Алданова (очерки и рассказы) в аспекте способов создания образов героев, прослежена связь жанровой природы текстов и поэтики персонажей, выявлены типы связей очеркового, новеллистического дискурсов и поэтики русского психологического рассказа, в научный оборот введены материалы фонда М. Алданова Бахметьевского архива.

**Теоретическая значимость** диссертации определяется тем, что исследуется место и значение малой прозы в художественном мире писателя, эстетические принципы и способы создания образа человека в очерках и рассказах. Уточняется жанровая семантика рассказов, расположенная на пересечении новеллы, психологического рассказа и очерка, что обуславливает поэтику персонажа.

Переведены и включены в активное научное обращение некоторые работы об М. А. Алданове на европейских языках (монографии И. Грабовски, работы В. Сечкарёва). Концептуальное изучение очерков и рассказов М. Алданова позволяет расширить представления о способах создания образа человека в разных жанрах.

**Научно-практическое значение** диссертации заключается в том, что сделанные в ней наблюдения и выводы могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по русской литературе первой волны эмиграции, а также послужить основой разработки лекционных курсов, методических рекомендаций и учебных пособий по изучению как русской литературы XX века в целом, так и литературы русского зарубежья. Полученные выводы могут быть использованы в эдиционной практике.

**Степень достоверности проведенных исследований** обеспечивается широтой привлекаемого для анализа материала, включающего архивные варианты очерков и рассказов Алданова; использованием фундаментальных работ в области теории литературы (М. М. Бахтина, Н. Д. Тмарченко, Е. Фарино, Ю. М. Лотмана, Л. Я. Гинзбург); привлечением авторитетных исследований в области эмигрантологии и посвящённых творческой судьбе М. Алданова (Ч. Н. Ли, И. С. Грабовски, В. В. Шадурского, О. Лагашиной, Н. В. Барковской). При освещении частных вопросов был использован широкий круг иных источников теоретико-методологического характера.

### **Апробация результатов диссертации**

Основные положения диссертации были представлены на научных конференциях разного уровня:

1. I Молодёжная научная школа с международным участием «Синхрония и диахрония: современные парадигмы и современные концепции». 13–14 июня 2012, г. Томск.
2. «Традиции и инновации в филологии XXI века: взгляд молодых учёных»: всероссийская молодёжная конференция. 23–25 авг. 2012, г. Томск.
3. «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения»: конференция молодых учёных. 4–6 апр., 2013, г. Томск.
4. Всероссийская научная конференция с международным участием «Сюжетно-мотивная динамика художественного текста». 14–16 мая 2013, г. Новосибирск.

5. «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения»: I (XV) Международная конференция молодых учёных. 3–5 апр., 2014, г. Томск.
6. Круглый стол «Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции». 12 апр., 2014, г. Томск.
7. «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения»: II (XVI) Международная конференция молодых учёных. 9–11 апр., 2015, г. Томск.
8. «Русская литература в современном культурном пространстве»: VII всероссийская научная конференции. 30–31 окт., 2015, г. Томск.
9. «Манипуляция в зеркале и практике художественной словесности». Региональная научная конференция. 26 дек., 2015, г. Томск.
10. «Дергачевские чтения – 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций»: XII Всероссийская научная конференция. 13–14 окт. 2016, г. Екатеринбург.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Способы создания образа человека в очерках писателя связаны с активным диалогом с разного типа документами, в результате которого оформляется авторская версия судьбы исторической личности.
2. Важнейший способ создания характера – апелляция к культурным (литературным) именам и текстам как закреплённым в мировой культуре авторитетным образцам исследования человеческой природы.
3. Принципом создания образа исторической персоны оказывается исследование сферы приватного существования, позволяющее уточнить содержание её внутренней жизни.
4. Алданов выявляет несоответствие человеческой природе политического лидера тем циклически воспроизводящимся мифам, создаваемым историческим персонажем, массовым сознанием и массовой культурой.

5. Жанровая семантика рассказов расположена на пересечении новеллы, психологического рассказа и очерка, что обуславливает принципы построения образа человека. Система персонажей воплощает ситуации столкновения судеб и точек политических личностей и частного человека.
6. Поэтика отдельных рассказов представляет собой реализацию дилеммы «художественная неудача vs авторская стратегия».
7. Архивные материалы позволяют существенно уточнить авторскую художественную стратегию создания образов отдельных персонажей.

**Структура диссертации** обусловлена логикой исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения, представляющего собой оригинальный текст и перевод очерка “Mussoliniana”.

## 1 Способы создания образов человека в очерках М. Алданова

### 1.1 Диалог авторского сознания и документа как основа создания авторской версии судьбы исторической личности

Жанровая природа очерка до настоящего времени не обрела в теории литературы чётких определений. В современных исследованиях<sup>77</sup> его природа видится на пересечении художественного и публицистического дискурсов; предлагается понимание очерка как жанра «с ярко выраженной организующей ролью авторского “я”, находящегося на стыке художественной литературы и публицистики. Очерк сохраняет особенности образного отражения жизни <...> и в связи с этим приближается к рассказу», отличаясь «свободной композицией, организуемой ”рассказчиком” или идейным “заданием”»<sup>78</sup>.

В. А. Богданов основными чертами очерка называет описательность, аналитичность и публицистический тип высказывания. Автор разводит документальные и художественные очерки, родственные рассказам, «в которых интриги и коллизии лишены остроты, а развитие сюжета... внешней динамики»<sup>79</sup>.

Идея родства очерка жанрам художественной литературы была близка и Г. Н. Пospelову. К числу особенностей очерка он относит отсутствие острого и быстро разрешающегося конфликта и повышенное внимание к описательным нарративам, что порождает повышенные требования к авторской выразительности<sup>80</sup>.

Н. И. Глушков вслед за Г. Н. Пospelовым относит очерки к разновидностям эпической литературы. Отличие очерка от беллетристики он

---

<sup>77</sup> См.: Тертычный А. А. Жанры периодической печати : Учеб. пособие. М., 2011 ; Риторические основы журналистики. Работа над жанрами газеты : Учеб. пособие / Смелкова З. С. [и др.] М., 2007.

<sup>78</sup> Гордеева Е. Ю. Очерк // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 707.

<sup>79</sup> Богданов В. А. Очерк // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. Стб. 517.

<sup>80</sup> Пospelов Г. Н. Очерк. БСЭ. М., 1975. Т. 19. С. 47–48.

видит в композиционной свободе и доминанте аналитического подхода: «Вторжение логики в рассказ, повесть и роман трансформирует жанры, заставляет нас искать определения, указывающие на сходство их с очерками»<sup>81</sup>.

Жанровые особенности очерка связаны с содержанием понятий «автор» и «персонаж» и обуславливают варианты их взаимоотношений. По этой проблеме есть ряд исследований, среди которых можно выделить диссертацию Е. Г. Фомичевой<sup>82</sup>. Для характеристики жанра Е. Фомичева опирается на авторов, изучавших журналистику: М. Горького, Б. Полевого, Е. И. Журбиной, В. Г. Колосова и других.

Е. Фомичёва ограничивает рамки своего исследования портретным очерком, определяемым как «жанр журналистики, позволяющий публицисту поднимать актуальные проблемы сегодняшнего дня, которые будут интересны и завтра, широко используя авторскую оценку, а также элементы художественного, образного описания действительности»<sup>83</sup>. Особой значимостью Е. Фомичева наделяет авторский комментарий, называя его «основным приёмом очерка», «поскольку именно в комментарии публицист может осмыслить изложенные факты, дать им оценку»<sup>84</sup>.

Теоретическая неразработанность проблемы жанровой природы очерка не отменяет необходимости опоры на признание разными теоретиками таких аспектов, как диалектика документального и художественного, формы выражения авторского сознания – от прямого авторского слова до различных вариантов взаимодействия его с сознанием персонажей, индивидуальных принципы создания образов персонажей.

---

<sup>81</sup> Глушков Н. И. Очерковая проза. Ростов н/Д, 1979. С. 153.

<sup>82</sup> Фомичева Е. Г. Автор и герой в очерке : проблемы портретизации. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. 192 с

<sup>83</sup> Там же. С. 24.

<sup>84</sup> Там же. С. 144.



Документальная литература «стремится показать связи жизни, не опосредованные фабульным вымыслом художника»<sup>85</sup>. Документальные тексты становятся основным материалом при создании образа героя. Это порождает проблему документальной образности, функции документа при создании образа персонажа. Л. Я. Гинзбург отмечала, что «отсутствие вымысла не означает отсутствие организации <...>. Закономерности документальной литературы основаны на особом отношении между художественной организацией и материалом. Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой. <...> Документальная же литература живёт открытой соотнесённостью и борьбой этих начал»<sup>86</sup>.

Портретные очерки М. Алданова принадлежат к литературе non-fiction, документальной литературе, синонимично обозначаемой «литературой факта», «литературой человеческого документа»<sup>87</sup> и включающей дневники, записные книжки, мемуары и иные типы текстов, в которых автор опирается на факты реальной действительности, подтверждённые документально. Очерки М. Алданова отмечены строгим следованием фактологии, текстово закреплённым документам.

В текстах очерков немало авторских реплик, относящихся к принципам его избирательности при работе с документами. Показательным можно считать фрагмент очерка «Убийство президента Карно», где комментируется обилие текстов телеграмм, фиксирующих внезапную трагедию: «Я умышленно избрал форму “монтажа” для начала этой статьи. Ничего лучше не передаёт впечатление от таких событий, чем первые, короткие, иногда бестолковые, не очень грамотные газетные телеграммы. Мне всегда казалось, что и исторические романы возможны лишь из того периода, когда

---

<sup>85</sup> Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. 1970. № 10. С. 84.

<sup>86</sup> Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 63.

<sup>87</sup> Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн/non-fiction : экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е. Г. Местергази. М., 2007. С. 36, 43.

существовали газеты: без них ускользает то, что они же называют “биением пульса” эпохи»<sup>88</sup>.

Обозначим упоминания в очерках некоторых типов документов; они могут называться без каких-либо комментариев и ссылок, могут уточняться и сопровождаться прямым выражением авторского к ним отношения.

Алданов был постоянным посетителем различных архивов, что фиксируется в текстах очерков: «В серых запылённых коробках лежат папки с делами. <...> Это полицейский архив времён французской революции» («Генерал Пишегрю против Наполеона») [2007-1, с. 305], «Ее ответы следователям и судьям дошли до нас не в газетных статьях и не в воспоминаниях современников, а в сухой, деловой, фонографически точной передаче судебного протокола» («Ванна Марата») [2007-1, с. 133–134], «Всё же лучшим источником остаются подлинные документы, хранящиеся во французском Государственном архиве (папка СС 673 и следующие за ней)...» («Покушение Фиески на Луи Филиппа») [2007-1, с. 379], «В архиве же я нашёл подлинник протокола военной комиссии, приговорившей Ромма к смертной казни» («Юность Павла Строганова») [2007-1, с. 81].

Около 70% алдановских очерков содержат ссылки на книги, не только non-fiction, но и художественные: «С. Панчулидзе. История кавалергардов, т. II, стр. 265» («Ольга Жеребцова») [2007-1, с. 365], «Это из пушкинского “Рославлева”» («Коринна в России») [2007-1, с. 350], «Профессор Олар выпустил огромное исследование, посвящённое “Le Reaction Thermidorienne”» («Жозефина Богарне и ее гадалка») [2007-1, с. 255], «В небольшой биографии Лазарева, появившейся в Праге в 1935 году по случаю его 80-летия, об этом эпизоде сообщается:...» («Бург») [2007-1, с. 530], «Особенно много анекдотов можно найти в разных мемуарах о Ллойд

---

<sup>88</sup> Алданов М. А. Портреты. В 2 т. М., 2007. Т. 1, с. 373. В дальнейшем текст, цитируемый по данному изданию, обозначается в зависимости от тома как «2007-1», либо «2007-2» с указанием страницы в скобках.

Джордже» («Ллойд Джордж») [2007-2, с. 284–285], «Сошлюсь, например, на известную работу капитана Райта, вышедшую в 1922 году» («Гитлер») [2007-2, с. 146] и многие другие.

Периодические издания (некоторые из них – архивного характера) также упоминаются более чем в половине очерков Алданова: «Не могу ответить, хотя прочитал несколько газет того времени» («Сараево и эрцгерцог Франц Фердинанд») [2007-1, с. 679]; «Но русские газеты того времени (“Новое время” 14 июня 1907 г.) называют и другую цифру...» («Сталин») [2007-2, с. 129]; «Газета Temps недавно сравнивала нынешнего министра иностранных дел с Талейраном» («Бриан») [2007-2, с. 243]; «Газета “Таймс” (20 июня 1913) посвятила делу весьма жёсткую передовую статью...» («Ллойд Джордж») [2007-2, с. 278] и прочие.

Помимо отсылок к традиционным – письменным – свидетельствам, в очерках нередко утверждается своего рода равноправие письменных и устных источников сведений – слухи, информация, рассказанная автору кем-то из его осведомлённых знакомых либо участников дела: «О. С. Минор рассказывал мне следующую сцену, личным свидетелем которой он был в Женеве» («Азеф»)<sup>89</sup>; «Это подтвердил в разговоре со мной и Р. А. Абрамович» («Убийство Урицкого») [1991, с. 499]; «Я слышал, что сам Попов впоследствии пристал к анархистам и погиб за идеалы Кропоткина» («Убийство графа Мирбаха») [1991, с. 535]; «Я слышал, что сам Махно чрезвычайно гордился именно своим военным гением» («Взрыв в Леонтьевском переулке») [1991, с. 554].

Наконец в некоторых случаях повествователь ссылается на свой персональный опыт: «Следующие ниже страницы относятся к юноше, так трагически погибшему десять лет тому назад. Я хорошо его знал» («Убийство Урицкого») [1991, с. 487], «В предшествовавших очерках по

---

<sup>89</sup> Алданов М. А. Собрание сочинений в шести томах. М., Правда, 1991. Т. 6, с. 449. В дальнейшем текст, цитируемый по данному изданию и тому, обозначается как «1991» с указанием страницы в скобках.

истории октябрьской революции я говорил о том, что видел своими глазами» («Взрыв в Леонтьевском переулке») [1991, с. 544]. Так историческая реальность сохраняется не только в текстово зафиксированных документах, но и в «эмпирической реальности автора»<sup>90</sup>.

В очерках М. Алданова можно вычленить ряд текстов, посвящённых знаковым фигурам общественно-политической истории России 1910–1920-х годов, рассмотреть их как своего рода очерковый цикл, объединяемый не только опорой на определённую историческую ситуацию (политическое убийство), но и общими принципами поэтической структуры, вариантов соотнесения авторского сознания и разного рода документов. «Убийство Урицкого» является первым в этом ряду. Дата его первой публикации в варшавской газете «За свободу» – 1923 г.<sup>91</sup>. Далее последовали очерки «Азеф», «Убийство графа Мирбаха» и «Взрыв в Леонтьевском переулке». В первом очерке открываются некоторые устойчивые виды функционирования документов. В эпиграфах задаётся логика столкновения оценочных суждений, принадлежащих разным дискурсам. Первый эпиграф – из платоновской «Апологии Сократа»<sup>92</sup>: «Сократ: Или ничего не стоили, потвоему, те божественные люди, которые пали под стенами Трои, и первый из них, бесстрашный сын Фетиды. Ему ведь сказала богиня: если ты отомстишь за Патрокла, ждёт тебя неминуемая гибель. А он ей ответил: презираю я смерть и презираю опасность. Хуже мне жить, не отомстив за моего друга» [1991, с. 486]. Этот фрагмент из оправдательной речи Сократа после диалога с Мелетом, и в данном эпизоде Сократ говорит о том, что избрав себе достойную цель или место в жизни, человек должен быть готов умереть за свой выбор. В цитате, выбранной для эпиграфа, говорится о выборе Ахилла,

<sup>90</sup> Рыбальченко Т. Л. Роман Ю. Давыдова «Бестселлер» : проблема истины в истории // Русская литература в XX веке : имена, проблемы, культурный диалог. Выпуск 7. Версии истории в литературе XX века. Томск, 2005. С. 246–248.

<sup>91</sup> Также издавался в: Современные записки. 1923. № 16 ; Алданов М. Современники. Берлин, 1928 ; Алданов М. Картины октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого. СПб, 1999. С. 123–148 ; Алданов М. Армагеддон. М, 2006. С. 288–322.

<sup>92</sup> Платон. Апология Сократа, Критон, Ион, Протагор. М., 1999. С. 82.

который собирается мстить за смерть своего товарища, Патрокла, невзирая на смерть, которая ждёт его из-за этого. Подобный поступок совершает и Леонид Каннегисер, центральный персонаж очерка. Выбор данного эпитафия обусловлен сходством этих двух поступков и стремлением автора возвысить героя своего очерка с помощью обращения к античным источникам и бесспорным культурным героям древности. Второй эпитаф, «The last of all the Romans, fare well...»<sup>93</sup> [1991, с. 493], взят из трагедии «Юлий Цезарь». Фраза принадлежит Бруту и посвящена Титинию, который после смерти своего друга и предводителя Кассия закалывает себя его же мечом. Интересно отметить, что Кассий закалывается сам из-за ложного слуха о смерти Титиния, который был послан им в разведку. Таким образом, смысл данного эпитафия близок первому – готовность пожертвовать своей жизнью за жизнь друга. Но при этом отсутствует мотив мести, которым руководствовался Ахилл. Эпитаф к третьей части сильно отличается от первых двух. Источник – уже не литературное произведение, но документ, из архива бывшего Большого Московского Охранного Отделения: «Урицкий, Моисей Соломонов, мещанин гор. Черкасс, комиссионер по продаже леса... Не производит впечатления серьёзного человека» [1991, с. 496].

Третья часть очерка в целом контрастирует с другими его частями. Цель этой части – дать характеристику Урицкому, которого застрелил Каннегисер. Если Каннегисер в глазах Алданова – герой, то его жертва в эпитафии предопределяет снижение образа Урицкого в аспекте внутреннего достоинства и масштаба. Эта цитата задаёт общую логику третьей части – признание несостоятельности личности Урицкого. Четвертая часть очерка открывается эпитафом из допроса Шарлотты Корде на суде: «*Председатель суда. Кто внушил вам столько ненависти? Шарлотта Корде. Мне чужой ненависти не требовалось, у меня было достаточно своей*» [1991, с. 506]. В данной части Алданов рассуждает о возможных мотивах убийства и приготовлениях к нему. Связь текста очерка с этим эпитафом – в

---

<sup>93</sup> Прощайте, последние из римлян!.. (Перевод наш – С. П.).

утверждении самостоятельности Каннегисера в принятии решения об убийстве. Очевидна параллель с утверждением Шарлотты Корде о непричастности остальных к её замыслу. Интересно отметить, что в более поздних редакциях этот эпиграф уже отсутствовал. Заключительный и довольно объёмный эпиграф Алданов берёт из «Дела об убийстве короля Густава III»: «Злодей сохранил совершенное хладнокровие. Он похвалялся своим преступлением, утверждая, что отомстил за погибших друзей. Попытки правосудия вырвать у Анкастрёма имена его сообщников, несмотря на усилия палачей, не увенчались успехом. Адское спокойствие сохранил преступник и на эшафоте. Он говорил, что умирает за Швецию... В ночь вслед за казнью неизвестные люди тайно проникли к тому месту, где было выставлено тело Анкастрёма, и засыпали цветами и лаврами позорные останки цареубийцы. Следствию не удалось обнаружить виновных» [1991, с. 515]. С фигурой шведского короля Густава III связывают усиление власти короля в стране из-за его многочисленных реформ, вызванных желанием сдерживать веяния французской революции. Убийство совершенное Анкастрёмом, классическое убийство монарха, Алданов соизмеряет с убийством первого председателя ЧК и целенаправленно избирает стратегию превентивного морального оправдания убийцы<sup>94</sup>.

В составе выбранных очерков можно выделить текст, где удельный вес документальных отсылок наиболее значителен и где разворачивается активный диалог авторского сознания с ними. Очерк «Азеф» печатался в газете «Последние новости» в 1930 г., вышел отдельным изданием в Париже в 1931г. в составе книги «Десятая симфония» (издательство «Современные записки»); в России был впервые опубликован в журнале «Дон» в 1990 г. с предисловием А. Чернышева. Прямых свидетельств о побудительных мотивах обращения Алданова к фигуре Азефа пока не обнаружено. В письме

---

<sup>94</sup> В данном разделе мы позволим ограничиться точечным комментарием очерка «Убийство Урицкого», поскольку более продуктивным представляется выявить его плотный литературный контекст, о чём пойдёт речь в следующем разделе первой главы.

к И. А. Бунину 21 февраля 1931 года Алданов прозаически объясняет ситуацию: «Но если б Вы знали, как литература мне надоела и как тяготит меня то, что надо писать, писать – иначе останешься на улице (...). В газеты я полтора года ничего (кроме «заказов») не давал – только отрывки из беллетристики, вследствие чего из этих отрывков образовалась книга («Десятая симфония»), которая на днях появится»<sup>95</sup>. Автор предисловия к российской публикации ограничивается прямолинейным суждением относительно смыслового соседства двух текстов: «Первая часть книги – повесть, посвящённая высоким стремлениям человеческого духа, один из главных персонажей – Бетховен. Вторая часть, очерк «Азеф», по контрасту свидетельствует, как низко может пасть человек. Писатель внешне бесстрастен, описывая преступления провокатора, и тем сильнее убеждает читателя, что Азеф не демонический «злой гений», он ничтожество и остался в памяти потомков волей случая»<sup>96</sup>. Думается, интерес к Азефу мог оживиться в силу биографических обстоятельств. Стоит вспомнить интерес Алданова к партии эсеров и революционному движению в России в целом – известно, что покидал свою родину Алданов на одном пароходе с видными эсеровскими деятелями. Общеизвестен факт его сотрудничества с журналом «Современные записки», редакторский отдел которого целиком состоял из членов партии эсеров (хотя политическая ориентация журнала не афишировалась). Имея немало точек пересечения с представителями эсеров, Алданов мог испытывать закономерный интерес к психологическим коллизиям внутри партии и знаковым фигурам, в числе которых неизбежно оказывался Азеф<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> «Этому человеку я верю больше всех на земле» // Октябрь. 1996. №3. С. 123.

<sup>96</sup> Чернышев А. Предисловие / Алданов М. Азеф. // Дон. 1990. № 9. С. 126.

<sup>97</sup> В. Ходасевич в письме к Н. Берберовой от 15 февраля 1930 года фиксирует реакцию на публикацию «Азефа»: «Эсеры в лютой обиде на Алданова за «Азефа», как и следовало ожидать» (См.: Минувшее. Исторический альманах. 1991. № 5. С. 253). Современный историк, правда, без документальной аргументации, пишет: «Эсеры даже после революции, гражданской войны, эмиграции крайне болезненно относились к азефовой теме и к любому публичному упоминанию его имени. Так, они были взбешены, когда Марк Алданов опубликовал в 1930 году в парижской эмигрантской

Вполне вероятно воздействие и внешних факторов на актуализацию в эстетическом сознании художника событий недавней российской истории, частью которой уже стала деятельность предателя, его разоблачение, судьбы связанных с Азефом людей. Состояние европейского и русского (советского) социума «рифмовалось» с эпохой Первой русской революции, когда оформлялся миф о героях-революционерах. Если говорить о создаваемых в эти годы романах и очерках, то сюжет Азефа встраивается, во-первых, в контекст русской истории, которую Алданов воссоздал в романах «Заговор» (1927), «Ключ» (1930). Во-вторых, очерк «Азеф» оказывается близким по времени создания в ряду очерков о русской и европейской истории: «Убийство Урицкого» (1928, в составе книги очерков «Современники»; одним из очерков был «Сталин»); «Гитлер» (в книге очерков «Портреты» (1931); несколькими годами позже появятся очерки «Убийство графа Мирбаха» (1936), «Взрыв в Леонтьевском переулке» (1936). Так или иначе можно предположить, что избирательное внимание к фигурам недавнего прошлого не было произвольными, и автор преследовал цель «перепрочитать» исторический фрагмент, связанный с Азефом, предложить свою версию, учитывая результаты разысканий своих предшественников: ведь до времени появления очерка уже было написано немало текстов различной жанровой природы, посвящённых предательству Азефа: мемуары<sup>98</sup>, исторические исследования разной степени основательности<sup>99</sup>, беллетристические произведения<sup>100</sup>.

---

газете «Последние новости» эссе «Азеф». (См.: Прайсман Л. Г. Террористы и революционеры, охранники и провокаторы. М., 2001. С. 416).

<sup>98</sup> Аргунов А. А. «Азеф – социалист-революционер» // Провокатор. Воспоминания и документы о разоблачении Азефа / Под. ред. П. Е. Щеголева. Л., 1929 ; Ратаев Л. А. «История предательства Евно Азефа» // Там же ; Бурцев В. Л. «Как я разоблачил Азефа» // Там же.

<sup>99</sup> Николаевский Б. И. «Конец Азефа». Л., 1926 ; Агафонов В. К. «Заграничная охранка». М., 1918 ; Великий провокатор Евно Азеф: сказка действительности / СПб, 1909.

<sup>100</sup> Гуль Р. Генерал БО. Берлин, 1929. Интерес к фигуре Азефа сохраняется и по сей день, о чём свидетельствует появление романов, посвящённых этой фигуре. См., напр.: «Бестселлер» Юрия Давыдова; «Азеф: Король провокаторов» В. Г. Джанибеяна;



Выявляя природу алдановского документализма, необходимо учитывать, что в очерке возникает и сохраняется постоянное напряжение между основным текстом и пространственными сносками, долженствующими верифицировать излагаемые события. Авторы документов – из разных сфер социально-политической жизни России. Так, А. Аргунов являлся одним из членов руководства партии эсеров, поэтому в его тексте деятельность Азефа освещается главным образом со стороны деятельности как главы Боевой Организации эсеров. Представленный там материал в основном фактографический, и вопросу «почему» уделяется мало внимания, главное для автора – ответить на вопрос, каков механизм двусторонних действий Азефа на протяжении столь долгого времени. Статья Л. Ратаева, руководителя политического розыска, является прежде всего рефлексией на тему того, как агент мог стать революционером. Точка зрения В. Бурцева представляет наибольший интерес, так как именно он разоблачил Азефа, его работы являются для Алданова средоточием сведений о том, как постепенно накапливались факты, подтверждающие внезапную догадку, и преодолевалось неверие эсеров и недоверие сотрудников «охранки».

Цитируются работы Б. Николаевского<sup>101</sup>, даются ссылки на материалы архива Агафонова, приводятся устные свидетельства людей, причастных к деятельности Азефа, либо революционной деятельности – С. В. Зубатова, инженера С. И. Лихтенштейна, О. С. Минора. Стиль сносок и основного текста нередко однороден, в сносках присутствуют субъективность и оценочность: «...Николаевским, одним из лучших знатоков русской истории» [1991, с. 449], «Гартинг, обладавший чувствительной душой, немного сгустил краски, мне рассказывали об этом заседании совсем не так»

---

документальный роман Савченко В. И. «Санитар, или Маскарадные маски Евно Азефа». Можно вспомнить и спектакль театра «Эрмитаж» (в 2003 году М. Левитиным был поставлен «Анатомический театр инженера Евно Азефа»).

<sup>101</sup> Алданов замечает о нём: «Его книга об Азефе – настоящий шедевр, даже в чисто литературном отношении» (М. А. Обзор книги В. Nikolajevsky. М. А. Bakunin in der «Dresdner-Zeitung». International Review for Social History //Современные записки. 1937. XLV. С. 448.

[1991, с. 467]. Можно сделать промежуточный вывод о том, что Алданов предельно корректен по отношению к документальной составляющей работ своих предшественников и к документам вообще<sup>102</sup>.

Особый вид документа – письма Азефа. Казалось бы, это самый психологически достоверный тип документа, тексты, на основе которых можно создать представление о персонаже. Но Алданов ограничивается фрагментарным, почти точечным использованием материалов писем, хотя в примечании указывает на своё с ними знакомство в архиве В. К. Агафонова. Текст очерка, тем не менее, начинается с упоминания письма Азефа из Германии в департамент полиции с предложением своих услуг. Из письма цитируется только подпись: «готовый к услугам покорный Ваш слуга». Такого рода подписи вполне достаточно, чтобы усмотреть в ней иронию доносчика, и это «работает» на авторскую версию. Принципиальным для авторской версии мотивации деятельности Азефа становится присутствие игрового инстинкта в человеческой природе персонажа «Он был игрок и по характеру, и по необходимости» [1991, с. 460]; «Во франкфуртской поездке Азефа сказались две его основные черты: инстинкт отчаянного игрока и непреодолимая потребность в актёрстве»; «Старый игрок почувствовал желание вновь прикоснуться на мгновение к навсегда ушедшему от него миру» [1991, с. 475]. В тексте неоднократно можно встретить упоминания о страсти Азефа к различным видам игры (биржа, карты). Помимо этого, многие другие поступки Азефа Алданов пытается объяснить как раз эти азартом и любовью к острым ощущениям. В работе Й. Хёйзинги «Homo Ludens» говорится, что в играх с противником в основе состязания лежит конкуренция, а целью является демонстрация своего превосходства над

---

<sup>102</sup> Примечательно, что современные исследователи, как филологи, так и историки, до сих пор прочитывают и ссылаются на текст Алданова только как на документальный источник. См.: Янковски А. Евно Азеф в романе Ю. Давыдова «Соломенная сторожка»: мотив политического двурушничества. // Вестник ТГУ. Филология. 2001. № 4 (16). С. 145–149; Прайсман Л. Г. Террористы и революционеры, охранники и провокаторы. М., 2001.

соперником<sup>103</sup>. Деятельность Азефа Алданов пытается объяснить жадой риска, схваткой с непростыми обстоятельствами, желанием стать победителем, ощутить превосходство над одураченным соперником. В концепции Хёйзинги человек, лишь притворяющийся, что играет по правилам, но на деле незаметно нарушающий их, также полноценно принадлежит к миру игры вплоть до своей поимки: «не пойман – не вор».

В окружении разных типов документов оформляется авторская позиция. Можно обозначить несколько типов синтаксических конструкций, призванных продемонстрировать его отношение к описываемой реальности. Наиболее частыми являются утверждения и предположения, маркированные соответствующим образом. Было обнаружено 86 авторских суждений, 39 из которых являются безапелляционными утверждениями («Он был игрок и по характеру и по необходимости», «Столь неосторожный поступок мог позволить себе только большой мастер, притом юмористически настроенный») и 47 – предположениями («Вероятно, Азеф был значительно богаче», «Остаётся предположить, что германское правительство хотело его использовать для каких-то тёмных дел военного времени»). Алданов не навязывает свою точку зрения. Наличие и даже преобладание лексем «вероятно», «по-видимому», «кажется» говорит о принципиальном отказе от авторитарности суждений. Автор видит за событиями загадку и оставляет истории право на тайну. Помимо этого, следует учитывать небольшой срок между событиями, о которых идёт речь, и датой написания и публикации очерка. 20 лет – крайне мало для адекватного осмысления тех или иных исторических событий, поэтому Алданов не претендует на исчерпывающие знания об этой персоне. В целом документы остаются неукоснительными ориентирами, объектами уважительного отношения, но не становятся носителями истины в последней инстанции.

Если в «Азефе» присутствие документов необходимо для построения диалога с ними, то на другом полюсе – редуцирование документальной

---

<sup>103</sup> Хёйзинга Й. Homo Ludens. М., 1997. С. 74.

опоры, как, например, в очерке «Убийство графа Мирбаха». Он был опубликован в 1936 году в Париже в газете «Последние новости», спустя 18 лет после одного из громких послереволюционных событий – убийства немецкого посла.

Заглавие очерка фиксирует событие, а не персонажа, как в «Азефе». В масштабе европейской истории это не повлекло принципиальных изменений, но Алданов усмотрел в нём и его участниках параллели с иными эпохами русской и европейской жизни (время Петра I, Англия последних трёх веков, эпоха Французской революции).

Об этом убийстве можно найти немало информации в исторических источниках, как научного, так и мемуарного характера. Воспоминания Б. П. Козьмина, историка революционного движения, содержат тезисы выступлений террориста Я. Блюмкина и одного из организаторов партии левых эсеров В. А. Карелина<sup>104</sup>. Блюмкин сообщал, что был вызван в ЦК партии, чтобы дать сведения о германском посольстве, но в ходе беседы предложил свою кандидатуру для осуществления покушения. В напарники он выбрал талантливую молодого изобретателя Андреева. Рассказывая об убийстве, Блюмкин подчёркивал, что именно он, а не Андреев, застрелил Мирбаха. О фигуре Блюмкина написано немало, Николай Андреев же является менее известной фигурой, основную информацию можно получить из некрологов в левозсеровской печати<sup>105</sup>. По мнению российских историков, убийство Мирбаха «должно было либо продемонстрировать бессилие германского империализма, либо повлечь немедленный разрыв Брестского договора и возобновление войны, в которой левые эсеры вновь встали бы плечом к плечу с большевиками»<sup>106</sup>. Внешний облик Блюмкина и Андреева реконструируется документально: он заимствуется из «показаний лейтенанта

---

<sup>104</sup> Тезисы выступлений Я. Г. Блюмкина и В. А. Карелина в записи Б. П. Козьмина / Партия левых социалистов-революционеров. Документы и материалы. 1917–1925 гг. : в 3 т. М., 2010. Т. 2. Ч. 1. С. 466–468.

<sup>105</sup> Там же. С. 744.

<sup>106</sup> Литвин А. Л., Овруцкий Л. М. Левые эсеры : программа и тактика. Казань, 1992. С. 43.

Мюллера, записанных инспектором Ксаверьевым» [1991, с. 525] Алданов пользуется свидетельствами Ботмера, Блюмкина и Самарина. Такая преамбула задаёт ожидаемую стратегию опоры на документы.

В отличие от предыдущего очерка, субъектная организация этого текста обнаруживает тотальность авторского слова, рождающуюся как бы из нежелания диалогизировать с предшественниками и потребности оформить свою версию как монологическую. В очерке четыре части, каждая из которых графически разделена на несколько фрагментов пробелами. В первой, вводной, характеризуются действия немецких дипломатов и даются прогнозы относительно их намерений, излагается история появления графа Мирбаха в России, а также оценивается роль партии левых эсеров в покушении и её место в политической действительности того времени. Основная особенность немецкой стороны осмысляется как нелепость и неопределённость замысла. Начиная с эпизода, когда «немцы были даже не вполне уверены в том, куда именно надо посылать посольство: в Москву или Петербург?» разрушается миф о «вековой политике» иностранных государств и их рациональности как в международных делах, так и в повседневности. Основной тезис автора: «Быть может, многое объяснилось бы и в событиях наших дней, если бы мы чаще отваживались бы на ту же дерзостную мысль: не все, далеко не все государственные деятели, пользующиеся большой властью — и большой властью несколько опьянённые, — вполне твёрдо знают, чего собственно они хотят» [1991, с. 518]. Ещё одна принципиальная характеристика немецкой стороны — «Во всей деятельности гр. Мирбаха сказывалось обычное, столь характерное для немцев, сочетание нелепого замысла с изумительным выполнением» [1991, с. 520]. Таким образом, пострадавшие немцы не получают сочувственного отклика у автора. Репутация партии левых эсеров также далека от идеальной. Автор цитирует Петра Великого: «Дела делано много, но сенсу вижу мало», — когда рассказывает о её следе в истории революционных лет.

Вторая часть очерка посвящена подготовке к убийству. Автор реконструирует события, предварявшие убийство, отталкиваясь от материалов следствия, – «величайшей библиографической редкости», не проясняющих, однако, существа дела: «более странного документа мне никогда читать не приходилось», «весьма туманно», «неожиданное юридическое суждение», «обстоятельства весьма странные».

Центром очерка является третья часть. Именно в ней реконструировано убийство немецких дипломатов. Обнаруживается своего рода «минус-приём», когда обильная информация о Блюмкине (которой Алданов не мог не знать) редуцируется. Блюмкин аттестуется в терминах предположения: «Насколько я могу судить, это был очень тщеславный, смелый, театрально настроенный, не вполне уравновешенный, во всяком случае, совершенно шальной<sup>107</sup> человек. <...> По-видимому, Блюмкин был человек интеллигентный или, во всяком случае, полуинтеллигентный. Посещал он и литературные круги. Мне известно, что незадолго до своего дела он появился в одном из московских литературных салонов: там всех удивил каким-то странным одеянием – белой буркой – но ничем другим, кажется, не удивил: мог, значит, кое-как сойти и за литератора» [1991, с. 528]. Создаётся своего рода эффект «обманутых ожиданий», когда игнорируются многочисленные и повторяющиеся в разных источниках описания авантюрно-криминальных ситуаций с участием Блюмкина, что могло бы привлечь читательский интерес к этой фигуре<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Шальной – «бессмысленный, безумный, бестолковый, взбалмочный, сумасбродный, сумасшедший, блажной, с придурью...» // Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. 1994. С. 1395.

<sup>108</sup> Известно, что Блюмкин был знаком и приятельствовал со многими людьми культуры начала XX века (С. Есенин, Н. Гумилёв, В. Шершеневич и т.д.). Свидетельства причастности Блюмкина к литературной среде содержатся в немалом числе мемуарных текстов. Так, В. Ходасевич вспоминает: «... весной 1918 года Алексей Толстой вздумал справлять именины. Созвал всю Москву литературную <...> Собралось человек сорок. Пришёл и Есенин. Привёл бородатого брюнета в кожаной куртке. Брюнет прислушивался к беседам. Порою вставлял словцо – и неглупое. Это был Блюмкин, месяца через три убивший графа Мирбаха, германского посла. Есенин с ним, видимо, дружил» (Ходасевич В. Есенин // Ходасевич В. Собрание сочинений : В 4 томах. Т. 4. М., 1997. С. 139–140.).

Игнорирование автором очерка фактов, могущих сделать фигуру Блюмкина психологически более многомерной, можно истолковать как авторскую стратегию, когда персонажу отказано в возможности добавить нечто к своей роли в истории, кроме как убийцы Мирбаха. Он остаётся пассивным объектом действия Случая, косвенно сам это признавая: «Если мы ушли из посольства, то в этом виноват непредвиденный иронический случай» [1991, с. 533].

Четвертая часть посвящена событиям, произошедшим вслед за убийством. Фабульные рамки раздвигаются, и появляются отряды заговорщиков, большевистские лидеры, происходят баррикадные сражения. Фигуры как террористов, так и пострадавших немцев растворяются в этом описании последовавших за терактом дней, что прочитывается как их несущественность для хода истории, когда на смену одним заурядным людям приходят такие же. Преследуемый Блюмкин после разгрома Германии спешит покаяться, и не только избегает наказания, но даже и возвышается на службе у большевиков; этот факт иллюстрирует авторскую идею переменчивости жизни и решающей роли случая в жизненных судьбах. Этот очерк лишён ярко выраженных персонажей и в центре внимания здесь идеи – немецкая международная политика, большевизм и терроризм.

В системе персонажей, связанных с событием убийства, присутствуют не только персоналии (Дзержинский, Андреев, Мирбах), но и носители

---

Г. Иванов описывает столкновения О. Мандельштама и Блюмкина на «советской попойке», когда захмелевший Блюмкин, «чекист, расстрельщик, страшный, ужасный человек», начинает хвастать наличием чистых расстрельных ордеров, куда он может внести любую фамилию: «И Мандельштам, который перед машинкой дантиста дрожит, как перед гильотиной, вдруг вскакивает, подбегает к Блюмкину, выхватывает ордера, рвёт их на куски...» (Иванов Г. Петербургские зимы // Собрание сочинений : В 3 томах. Т. 3. М., 1994. С. 95–96. Примечательно, что Алданов рецензировал это произведение и дал ему высокую оценку из-за талантливой синтеза атмосферы революционной и богемной жизни Петербурга. Подробнее см.: Алданов М. Рец. на Г. Иванов. Петербургские зимы / Современные записки. 1928. № XXXVII. С. 526–528.). Эту же сцену по-своему увидела и воссоздала И. Одоевцева (Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988. С. 136. У неё же о встрече Гумилева и Блюмкина: С. 250–251.). Подобного рода ситуации с участием Блюмкина и О. Мандельштама можно обнаружить у И. Эренбурга в его мемуарах «Люди, годы, жизнь» (Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь : Воспоминания. М, 1990. Т. 1. С. 323).

коллективной идеологии (немецкие дипломаты, партия левых эсеров, большевики).

Граф Мирбах, представляющий немецкую сторону, наделён крайне ограниченным набором характеристик. Неизвестна ни его внешность, ни его характер, ни история его жизни. Ограниченная информация – титулы Мирбаха: «член прусской палаты господ, мальтийский рыцарь и ротмистр кирасирского полка». Действия Мирбаха в очерке также редуцированы, и передаются как воспоминания других немцев из посольства – Ботмера и Мюллера. Упоминается, что во время встречи с террористами, «посол оставался пассивен». Эта пассивность Мирбаха и являются его определяющей характеристикой.

По сравнению с Мирбахом Дзержинский более активен. Он наделён свободой высказывания, его цитаты присутствуют в очерке в большом количестве, зачастую с ироническим авторским комментарием: «горько жалуется», «Может быть, Дзержинский и приукрашивает свою роль». Алданов выбирает наиболее курьёзные эпизоды тех дней: странные материалы судебного разбирательства, внутренние политические разногласия между Блюмкиным и большевиками, арест Дзержинского левыми эсерами для создания образа Дзержинского как человека непоследовательного и нелогичного. Его судьба не слишком интересует Алданова («далее всё было, как полагается»), и помещается в ряд исторических закономерностей.

Андреев в деле убийства Мирбаха – основной исполнитель, однако в тексте ему уделено немного внимания. В показаниях лейтенанта Мюллера описывается его внешний вид: «рыжеватый, без бороды, с маленькими усами, худощавый, с горбинкой на носу; с виду также лет 30-ти; одет был в коричневый костюм и, кажется, в косоворотку цветную» [1991, с. 525]. Из немецких источников черпает Алданов и информацию о спокойном поведении Андреева во время беседы с представителями посольства. При этом именно Андреев является человеком, застрелившим посла, в то время



как Блюмкин «не ранил пятью выстрелами никого». Центральный герой очерка всё же Блюмкин, а заголовок делает убийство центральным событием в этом произведении. Андреев представляет для Алданова меньший интерес, потому что в нём нет авантюрной харизмы, которая выделяет Блюмкина из всех действующих лиц. Можно предположить, что очерковые персонажи располагаются в парадигме нарастания безликости, которую автор не склонен корректировать никакими документами, которые могли бы его версию опровергнуть.

«Взрыв в Леонтьевском переулке» (1936) относится к числу поздних очерков Алданова о событиях революционной и постреволюционной истории России. Очерк посвящен крупнейшему террористическому акту в истории России – взрыву в доме, где проходило большевистское собрание, когда пострадало около шестидесяти человек, – а также лицам, так или иначе связанным с этим происшествием.

Этот очерк представляет собой звено, наряду с «Убийством Урицкого» и «Убийством графа Мирбаха», очеркового цикла о событиях и лицах русской политической истории. Сцеплённость текстов неоднократно проявляется: во втором и третьем упоминается Азеф, в «Леонтьевском», в связи с фамилией Доната Черепанова, автор отсылает ко второму очерку. Такие связки делают каждый из очерков частью единой авторской стратегии исследования российской истории и её участников – защитников новой власти и её противников. Особое место занимает авторское отступление в конце очерка: «Должен сделать оговорку личного характера. Я пишу об этой трагедии со странным и тяжёлым чувством. Ни один историк ещё не касался дела о взрыве в Леонтьевском переулке. Мне приходится работать исключительно над сырыми материалами, да и их очень немного: «Красная книга ВЧК», показания свидетелей, статьи большевистских газет. Я не знал ни одного из участвовавших в деле людей. В предшествовавших очерках моих по истории октябрьской революции я говорил о том, что видел своими глазами или, по крайней мере, переживал на месте. Но в сентябре 1919 года я

был уже в эмиграции. Возможны важные ошибки если не в фактах, то в догадках или оценках. Понять это мрачное дело очень нелегко. Для романиста оно было бы кладом, – какой роман мог бы написать о нём Достоевский!» [1991, с. 544] В этом признании важность для автора личной связи с теми событиями, о которых он пишет. Несмотря на то, что ни одного из людей автор не знал, он не отказывается от попытки экскурса в психологический облик членов террористической организации. Подзаголовок второй части – «Дача в Краскове» – обозначает штаб-квартиру, и от общего состава организации, людей, названных «страшными» и «странными», автор переходит к лидерам, выделяя трёх человек – Петра Соболева, Доната Черепанова и Казимира Ковалевича. Все три персонажа представляют для автора интерес и загадку – он не был знаком с ними, не берётся судить об их личности наверняка, оставаясь на уровне предположений. Наиболее часто встречающиеся фразы – «я почти ничего не знаю», «могу лишь сказать», «самое удивительное», «утверждать тут ничего не могу», «тёмный», «самый таинственный из всех». Определённые выводы о том или ином участнике автор всё же генерирует: «человек совершенно исключительной храбрости», «фанатик», «незаурядный», «образованный человек», «литератор».

В третьей части очерка появляется центральный персонаж, «душа» содружества анархистов и эсеров, – Нестор Махно. В его изображении сталкиваются две тенденции. Автор фиксирует разногласия в биографических источниках несколькими примерами: существует минимум четыре версии его происхождения, имя его возлюбленной передаётся также в четырёх вариантах. Мировоззрение и идеология Махно многоядерно: в нём уместается и «ученик Кропоткина», и «атаман», и, «украинец», и «подлинный страж рабоче-крестьянской революции». При такой «многовариантности» автор отказывается от полноты характеристики его личности, – не из-за нехватки информации о нём, а, скорее, из-за переизбытка противоречащих друг другу фактов.

Кроме того, уже произошла беллетризация Махно (Алданов полемизирует с рассказом Б. Пильняка «Ледоход»). Махно и в очерке Алданова помещается в ряд других литературных персонажей (упоминаются Стенька Разин, пушкинский Пугачёв, косвенно – Отелло) и признаётся им соразмерным по силе стихийных страстей, руководящих историческим поведением.

В четвертой часть очерка – «Москва и Гуляй-поле» – акцент делается на взаимоотношения Махно с другими политическими силами того времени, в первую очередь – с большевиками. Для большевиков он оказался инструментом, необходимым для борьбы со своими внутренними врагами, сам же он преследовал совсем иные интересы: «Отношение Махно к обеим сторонам было приблизительно одинаковое: он желал бы повесить и Каменева и Григорьева» [1991, с. 557]

В пятой части – «Анархисты подполья» – внимание автора вновь переключается на московскую группу террористов. Если во второй части происходило изображение лидеров движения, то пятая часть посвящена подготовке взрыва и дальнейшей судьбе организации. В шестой части – «Конец дачи» – передаётся реакция властей на взрыв и сообщается о мерах, принятых в отношении подозреваемых в причастности к этому происшествию. По таким пассажам, как «Конец анархистов подполья, среди которых были две женщины, безвестные девицы Таня и Мина, выигрывает от сравнения с неизменными бойнями в подвалах ГПУ», «среди этих бескорыстных грабителей и гуманно настроенных убийц...» [1991, с. 568], можно сделать вывод об авторском сочувствии заговорщикам и ещё раз найти подтверждение полного неприятия автором власти большевиков. Заключительная часть очерка насыщена пространными ссылками на документы той эпохи, газеты и мемуары. Автор излагает сюжет расстрела невинных людей, не имевших к делу о взрыве никакого отношения и взятых под подозрение по ошибке. Это служит дополнительным обвинением большевистскому режиму. Финал очерка, его саркастическая интонация,

«ставит крест» на способности большевиков принимать адекватные решения: «Потом оказалось, что всё это досадное недоразумение: особняк в Леонтьевском переулке взорвали не правые и не кадеты, а анархисты. Наиболее корректные из большевиков выражали даже некоторое сожаление: что ж делать, ошибка, погорячились...» [1991, с. 572]. Многоточие здесь – открытость финала, незаконченность истории, которая, по горькой уверенности автора, будет повторяться в том или ином виде снова и снова, вне зависимости от индивидуальных устремлений участников, поэтому и позиции текстовых документов, и фактор личного знакомства или отсутствия такового ослабляются, частично утрачивают смысл.

Как уже отмечалось, наряду с текстово закреплёнными документами для Алданова оказывается необходим личный опыт, обретающий статус «человеческого документа» и дающий право судить о том или ином историческом субъекте на основании собственного с ним диалога. Это случается нечасто, наиболее выразительно – в очерке «Убийство Троцкого».

Очерк «Убийство Троцкого» (1942) отстоит по времени от остальных текстов, но сохраняет общие с ними способы реконструкции исторического события и его участников. Его можно назвать своеобразным «запоздалым» некрологом – публикация в главном эмигрантском издании того времени, «Новом журнале», состоялась спустя два года после убийства Л. Троцкого в 1940 г.

История восприятия Алдановым личности Троцкого отражена в статье крупного современного алдановеда О. Лагашиной<sup>109</sup>. Владея обширной источниковедческой базой, автор статьи изучила проблему восприятия Алдановым фигуры Троцкого и обозначила дальнейшие перспективы её изучения<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Olesya Lagashyna. «Недонаполеон»: Марк Алданов о Л. Троцком. *Toronto Slavic Quarterly*. 34. Fall 2010 [http://sites.utoronto.ca/tsq/34/tsq34\\_lagashyna.pdf](http://sites.utoronto.ca/tsq/34/tsq34_lagashyna.pdf) (дата обращения: 25.11.2013)

<sup>110</sup> О. Лагашина обнаруживает образ Троцкого во многих текстах Алданова: в романах «Бегство» и «Самоубийство», очерках «Убийство Троцкого», «Сталин»,

О. Лагашина указывает на печатную полемику между Алдановым и Троцким. Она отмечает, что столкновение между Алдановым и Троцким было неизбежным из-за общей сферы интересов: они оба занимались интерпретацией истоков русской революции. Её причину она видит не только в идеологических разногласиях, но и заочном конфликте. Развитие конфликта, по мысли исследователя, таково: «Недовольство Троцкого было вызвано тем, что в своём очерке Алданов привёл свидетельство немецкого мемуариста, по утверждению которого, в 1918 г. Троцкий объявил германскому послу Мирбаху, что большевики уже мертвы, и который заодно обвинил последних в получении от Германии денег на организацию революции в России. Свидетельство немецкого дипломата Ботмера, приведённое Алдановым в очерке, появившемся в янв. 1936 г., было использовано в кампании против Троцкого, развязанной в Советской России. Причём газета “Правда” откликнулась на алдановскую публикацию в “Последних новостях” почти немедленно. Возмущённый “клеветой”, Троцкий попытался оправдаться в подконтрольном ему издании. После этого Алданов, оперативно откликнувшись на эту попытку, не оставил от него камня на камне, предположив, что утверждение о “смерти большевиков” было очередным театральным высказыванием Троцкого “для истории”, о котором, в отличие от педантичного немца Ботмера, он благополучно забыл на следующий день»<sup>111</sup>. В работе О. Лагашиной приводится фрагмент резко критического отзыва Троцкого об Алданове<sup>112</sup>, где особое внимание уделяется критике алдановского стиля<sup>113</sup>.

---

«Убийство графа Мирбаха», «Гитлер», статьях «История как материал для психологии» и «Горящие глаза», рецензии на книгу Г. А. Зива «Троцкий (По личным воспоминаниям)», философском трактате «Ульмская ночь». В этот список можно добавить очерки «Ванна Марата», «Большая Лубянка», «Уинстон Черчилль».

<sup>111</sup> Olesya Lagashyna. «Недонаполеон»: Марк Алданов о Л. Троцком Р. 223.

<sup>112</sup> «Полочкой повыше, но и побледнее <чем писатель А. Ветлугин, он же В. И. Рындзюн. – О. Л.> будет г. Алданов. Он кадетистее и, стало быть, фарисеистее. Алданов принадлежит к тем будто бы умудренным, которые усвоили себе тон высшего скептицизма (не цинизма, о нет!). Отвергая прогресс, эти люди готовы принять ребяческую теорию Вико о повторении исторического круговорота <...> Алдановы не мистики в полном смысле слова, т. е. не имеют своей позитивной мифологии, но

О. Лагашина показывает, что в творчестве Алданова, как в романистике, так и в публицистике сформировался устойчивый образ Троцкого как «фигляра», человека пустого и «раздутого искусной саморекламой», чей единственный талант – ораторское искусство, ориентированное на низы и «галёрку». Лагашина подчёркивает, что с такой уничижительной характеристикой Троцкий резко выделяется среди прочих деятелей революции (Ленин, Сталин), чью историческую значимость Алданов оценивает гораздо выше. Впрочем, Лагашина отмечает эволюцию в восприятии Троцкого Алдановым, связанную сначала с высылкой Троцкого из СССР, а затем и его трагической гибелью. Бесспорный дар, который, по мысли исследователя, Алданов признаёт, – риторические способности Троцкого.

Солидаризируясь с исследователем в её принципиальных позициях и продолжая её рассуждения, сделаем акцент на противоречиях авторской логики в очерке, обусловленных фактором «печатного» диалога в недалёком прошлом.

Автор реконструирует характер Троцкого с близкой дистанции, что как будто должно помочь пониманию внутренних процессов персонажа; иногда подчёркивает косвенно персональный опыт отношений с Троцким: «Когда-то в юности он сказал одной нашей общей знакомой...»<sup>114</sup>; «Я использовал

---

политический скептицизм создаёт для них повод рассматривать все политические явления под углом зрения вечности; это способствует особому стилю, с благороднейшей картавостью» Цит. по: *Пунин Н.* Революция без литературы // *Минувшее : Исторический альманах* 8. М., 1992. С. 337».

<sup>113</sup> «Примечательно, что значительная часть отзыва Троцкого об Алданове посвящена именно критике его стиля: видимо, это стало прямым ответом на соответствующую критику Алданова, который о стиле большевистского оратора отзывался крайне уничижительно, чем, вероятно, его задевал, – в этой связи см. также след.: “Но превыше всего Алдановы считают себя стилистами – уже по тому одному, что превозмогли рыхлую фразу Милюкова и нагло-адвокатскую Гессена. Стилль их, кокетливо-простой, без ударений и характера, как нельзя лучше приспособлен для литературного обихода людей, которым нечего сказать” (Там же, с. 338).

<sup>114</sup> Алданов М. Убийство Троцкого // *Картины октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого.* СПб. : РХГИ, 1999. С. 243. Далее очерк цитируется по этому изданию как «1999» с указанием страницы в тексте.

частные сообщения одного лица, знакомого с Троцким и случайно находившегося в Мексике в августе 1940 года» [1999, с. 244]. Звучит сожаление о невозможности дочерпать такие документы, которые можно было счесть почти разгадкой трагедии: «Признаюсь, мне было бы интересно взглянуть на статью автора, которая писалась только для того, чтобы отвлечь внимание обречённого на смерть человека, – она когда-нибудь тоже будет показываться в музее» [1999, с. 256].

С другой стороны, очевидна интенция подняться над личным восприятием («ничего личного я в статью не вношу») и опереться на свидетельства самых разных персон, оставивших свои воспоминания о Троцком. Предлагаются отзывы о нём трёх совершенно разных людей – А. Гитлера, У. Черчилля и В. Розанова. Гитлер признаёт, что, прочитав «Воспоминания» Троцкого, многому у него научился. Этим первым фрагментом автор как будто указывает на место Троцкого в истории – рядом с величайшими злодеями. Эту идею выражает и Черчилль, называющий Троцкого «злодеем титанического размера», «соединявшим организаторский дар Карно, холодный ум Макиавелли, жестокость Джека-потрошителя» [1999, с. 243]. Черчилль в авторском сознании – «фигура очень блестящая и эффектная» [2007-2, с. 307], и его мнение для автора имеет определённый вес. В. Розанов же необходим автору как независимый и беспристрастный источник, далёкий от политики. В его статье о процессе Совета народных депутатов с помощью такой стилистически окрашенной лексики, как «произнёс» (в противовес «говорил»), «разрисовал» подчёркивается ораторский талант Троцкого. Авторская модальность отмечена антиномичными оценками. За Троцким признаётся духовно-психологическая трагедия: «Он и в самом деле был несчастен в Койоакане, <...> в ней (судьбе – С. П.) неизбежно будет отсутствовать та глава, о которой больше всего мечтал этот умный, талантливый честолюбец: на первое место в истории революции ему так и не удалось выйти» [1999, с. 248]; «Надо отдать должное выдержке Троцкого: постоянно ожидая смерти, он продолжал делать своё

дело и работал очень много» [1999, с. 247]. Высшее признание трагедийности судьбы персонажа – уподобление её шекспировской трагедии.

Столь же уверенно звучат умаляющие персонажа сентенции: «Троцкий плохо разбирался в людях, <...> с истинно поразительным легкомыслием он открыл убийце двери своего дома» [1999, с. 252].

Не приближает к разгадке трагедии и воссоздание поведения его убийцы. Автора интересует тайна этого человека, поэтому в тексте неоднократно встречаются формулы предположения и неуверенности: «вероятно», «это может объясняться тем», «допустим», «как бы то ни было», «по-моему». Внутренний авторский диалог также играет значимую роль, что находит своё выражение в форме вопросов: «Значит, часть этого полугодия дружбы провёл вдали от Троцкого?», «Что он знал о Джексоне вообще?», «Почему же Джексон мог казаться Троцкому полезным человеком?». Вывод, который делает автор, – Троцкого ослепили деньги Джексона, и он забыл всякую осторожность.

Сцена убийства реконструируется в четвертой части. Всё, сказанное о третьей части, применимо и к четвертой: в преступлении осталось много неразрешённых загадок, связанных не только с мотивами, но и с практическим его осуществлением, поэтому остаётся множество вопросов и предположений.

Пятая и шестая части представляются наиболее значимыми в очерке: исследуются мотивы убийства, предполагаются разнообразные способы вербовки Джексона (хотя в том, что за преступлением стоит Советский Союз, автор не сомневается), а также анализируются взаимоотношения между Сталиным и Троцким и их разногласия, повлёкшие трагическую развязку.

Портретирование центральных персонажей очерка, Троцкого и Джексона, воплощается разными способами. Джексон, фигура малоизвестная, представлен как на внешнем уровне, собственно портрета, в



его узком, по Е. Фарино, понимании<sup>115</sup>, так и в своём внутреннем мире, но преимущественно на уровне предположений: Алданов, как документалист, избегает однозначных суждений о не поддающихся верификации данных. Описание его внешности: «очень высокий человек, с лицом болезненного вида, в очках, с коротко стриженными черными волосами, <...> наружность у него не очень располагающая к себе, но и не отталкивающая» [1999, с. 251] – акцентирует внимание на своеобразной нелепости Джексона. Создаётся образ революционера из подполья, бедного студента: рост, болезненный вид и тёмные волосы – отличительные черты Раскольникова, очки – также признак принадлежности к студенчеству, наиболее революционному классу России конца XIX – начала XX вв. Заметим, что в других источниках Джексон-Меркадер предстаёт совсем другим человеком: «Поскольку Сильвия жила в номере гостиницы “Монтехо” вместе с Рамоном, он вскоре стал подбрасывать её на работу на своём элегантном “бьюике”. Щегольски одетый коммерсант выходил из машины, открывал дверцу, помогал Сильвии выйти, целовал её в щёчку и махал на прощание рукой. <...> Охранники, сменявшие друг друга у ворот “крепости” Троцкого, постепенно привыкли к красивому, высокому, улыбающемуся “жениху” Сильвии.<...> Однажды ему пришлось подвезти в центр Мехико супругов Росмеров, которые затем говорили Троцкому, что у Сильвии “очень симпатичный, приятный жених”»<sup>116</sup>. Подобная избирательность автора может быть объяснена его политическими пристрастиями: ни Сталин, ни Троцкий не импонировали Алданову, равно как и все связанные с ними политические пешки. В связи с этим Меркадер, как исполнитель воли Сталина, не может быть наделён положительной характеристикой, а также портретом как одним из

---

<sup>115</sup> Е. Фарино приводит три значения слова «портрет» в литературоведении, подробно останавливаясь, при этом, на втором: «1. Сложившийся в XVII веке во Франции жанр словесного изображения человека. 2. Описание внешности персонажа в каком-нибудь литературном произведении. 3. Очерк биографии и творчества (деятельности) какого-нибудь писателя, художника, учёного политика и т. п.» Е. Фарино. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 166.

<sup>116</sup> Волкогонов Д. А. Троцкий. Политический портрет : в 2 кн. М., 1992. Кн. 2, с. 328–329.

важнейших средств создания образа персонажа. При анализе внутреннего мира убийцы автор делает следующие выводы: «никакой идеи, никакого плана в его показаниях я не вижу» [1999, с. 258]; «Джексон несёт совершенный и очевидный вздор» [1999, с. 258]; «если я не считаю Джексона опытным профессиональным преступником, то из этого отнюдь не должно делать вывода, будто он мне представляется агнцем, попавшим в лапы к чекистскому волку» [1999, с. 261]; «нет, Джексон не был “несчастненьким”», «скорее всего, это был человек с сильными преступными наклонностями и без больших способностей к преступлению, запутавшийся в сетях ГПУ. Вероятно, и не очень умный человек» [1999, с. 262]. Автор отказывает Джексону в профессионализме, уме, организованности, не выявляя у него никаких особых способностей и талантов, подталкивая к мысли о том, что Троцкого убил обычный, ничем не примечательный человек, попавший в зависимость от советской агентурной системы. Это лежит в русле стратегии демифологизации политических преступников, таких как Азеф, Блюмкин и пр.

Нельзя не отметить ещё одного значимого персонажа данного очерка – Сталина. Его образ здесь создаётся на уровне авторских догадок, он не выступает в роли активного деятеля и субъекта высказывания. Отметим, что преобладают негативные оценки: «Ошибка была сделана», «Сталин боялся книги», «Сталин страшно рассердился», «Сталин всегда ненавидел», «бессмыслие и банкротство внешней политики Сталина», так и на лексическом: «Сталин мог бы», «Сталин заявления <...> не поместил», «у Сталина не могло быть никакой уверенности», «Сталин их не знал», «Сталин не имел». Однородный синтаксис приводит к созданию безусловно отрицательного имиджа человека с резкими психическими реакциями. Постоянное соседство в одном предложении имени Сталина и отрицательной частицы «не» – знак лишения его ореола всесильности.

В очерке часто сравниваются два лидера, чаще всего они уподобляются друг другу: «Сталин прошёл всё ту же школу, что и Троцкий», «других

кандидатов, кроме них двоих, не было», «в моральном отношении Сталин и Троцкий стоили один другого», «Троцкий, как и Сталин, принадлежит истории». Это приводит к тому, что характеристики одного по умолчанию становятся и характеристиками другого (кроме заранее оговорённых автором случаев их принципиального различия). Таким образом, обвиняя Сталина в тоталитаризме, автор также подразумевает и Троцкого. Автор избавлен от необходимости критиковать покойного напрямую, но, проводя такие сравнения, он указывает на его место в «моральной истории» человечества. Впрочем, в единственной пространной сноске (что нехарактерно для алдановского стиля с традиционным их обилием) автор прямо указывает на принципиальную роль Троцкого в терроре первых послереволюционных лет. Возможно, имеет место семантика двойничества, борьбы двух одинаковых по своей сути персонажей. И тогда финальная формула очерка если не перечёркивает, то во многом обесценивает все предыдущие психологические разыскания. Один диктатор уничтожил другого, в котором почувствовал серьёзного политического конкурента: «Всё остальное было делом техники и техников» [1999, с. 267]. Финал с таким банальным результатом как будто перечёркивает все предыдущие разыскания, и тогда остаётся та же, что и в «Убийстве Урицкого», «Убийстве графа Мирбаха» тенденциозная дедуктивность, когда главным сохраняется личное неприятие персонажа, с которым автор был связан печатной полемикой. И всё же, в отличие от первых двух очерков, автор не игнорирует суждения других, отдавая дань уважения иным оценкам оппонента.

Очерки, рассмотренные в хронологическом их расположении, позволяют увидеть устойчивые типы взаимодействия авторского сознания и разного типа документов. Это может быть реальная опора на работы предшественников и «прислушивание» к ним. Такой тип диалога можно считать доминирующим; наиболее очевидна опора на документы в очерках, посвящённых событиям и персоналиям европейской (преимущественно французской) истории. В некоторых очерках обнаруживается своего рода

«антидиалог», когда документы намеренно игнорируются или редуцируются во имя непреложной для автора концепции. Рассмотренный очерк «Убийство графа Мирбаха» остаётся, пожалуй, единственным случаем «антидокументализма». Фактор личного знакомства с объектом изображения трансформирует роль документальных источников: они могут присутствовать в большом количестве, но их значимость нейтрализуется личным отношением автора к персонажу.

Документальные источники, начиная с первого очерка, вступают в активное взаимодействие с литературным контекстом, который нередко их «потесняет» и оказывается более значимым способом характеристики персонажа и носителем авторской оценки.

## **1.2 Сфера культуры (литературы) как инструмент создания характера героя**

Безупречно осведомлённый в области существующих документов и оперирующий огромным числом текстово закреплённых фактов, М. Алданов обнаруживает потребность в текстах иной природы и обращается к культурным (чаще всего – литературным) именам, реалиям и текстам. Впервые проблема эстетических функций литературного контекста, точнее – роли Достоевского – была заявлена ещё Г. Адамовичем<sup>117</sup> и обозначена современным исследователем В. Тунимановым<sup>118</sup>. Художественные тексты, отсылки к которым становятся равноправным способом формирования авторской концепции того или иного характера, обнаруживают разную жанрово-родовую природу, отсылают к разным культурным эпохам развития мировой культуры. Многие остаются только способом точечной оценки отдельных ситуаций и их участников. Обозначим отдельные примеры. В

---

<sup>117</sup> Адамович Г. В. Одиночество и свобода. СПб, 2002.

<sup>118</sup> Туниманов В. А. Ф. М. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М.А. Алданова // Русская литература. 1996. № 3. С. 78–93.

очерке «Взрыв в Леонтьевском переулке» дважды следует упоминание «чеховской России»: «станция была как станция; жили здесь поколениями мирные люди, трудились, пили водочку, играли в стуколку и в винт, сходили в могилу <...> ничем не отличавшаяся от тысяч других дач тихой чеховской России» [1991, с. 545]; «Во всяком случае, это были страшные люди. Как появились они в мирной чеховской России?» [1991, с. 546]. Под «чеховской Россией» следует понимать провинцию, отмеченную, с одной стороны, замкнутостью, монотонностью. В этом бессобытийном мире ничего не происходит, все изменения привносятся извне<sup>119</sup>. Но в контексте очерка чеховский хронотоп наделяется иными коннотациями, несёт идею органичного существования, в соответствии с законами онтологии, и всякое вторжение в него губительно для страны.

Если говорить о прицельной авторской характеристике человеческой природы, то она возникает в связи со словами одного из уцелевших при взрыве – через отсылку к пьесе М. Горького «Враги» (1906): «Один из спасшихся, Борисов, картинно описывал свои чувства: “Может быть, это будет беллетристика и сентимент, но в эту тяжёлую и кошмарную минуту я вспомнил «Враги» М. Горького, там есть место, где ради спасения лучшего товарища и борца молодой товарищ согласился жертвовать собой, и я готов был пожертвовать собой. Как же могло случиться, – я жив, а товарища Бухарина я не вижу”» [1991, с. 542]. В пьесе Горького идеологический смысл ситуации заключается в готовности персонажа (Рябцова) пожертвовать своей судьбой ради товарища. Такая логика оттеняет лицемерие большевиков. Как известно, Горький не был близок Алданову, тем более пьеса «Враги» не принадлежит к числу эстетически удачных текстов. То, что персонаж низкосортного произведения оказывается морально и идеологически выше, чем реальный продолжатель его дела, реализует однозначно пейоративную авторскую оценку.

---

<sup>119</sup> См.: Шах-Азизова Т. К. Чеховская провинция / Чеховские чтения в Ялте : Чехов и XX век. Сб. науч. тр. М., 1997. С. 62–71.

В конце очерка происходит упоминание «Войны и мира» Льва Толстого: «Массовые расстрелы происходили в ВЧК <...>, в историческом доме графа Ростопчина, где происходит в “Войне и мире” знаменитая сцена убийства Верещагина». Сравнивая расстрелы белогвардейцев и кадетов с казнью Верещагина, автор реализует несколько задач. С одной стороны, он указывает на поразительное сходство исторических коллизий во все времена – совпадает даже адрес. С другой, находит для казни множества невинных людей аналог из высокой классической литературы, когда власти приносят случайных людей в жертву своим амбициям. В этом эпизоде прослеживается резкое отторжение автором насилия: у Толстого убийство изображается как варварский акт, такая же однозначная оценка свойственна и алдановскому тексту<sup>120</sup>.

Выбор очерков обусловлен разнофункциональностью культурного кода. В большинстве очерках отсылки к именам и разного рода

---

<sup>120</sup> Во время допроса один из пойманных жильцов дачи в Красково отвечает словами цыганского романса Саши Макарова «Вы просите песен, их нет у меня» [1991, с. 545]. Песня эта была распространена в 1910-е годы, а после революции исполнялась в Париже Юрием Морфесси. Цитирование этой песни одним из преступников погружает его в контекст народной культуры, а использование её в такой, казалось бы, неподобающей ситуации – явный элемент смехового начала, переворачивание верха и низа, грустного и весёлого, когда с помощью слов печальной песни преступник отшучивается, внутренне защищаясь от ожидающей его участи.

Глава о Махно содержит, как уже упоминалось в предыдущем разделе, сравнения главного персонажа очерка с двумя принципиальными для темы русского бунта фигурами – Емельяном Пугачёвым и Степаном Разиным. Также Махно включается и в современную Алданову культурную традицию. Фраза «Батько Махно, по стилю, был в высшей степени *Batelier de Volga*» [1991, с. 551] отсылает к вышедшему в 1935–1936 году одноименному фильму режиссёра Виктора Туржанского (в иных источниках – Владимира Стрижевского), активно эксплуатировавшего российскую тематику в фильмах, предназначенных для неосведомлённого западного зрителя.

В третьей главе происходит цитирование и шекспировского текста. Рассказывая о создании Махно образа «мученика», Алданов иронизирует: «“Она его за муки полюбила”, – традиция Дездемоны не умерла в беллетристике» [1991, с. 553]. Внешнее сходство в этом сравнении присутствует – храбрый военачальник и влюблённая в него молодая девушка. Но ни Махно, ни «роковая еврейка» не выдерживают сравнения с персонажами шекспировской пьесы, отчего и возникает эффект иронии. Ещё один иронический фрагмент очерка – упоминание рассказа-очерка Бориса Пильняка «Ледоход». Алданов называет этого автора талантливым, приводя несколько цитат из его произведения, но завершается фрагмент фразой «должно, по справедливости, признать, что в историческом очерке г. Пильняка нет ни единого слова правды» [1991, с. 556], после чего он опровергает факты, изложенные Пильняком.

художественным текстам сообщают характерологическую многомерность персонажей.

Наиболее репрезентативным с точки зрения равноправия документальной основы и литературных отсылок видится очерк «Азеф». Постигая феномен Азефа, М. Алданов «пропускает» его сквозь литературные ситуации и характеры. (Иногда он ограничивается только указанием на текст, как, например, на «Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева). Вскользь упоминается «Азеф» Романа Гуля: «Азеф был несравненным героем, вождем огромного престижа, чуть только не святыней, для его товарищей по партии. Теперь в его изображении (назову хотя бы интересный роман Гуля) выдвигают на первое место черты грубости, невежества, хамства...» [1991, с. 467], – признает этот роман «интересным» и отмечает тенденцию негативной характеристики Азефа, заострения внимания на грубости, невежестве, хамстве. Точечное упоминание Романа Гуля можно объяснить одномерностью в нём образа Азефа: с одной стороны, рождалась апология Азефа как героя Подпольной России: «беллетристика ... подключилась к мифологизации дела Азефа...»<sup>121</sup>), с другой стороны, Гуль десакрализует Азефа. Оба варианта кажутся Алданову упрощением. Начиная с 4-й главы Азеф «пропускается» через тесты русской классики – как ту инстанцию, которая оказывается наиболее авторитетной. Классические тексты проясняют психологию, человеческую природу предателя.

Принципиальны отсылки к «Господам Головлёвым» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, автобиографической трилогии Л. Н. Толстого и к имени М. Горького (вне отсылки к его текстам). Упоминание Максима Горького требует беглого комментария. Пр процитируем абзац целиком: «Максим Горький сказал как-то венгерскому военнопленному, что “людям не хватает любви друг к другу и что будущий интернационализм будет не социализмом, а любовью к

---

<sup>121</sup> Могильнер М. Мифология подпольного человека: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М., 1999. С. 146.

людям”» [1991, с. 477]. Азеф приветствует эти трогательные слова, отмечая (быть может, не без свойственного ему зловещего юмора), что Горький, “хотя и поэт, но в то же время и весьма реальный политик”». Судя по факту разговора с военнопленным, цитата не из письменного наследия автора, поэтому степень её точности может колебаться. Указания на источник не приводится, в то время как Борис Николаевский в «Конце Азефа» во фрагменте, посвящённом той же самой встрече, ссылается на немецкие газеты<sup>122</sup>. Вслед за этим данная цитата Горького сравнивается Азефом с «религиозной верой в грядущее человеколюбие другого великого русского писателя, Льва Толстого»<sup>123</sup>. Это сравнение упускается Алдановым. Что касается собственно цитируемого фрагмента, то он отмечен иронией. Военнопленный, с кем разговаривает Горький, венгр, а Венгрия на тот момент входила в состав Австро-Венгерской империи и воевала против Российской Империи, следовательно, это был диалог (диалог ли?) победителя с побеждённым. В этом контексте фраза о «нехватке любви» и об утопических свойствах будущего интернационализма («не социализм, а любовь к людям») звучит иронично. Факт того, что Азеф приветствует и разделяет слова Горького о любви, также кажется неожиданным.

---

<sup>122</sup> Николаевский пишет о том, что Азеф прагматически воспринимает события российской и европейской истории (войну, революцию), с точки зрения возможности своего освобождения. Отсюда – вывод Николаевского: «...в письмах Азефа вновь начинают звучать лицемерные ноты.... В письме от 29 апреля 1917 года он заявляет: “эта война настолько ужасна, настолько беспощадна к человеческой жизни, что невольно хочется верить, что она принесёт в результате новую оценку человеческой жизни. <...> Элементы этой новой оценки Азеф находит в словах, сказанных (по сведениям из немецких газет) тогда А. М. Горьким одному венгерскому военнопленному, - о том, что людям не хватает любви друг к другу, что будущий «интернационализм будет не социализмом, а любовь к людям» (...) Так как Горький, «хотя и поэт, но в то же время и весьма реальный политик, не фантазёр с пророческими наклонностями», то его новые взгляды Азеф склонен рассматривать как «формулировку ещё висящих в воздухе взглядов русской интеллигенции» (...) Больше подобных рассуждений в его письмах не встречается...». Далее Николаевский саркастически пишет о небезуспешных попытках Азефа извлечь пользу из готовности Германии к гуманитарной помощи. Николаевский Б. И. Конец Азефа. Л., 1926. С. 42.

<sup>123</sup> У Б. Николаевского отмечено: «Эти слова (горьковские – С. П.) напоминают Азефу «религиозную веру в грядущее человеколюбие другого великого русского писателя, Льва Толстого» (С. 42).



Комментарий, что Горький не только поэт, но и политик, в исполнении Азефа приобретает двусмысленность, – стоит хотя бы вспомнить, в каких отношениях находилась Боевая организация, возглавляемая им, с политиками. Как бы то ни было, алдановский Азеф апеллирует к авторитету Горького, «рекрутируя» его в свои союзники (или наоборот – выдавая себя союзником Горького). Б. Николаевский более информативен, Алданов, излагая фактическую суть дела, неизмеримо более ироничен (хотя и у Николаевского немало саркастических комментариев).

Если соотносить Азефа с персонажами художественных текстов, то наиболее очевидным представляется смысл словосочетания «иудушкино пустословие», относящегося к Порфирию Головлёву и проецируемого на Азефа. Упомянув о речи Азефа на встрече с Бурцевым после разоблачения, Алданов задаёт обобщающий вопрос: «Зачем нужна была Азефу встреча с Бурцевым, всё это Иудушкино пустословие о суде?» [1991, с. 475]. В сравнении Азефа с Иудушкой можно обнаружить два слоя. Во-первых, речи Азефа характеризуются как неискренние и бессодержательные, по аналогии с Порфирием Владимировичем, который, будучи «пакостником, лгуном и пустословом» (Покусаев), маскировал зияющую пропасть между благонамеренными речами и внутренним цинизмом. С помощью многообразия слов Азеф пытается доказать свою безопасность, так как революционеры по-прежнему желали его смерти. Это контрастирует с лаконичным языком ранних писем Азефа. Изменения подчёркивают, что он уже не тот, кем был раньше, и бывшим товарищам по партии нет нужды охотиться за ним. Во-вторых, «иудушка» отсылает к Иуде и напрямую связанному с ним феномену предательства: Азефу отказано в прямом сопоставлении с библейским Иудой в силу неизмеримо меньшего масштаба личности<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> Представляется, что степень соотносимости алдановского очерка и некоторых текстов Салтыкова-Щедрина глубже и не ограничивается только прямым упоминанием в тексте щедринского персонажа. Так, у Алданова в характеристике Азефа используются такие слова, как наглость, бесстыдство, например: «Наглость старого шулера...». В статье

Наиболее сложной видится проекция Азефа на отдельные сюжетные ситуации романа Достоевского. В очерке встречается фрагмент: «Летом 1905 г. один из видных петербургских социалистов-революционеров Ростковский получил на службе письмо без подписи, в котором его извещали, что в партии есть «серьёзные шпионы», «бывший ссыльный некий Т. и какой-то инженер Азиев, еврей»... Вот и суди о тех «сюрпризах», которыми, вслед за Порфирием Петровичем, хитрые следователи оглушают подозреваемых в преступлении людей» [1991, с. 457]. Если вспомнить алдановское эссе о Достоевском «Чёрный бриллиант» и полемический диалог Алданова с Достоевским (роман «Ключ»), становится очевидным важность отсылки к «Преступлению и наказанию», в частности, к 5 и 6 главам IV части романа, где пять раз употреблено слово «сюрпризик» (в разных формах: «сюрпризец», «сюрприз»). Сюжетная ситуация этих глав – вторая встреча Раскольникова и Порфирия Петровича. Раскольников после разговора с Соней сам приходит к нему, мучимый антиномичными желаниями: желанием разоблачения и скорейшего избавления от подозрений. «Сюрпризец» ему приготовил Порфирий Петрович, оставив за дверью мещанина, пришедшего оправдывать Раскольникова. Но «сюрприз» ждёт и самого следователя: Николка признаётся в убийстве. После ухода Раскольникова нагоняет тот самый мещанин и излагает свои намерения. Психологический смысл ситуации заключается в поединке подозреваемого и обвинителя. Азеф занимает место Раскольникова, так как в роли Порфирия

---

1870 года «Сила событий» Салтыков-Щедрин, рассуждая о причинах краха империи Наполеона III во Франко-прусской войне, употребляет принципиальную для него (судя по тому, что в пределах одной страницы слово использовано пять раз) лексику «бесстыжество»: «... Всякое проходимость является на сцену не иначе как в блеске, свойственном бесстычеству. Бесстыжество отуманивает; оно на весь мир смотрит в упор и при этом лжёт, хвастает, обманывает в глаза. При виде этой беззаветной наглости мнится, что за нею стоит какая-то роль в истории. (...) Быстрота, оказывающая губительное влияние во всех других человеческих мероприятиях, составляет единственный операционный базис в делах жульничества. (...) Покуда человек протирает глаза, можно переменить всю его обстановку и даже его самого поставить вверх ногами. А этого-то результата только и домогается бесстыжество». Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений В 20 т. Т. 7. М., 1969. С. 167–168.

Петровича в данном случае выступает анонимный автор письма. Вопросы, стоящие перед Азефом, совсем другого свойства, и единственное, что объединяет их, это мотив убийства во имя идеи. Убийство Раскольникова и убийство Азефа принципиально отличаются друг от друга. Раскольников самостоятельно совершает своё преступление, в то время как Азеф является организатором. Раскольников воплощает на практике свои теоретические построения, в то время как убийства Азефа совершаются из чувства азарта, игры (одна из версий Алданова) и инстинкта самосохранения (необходимость сдавать сообщников, чтобы полиция ничего не подозревала, и необходимость терактов для поддержания авторитета в партии). Упоминание Достоевского можно найти и в следующем фрагменте: «Он сделал то, что должен был бы сделать по Достоевскому: Азеф пришёл к Бурцеву в гости, якобы по делу. Сцена поистине поразительная: Бурцев знал, что Азеф – предатель, Азеф знал, что Бурцев это знает. Пожалуй, у Достоевского такой сцены не найти..» [1991, с. 460]. Ситуация, воспроизводимая Алдановым, апеллирует к сценам из «Преступления и наказания», встречам следователя с преступником. Интересна формулировка – сцена «по Достоевскому». Подчёркивается не формальное и внешнее сходство, а, скорее, дух этого противостояния. Третье упоминание Достоевского – во фразе «Повторяю, у этого человека было чувство юмора. “Иронический” был человек – в том смысле, какой давал слову Достоевский» [1991, с. 483]. Источником фразы снова является «Преступление и наказание», автор фразы – Порфирий Петрович, ироническим человеком он называет Раскольникова во время второй с ним встречи. Всё это имеет непосредственное отношение как к Порфирию Петровичу, так и к Азефу. Порфирий Петрович характеризует присутствующую, на его взгляд, в поведении Раскольникова провокативность, объясняемую внутренним смятением, расколом внутренней цельности. Азеф Алданова лишён раскольниковской психологической многослойности.

Л. Н. Толстой, являвшийся для Алданова безусловным литературным ориентиром, встречается на страницах очерка дважды. Сначала в части, рассказывающей о заключении Азефа в немецкой тюрьме, присутствует фраза: «Ко дню рождения Муши он составил для неё в тюрьме таблицу морально-философских правил, – так 17-летний Николенька Иртенев писал “Правила жизни”» [1991, с. 478]. Очевидна ирония, заложенная в сравнении: с одной стороны, молодой человек, искренне желающий жить честно и праведно, с другой – находящийся в тюрьме на закате своей жизни предатель, на счету которого немало загубленных человеческих жизней. В дальнейшем Алданов характеризует эти заметки Азефа как «слезливое многословие». Алданов утверждает, что ничего выдающегося в поступке Азефа нет, а сравнение с Николенькой требуется лишь для снижающего контраста. Другая цитата используется Алдановым в последней части очерка, которая являет собой элементы анализа самой личности Азефа и мотивов его поступков. «Величайший знаток людей, мимоходом взглянувший на революционеров, сказал: “Это не были сплошные злодеи, как их представляли себе одни, и не были сплошные герои, какими их считали другие, а были обыкновенные люди, между которыми были, как и везде, хорошие, и дурные, и средние люди <...> Те из этих людей, которые были выше среднего уровня, были гораздо выше его и представляли из себя образец редкой нравственной высоты; те же, которые были ниже среднего уровня, были гораздо ниже его” (Л. Толстой)» [1991, с. 483]. Думается, эта цитата иллюстрирует ключевой вопрос – о масштабе личности Азефа в историко-культурном контексте. Толстой замечает, что бывают совершенно разные типы революционеров, что пропасть между героизмом и низостью в их среде гораздо глубже, чем у обыкновенных людей, но тем не менее, всё типично.

Упоминание Алдановым философа М. Штирнера тоже имеет принципиальное значение в очерке: «В тюрьме он читал Штирнера “Единственный и его достояние”»: вероятно, он себе казался единственным и

в штирнеровском смысле» [1991, с. 484]. Работа, написанная в 1845 году, посвящена вопросам субъективизма и индивидуализма. Она предвосхитила многие идеи Ницше и считается одной из наиболее авторитетных книг по теории анархизма и эгоизма. Основные положения этой книги – абсолютное главенство собственного эго, преимущество человеческого, личного над божественным началом и, что, возможно, самое важное для Азефа-читателя – отсутствие каких-то моральных норм, единых для всех, так как каждый действует исключительно в силу собственных представлений о правильном и ложном, нужном и ненужном: «Нет грешников и нет греховного эгоизма!»<sup>125</sup>, «Всякое высшее существо надо мной, будь то Бог или человек, ослабляет чувство моей единичности, и только под ослепительными лучами солнц этого сознания бледнеет оно»<sup>126</sup>. Штирнеровские, а также ницшеанские идеи получили широкое распространение в России начала XX века – в период с 1906 по 1910 появилось 6 разных изданий перевода «Единственного»<sup>127</sup>, а такие деятели эсеровского движения, как И. Каляев и Г. Гершуни, увлекались работами Ницше, что отразилось в их эпистолярном творчестве<sup>128</sup>. Азеф, имевший небогатый книжный и образовательный опыт, воспринимал труд Штирнера вульгарно, отождествляя себя с тем Единственным, о ком велась речь в книге, и находил в ней лишь то, что хотел найти и что говорило о правильности его поступков.

Прочтение очерка как поэтапного разрушения мифа об Азефе как герое подпольной России закрепляется апелляцией к классической русской литературе как безупречной оценочной инстанции. Из столкновения героя очерка и классических персонажей рождается финал очерка – безапелляционное суждение автора: «Настоящего внутреннего мира у Азефа, быть может, вовсе не было. Было что-то довольно бесформенное,

---

<sup>125</sup> Штирнер М. Единственный и его собственность. Харьков, 1994. С. 347.

<sup>126</sup> Там же. С. 353.

<sup>127</sup> Курчинский М. А. Апостол эгоизма. Макс Штирнер и его философия анархии. М., 2007. С. 3.

<sup>128</sup> Петухов В. Б. Эсеровский терроризм и ницшеанство // Общественные науки и современность. 2009. № 5. С. 81–87.

включавшее в себя любовь к риску, любовь к деньгам, любовь к ролям трогательным». В очередной раз наблюдается интенция Алданова избежать остросюжетности, ограничивая линию повествования на том месте, где обрывается сама жизнь главного персонажа очерка. Безымянность могилы, лишение человека своего наиболее главного атрибута, имени – заключительный «ход» и наиболее прямолинейная метафоризация судьбы Азефа<sup>129</sup>, лишение его индивидуальности и как положительной, так и отрицательной героики. Фиксация безымянности могилы Азефа на кладбище завершает демифологизацию этой фигуры русской истории и ставит точку в судьбе Азефа, которая в русско-европейской истории имела продолжение. Можно упомянуть о «демоническом» шлейфе, который тянулся за Азефом и после его смерти. Известно, что слухи вокруг истории убийства графа Мирбаха включали в том числе упоминание об Азефе, который якобы был послан к Мирбаху в качестве поддержки. К тому времени прошло два месяца со дня смерти Азефа. В очерке «Убийство графа Мирбаха» Алданов упоминает об этом, но только как о стереотипе массового сознания (слухи в немецких газетах), не возвращаясь к судьбе Азефа<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Можно предположить, что Алданов «обкатывает» один из приёмов, которые окажутся устойчивыми в последующих очерках и рассказах, например, художественным аналогом безымянной могилы Азефа станет номер дома, в котором суждено будет найти последнее недолгое прибежище перед казнью итальянскому диктатору Муссолини в рассказе «№ 14» (1948). Сходным окажется и столкновение претензий обоих героев на роль в истории и убийственную иронию истории: в рассказе «№ 14»: на стене этого дома читается нацарапанная надпись: «Муссолини всегда прав».

<sup>130</sup> Подтверждение можно обнаружить в дальнейшем творчестве Алданова. В написанном уже в 1936 году очерке «Лонжюмо», можно встретить следующий пассаж: «В Париже, например, идёт теперь фильм “Азеф”, один из самых нелепых и бездарных фильмов, которые мне когда-либо приходилось видеть. Казалось бы, биография Азефа такова, что ни для какого кинематографа ничего менять не надо. В кои веки жизнь породила настоящего, стопроцентного кинематографического злодея, – чего же ещё? И подлинная фабула, с бомбами, казнями, изменами, разоблачениями, тоже не оставляет желать ничего лучшего» Азеф окончательно переводится в эстетический статус кинематографического злодея, ампула, лишаящее индивидуального внутреннего рисунка, не предполагающее серьёзного восприятия и страха, клишированным персонажем с предсказуемым сюжетом судьбы. Алданов М. Лонжюмо // Современные записки. 1936. LX.C. 432–433.

Современный исследователь предлагает свою гипотезу: в 1932–1933 году во время поездки в Париж И. Бабель познакомился с режиссёром А. Грановским, который решил

Различные способы взаимодействия авторского сознания с судьбой исторического субъекта и текстового персонажа выстраиваются как неуклонное движение от документальной составляющей истории Азефа к эстетической парадигме авторитетных для автора текстов русской литературы, и тогда оценка поступков исторического Азефа оформляется в системе ценностей Достоевского, Толстого, Салтыкова-Щедрина.

Классические тексты становятся культурными кодами, закрепляющими логику и цель документов: не просто разоблачить конкретного предателя, но дезавуировать сам тип мышления и самосознания – вне привязки его к национальной истории. Это оборотный неомифологизм – как способ универсализации не только типа предателя, но и состояния общественного сознания в ситуации столкновения с ним.

Культурные (литературные) имена и тексты могут выполнять противоположную оценочную функцию – вознести героя до сакральной высоты, сделать его соразмерным культурным предшественникам. Дневниковые записи играют принципиальную роль в создании душевного мира персонажа «Убийства Урицкого» – записи сделаны самим Каннегисером и характеризуют его самым непосредственным образом. Традиция ведения дневников, замечает Алданов, цитируя, в свою очередь, Н.К. Михайловского, присуща только «очень одиноким людям» и вводя, при этом, литературно-исторический контекст, вспоминая Марию Башкирцеву, которая также вела свой дневник и была рефлексирующей и несчастной натурой. Цитата, которую Алданов выбирает для характеристики Башкирцевой (и Каннегисера при этом тоже, как родственную Башкирцевой душу), взята из заключительных и уже предсмертных записей художницы и является фрагментом из стиха Альфреда Мюссе «L'espoir en Dieu»:

---

поставить фильм об Азефе и пригласил Бабеля в качестве сценариста и консультанта. Бабель начал писать сценарий, «у него установились дружеские отношения с Б. Николаевским». Но фильму не суждено было состояться. «Где эта рукопись – никто не знает». Прайсман Л. Г. Террористы и революционеры, охранники и провокаторы. М., 2001. С. 416–417. О каком фильме отзывается Алданов, к сожалению, установить не удалось.

Pourquoi, pourquoi dans ton œuvre céleste  
Tant d'éléments si peu d'accord!<sup>131</sup>

Упоминания литературы и культуры можно обнаружить и в дневниковых записях Каннегисера. Основная их составляющая – рефлексия на тему выбора жизненного пути. Для этого в помощь себе, а также для выражения чувств, юноша привлекает произведения мировой литературы. Упоминаются Тютчев, Ларошфуко и Библия.

Каннегисер упоминает стихотворение Тютчева «О, вещая душа моя», размышляя о собственной душе и о своём желании обрести внутреннюю гармонию. Двойственность у Тютчева – один из ключевых мотивов как его жизни<sup>132</sup>, так и сознания, творчества. Его произведения насыщены такими оборотами, как «жилица двух миров», «на пороге двойного бытия» в этом стихотворении и «двойная бездна», «две беспредельности», а также названия самих стихов «Два голоса», «Два единства», «Две силы есть – две роковые силы». Из этого следует, что «поэтический мир Тютчева объединён <...> сущностями и устремлениями не однородными и согласными а, напротив, полярно разными, восходящими к противоположным мировым началам»<sup>133</sup>. К таким началам исследователи относят «веру и безверие», «Хаос и Космос», «Земля и небо», «Север и Юг». Например, тютчевский герой хочет уверовать, отвергая при этом Бога, что, по мнению В. Недзвецкого, можно считать антиномическим противоречием, «при котором каждая из его частей не побеждает другую или соединяется с ней в высшем синтезе, а лишь сменяется ею и тут же возвращается вспять»<sup>134</sup>. Одним из решений проблем,

---

<sup>131</sup> «Почему в твоём божественном произведении такая несогласованность его частей?» (пер. с фр. – С. П.)

<sup>132</sup> Стихотворение Тютчева написано в 1855 г. и относится к так называемому «Денисьевскому циклу», названному так из-за Е. А. Денисьевой, бывшей возлюбленной Тютчева в течении 15 лет. Связь эта была трагичной, так как Тютчев при этом состоял в официальном браке с Эрнестиной Дернаберг. Таким образом, под «раздвоенностью» поэта можно понимать и его метания между двумя женщинами.

<sup>133</sup> Недзвецкий В. А. Поэзия Ф.И. Тютчева // Недзвецкий В. А., Полтавец Е. Ю. Русская литература XIX века. 1840–1860 годы: Курс лекций. М., 2010. С. 309.

<sup>134</sup> Недзвецкий В. А. Указ. соч. С. 309.



встающих перед лирическим героем Тютчева, является одиночество в его различных вариациях: природа, ночь, молчание<sup>135</sup>. Каннегисер при чтении стихов Тютчева испытывает боль, которой «заражается» от осознания сходства своей души с душой автора. Каннегисер хочет обрести просветление, «вывести душу к дивному просветлению, к сладости неизъяснимой» [1991, с. 489]. Для него нет разницы, каким образом это произойдёт, через христианство («римский папа», «религия») либо с помощью иных практик, возможно, буддизма («чистильщик сапог в Калькутте», «ересь»).

В дневнике Каннегисера присутствует и библейский текст. Автор дневника пытается истолковать утверждение «Попросите с верою и дастся вам...». Эта мысль высказывается в Библии неоднократно<sup>136</sup>, и суть её – в поощрении молитвы: «Спаситель, в ответ на просьбы верующих, обещал им преподание не только духовных, но и вещественных благ»<sup>137</sup>. В целом данный отрывок, несмотря на внешнюю простоту, не имеет однозначного толкования, «большинство толкователей утверждает, что тутразумеются исключительно духовные блага»<sup>138</sup> – пишет Лопухин. Каннегисер подвергает сомнению свою веру в силу молитвы, так как толкование этого высказывания представляется ему неоднозначным и «демагогией». Вслед за этим он приходит к идее неспособности религии помочь человеку в его жизненных и бытовых трудностях. Всё это указывает на активную внутреннюю рефлексия и неудовлетворённость своей жизнью автора дневника.

Цитата из «Максим» Ларошфуко: «*La philosophie triomphe aisément des maux passés et des maux à venir, mais les maux présents triomphent de la philosophie*»<sup>139</sup> [1991, с. 490] – также активно участвует в создании образа

---

<sup>135</sup> Горнфельд А. Г. На пороге двойного бытия / Ф. И. Тютчев : pro et contra. СПб., 2005. С. 234.

<sup>136</sup> Встречается в Матфей 21:22, Матфей 7:7, Марк 11:24, Иоанн 14:13.

<sup>137</sup> Лопухин А. П. Толковая Библия. Петербург, 1911. Т. 8. С. 151.

<sup>138</sup> Там же. С. 150.

<sup>139</sup> «Философия торжествует над горестями прошлого и будущего, но горести настоящего торжествуют над философией» (пер. Э. Линецкой)

Каннегисера. В максиме № 22 говорится, что человек слаб перед лицом жизненных обстоятельств, так как сила мысли, «философия», распространяется только на прошлое и будущее, а в настоящем «миром правят судьба и прихоть»<sup>140</sup>. По мнению исследователей, «чтение “Максим” оставляло тяжёлое впечатление и приводило к мрачным выводам»<sup>141</sup>, при этом читатель видел все «низменные, спрятавшиеся корни, тщеславные страсти»<sup>142</sup> окружающего мира. И Каннегисер, проникшись пессимистическим настроем, использует текст максимы для подтверждения своей идеи неспособности религии помочь человеку в его житейских бедах. Ларошфуко говорит о философии, но автор записи утверждает, что можно заменить «la philosophie» на «la religion», и было бы не менее верно. И таким образом Ларошфуко становится для него аргументом неприятия им спасительной силы религии.

Разноприродные тексты объединены разными реакциями на них героя. К тючевскому тексту и тексту Ларошфуко он испытывает внутренне притяжение, от библейского же отталкивается. Внимание к творчеству, отторжение догм как раз и стимулирует жажду действия, выразившуюся в такой радикальной форме.

Ещё один интересный фрагмент художественного произведения можно обнаружить в цитате «Душа из тела рвётся вон», взятой из стихотворения К.Ф. Рылеева «Мне тошно здесь»<sup>143</sup>. Алданов завершает этой цитатой свои размышления о дневнике Каннегисера, заключая свои впечатления в эту фразу, в которой воплощается неудовлетворённость Каннегисера жизнью, желание перемен, и пренебрежение ценностью собственной жизни. Ещё одна функция этой цитаты – показать, что духовные

---

<sup>140</sup> Франсуа де Ларошфуко. Мемуары. Максимы. М., 1993. С. 183.

<sup>141</sup> Разумовская М. В. Жизнь и творчество Франсуа де Ларошфуко / Там же. С. 252.

<sup>142</sup> Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002. С. 356.

<sup>143</sup> Стихотворение написано во время заключения Рылеева под стражей и является одним из последних его произведений.

страдания человека не зависят от эпохи и что это присуще любому человеческому обществу, – идея, важная во всём творчестве Алданова.

Завершает первую часть очерка воспоминание об одной встрече с Каннегисером, состоявшейся весной 1918 года, за несколько месяцев до убийства. Центральное место в этом фрагменте уделено обсуждению Пушкина и чтению отрывка из него. Каннегисер читает первое четверостишие из стихотворения «Кинжал» и его окончание. При этом, он предлагает свой вариант чтения, с изменённым порядком строк. Выбор этого произведения, с его тематикой монархомахии, идеально сочетается с задачей создания образа Каннегисера. Происходит его сближение сразу с несколькими образными группами. С Пушкиным, и через него – со всей как российской<sup>144</sup>, так и мировой литературной традицией, так как само стихотворение насыщено отсылками к более ранней художественно-культурной традиции – Зевс, Немезида, Цезарь, Брут, Эвменида – Шарлотта Корде, Карл Занд. Все они находятся в парадигме политического преступления – либо как правители, либо как носители «возмездия и правосудия». Кроме того, отмечает Алданов, стихотворение Пушкина является диалогом со стихом Андре Шенье, которое посвящено Шарлотте Корде, убийце Марата. Таким образом, в этой части максимально сконцентрированы случаи обращения к тематике политического убийства, и погружение в неё Каннегисера позволяет приобщить его к этой давней традиции. Два убийцы сближаются через художественное произведение: чтение Пушкина оказывает на Каннегисера особый эффект: «Тонкое, прекрасное лицо его совершенно преобразилось» [1991, с. 492].

В финале очерка появляются гоголевские персонажи. В последние дни перед расстрелом Каннегисер испытывал «мучительные ощущения» и «эту чашу он осушил до дна, и я не знаю, кому ещё была дана судьбой такая чаша. Он пил её долгие недели без утешения веры, без торжества победы над

---

<sup>144</sup> Подробнее см.: Поварцов С. Цареубийственный кинжал (Пушкин и мотивы цареубийства в русской поэзии) / Вопросы литературы. М. 2001. № 1. С. 88–116.

смертью перед многочисленными толпами зрителей, без “Слышу!” Тараса Бульбы» [1991, с. 516]. В этом случае характеристика персонажа основана на отсутствии признака. Каннегисер по своему положению уподобляется Остапу, но при этом поддержки близких людей (Тарас Бульба) он не получает, и его внутреннее страдание становится ещё страшнее. Одиночество тут выступает и в своём физическом проявлении: «У эшафота Карла Занда <...> толпились десятки тысяч людей... У Леонида Каннегисера не было и этого утешения» [1991, с. 515] – и во внутреннем – «Никто не слышал. Никто не слушал». Ответ Тараса своему сыну содержит в себе «новозаветные ассоциации и обнажает важнейшую для повести Гоголя тему спасения, решение которой связано здесь с развитием мотива воскресения»<sup>145</sup>. Каннегисер соприкасается и с библейским контекстом – у него, в отличие от Христа, Бога-Отца нет, и он не может рассчитывать на воскресение.

В создании образа персонажа в этом очерке участвует большое количество источников, но можно выделить и доминантный. В нескольких фрагментах текста автор обращается к Ф. М. Достоевскому. Определяя цели своего очерка, автор сразу говорит: «По разным причинам я не ставлю себе задачей характеристику Леонида Каннегисера. Эта тема могла бы соблазнить большого художника; возможно, что для неё когда-нибудь найдётся Достоевский. Достоевскому по праву принадлежит и тот город, в котором жил и погиб Каннегисер, страшный Петербург десятых годов» [1991, с. 487]. Одной из основных задач, является характеристика Каннегисера. Несмотря на то, что автором декларируется отсутствие такой цели, именно она оказалась одной из ключевых. Отказываясь характеризовать Каннегисера напрямую, Алданов сразу предлагает литературный контекст, указывая, кто мог бы характеризовать его, вводя в текст имя Достоевского.

С именем Достоевского связан определённый тип персонажа. По Бахтину, «Достоевский искал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой

---

<sup>145</sup> Кривонос В. Ш. Повести Гоголя : пространство смысла. Самара, 2006. С. 52.

функции осознания себя и мира. И вот в его творчестве появляется “мечтатель” и “человек из подполья”<sup>146</sup>. Оба могут быть полноправно применены и к Каннегисеру – дневниковые записи выдают его «мечтательность» и погружённость в мир идей, а «подпольность» выражается в способе создания характера персонажа: «Он строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и своём мире»<sup>147</sup>. В очерке Алданова подобный принцип также обнаруживается: Каннегисер характеризуется текстом своего же дневника, основной объём информации о нём и его внутреннем мире мы получаем из него, а также из сцены чтения «Кинжала», где слова, поступки и даже манера чтения Каннегисера говорят о нём больше, чем авторское слово.

В четвертой части очерка, где автор повествует о последних днях Каннегисера перед осуществлением задуманного, встречается такой фрагмент: «Психологическая же основа была, конечно, очень сложная. Думаю, что состояла она из самых лучших, самых возвышенных чувств. Многое туда входило: и горячая любовь к России, заполняющая его дневники, и ненависть к ее поработителям, и чувство еврея, желавшего перед русским народом, перед историей противопоставить своё имя именам Урицких и Зиновьевых, и дух самопожертвования – все то же “на войне ведь не был”; и жажда острых мучительных ощущений – он был рождён, чтоб стать героем Достоевского; и всего больше, думаю, жажда “всеочищающего огня страдания”, – нет, не выдуманно поэтами чувство, которое прикрывает эта звонкая риторическая фигура» [1991, с. 508].

Автор утверждает близость своего персонажа к парадигме героев Достоевского. На этот раз основанием для сближения является «жажда острых мучительных ощущений». О важности страданий в творчестве Достоевского можно прочесть у Н. Бердяева: «Достоевский особенно

---

<sup>146</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 67.

<sup>147</sup> Там же. С. 71.

заинтересовывается судьбой человека в момент, когда он восстал против объективного миропорядка, оторвался от природы, от органических корней и объявил своеволие. Отщепенец от природной, органической жизни ввергается Достоевским в чистилище и ад города и там проходит он свой путь страдания, искупает вину свою»<sup>148</sup>. Ещё одна ссылка на Достоевского, более конкретная, с упоминанием Раскольникова, – в четвертой части очерка: «... Ему нужно было, ему психологически было необходимо это страшное ощущение<sup>149</sup>. Зачем Раскольников после убийства ходил *слушать* (курсив автора – П. С.) звонок в квартире Алены Ивановны?» [1991, с. 510]. Каннегисер уже поставлен в один ряд с Раскольниковым, и автор даже не использует сравнительных конструкций.

Последнее упоминание Достоевского происходит в пятой части: Каннегисер ожидает приезд Урицкого, и автор пытается реконструировать внутренний мир своего героя: «О чём он думал? О том ли, что ещё не поздно отказаться от страшного дела, – ещё можно вернуться на Сапёрный, пить чай с сестрой, отыгаться в шахматы у отца или продолжить чтение “Монте-Кристо”? О том, что жизни осталось несколько минут, что он больше не увидит этого солнца, этой площади, этого дворца?.. О том, не пора ли взвести на “fire” предохранитель револьвера? О том, что швейцар странно косится и, вероятно, уже подозревает?.. Его ощущения в те минуты мог бы передать Достоевский, столь им любимый...» [1991, с. 512]. Как и в первый раз, автор предоставляет другому писателю право на характеристику своего героя. Каннегисер становится трагическим героем, соразмерным Раскольникову.

Одна из главных особенностей литературного кода в отдельных очерках – корреляция национальной принадлежности персонажа очерка и упоминаемых литературных имён. Так, имена Гюго, Золя и Бальзака появляются в текстах, посвящённых французским персонажам («Клемансо»,

<sup>148</sup> Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. М., 2001. С. 31–32.

<sup>149</sup> Каннегисеру, который за несколько дней до убийства звонит своей жертве, Урицкому.

«Генерал Пишегрю», «Бриан», «Фукье-Тенвиль»); Гейне и Гете – немецким («Мольтке», «Гитлер», «Бург»); В. Скотт, Майн Рид и Байрон появляются в «английских» текстах («Ольга Жеребцова», «Уинстон Черчилль» (1927)), а русские классики (Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов и другие) – в очерках, посвящённых событиям русской политической истории.

К числу исторических персон, вызывавших пристальный интерес Алданова, принадлежит Уинстон Черчилль, персонаж одноименных очерков (1927, 1941). Фрагментарно он присутствует в очерке «Убийство Троцкого», изображается крупным планом в рассказах «Микрофон», «Истребитель», упоминается в романах («Живи как хочешь», «Бред»). В очерке «Уинстон Черчилль» 1927 года (газета «Последние новости») удельный вес литературных аллюзий и реминисценций значительно выше, чем в остальных случаях обращения к фигуре британского премьер-министра. В контексте имён европейских (в первую очередь – британских) и русских писателей автор определяет место своего персонажа в историческом и культурном пространстве, «маневрируя» между различными историческими эпохами.

Англоязычная литература представлена именами Дж. Лондона, Ф. Купера, В. Скотта и Т. Майн Рида (в этом ряду и американские имена, и те, чья судьба равным образом была связана с Англией и Америкой). Они появляются в тексте при разных обстоятельствах и с различной мотивировкой. Рассказывая о предках Черчилля, автор уделяет особое внимание его деду по материнской линии: «полужурналист, полубанкир, имел довольно бурное прошлое в духе романов Джека Лондона, если не Фенимора Купера» [2007-2, с. 315]. В сознании читателя, и русского, и европейского, без труда реконструируются образы героев этих авторов, и имена американских писателей становятся языком типизации личности деда, в чем можно усмотреть потребность выявления доминант человеческой природы, национальной основы характера предка. На Черчилля проецируются закреплённые литературой качества его деда: «Сочетание наследственных свойств американских борцов за выживание и потомков

“прекрасного англичанина” дало Европе одного из её самых блестящих и романтических государственных деятелей» [2007-2, с. 316].

Упоминание В. Скотта сопряжено с молодостью Черчилля: «По-видимому, в ранней молодости воображению Черчилля представлялась джентльменская, рыцарская война с обменом любезностями, с борьбой великодуший, с “господа англичане, стреляйте первыми”, – одним словом, та война, которая существовала лишь в фантазии Вальтера Скотта и романистов его школы» [2007-2, с. 319]. Контекст упоминания связан с ситуацией участия Черчилля в различных военных действиях в Индии, Африке, а также на Кубе. Будучи очевидцем варварских способов ведения войны, Черчилль избавляется от различных иллюзий, закреплённых в литературном сравнении. Исследователями неоднократно подчеркивалось, что для эстетики В. Скотта характерна «особая форма мироотношения, “рыцарственная”, бескорыстная, послушная зову идеала, преданность мечте, хотя бы и безнадежной, духовный подвиг того, кто не может жить в покое ежедневного существования, кому необходима экзальтация мысли и чувств, бедственная для него самого, но, может быть, нравственно необходимая для человечества»<sup>150</sup>. Борьба с подобным мировоззрением, обретение необходимого в тех условиях прагматизма и безыллюзорного взгляда на мир видится основой становления Черчилля как политического деятеля.

Имя Майн Рида в очерке проецируется на ситуацию, в которой проявил себя Черчилль. Рискованный побег из плена напоминает автору сюжет романов английского (хотя и черпавшего вдохновение в американской жизни) писателя: «Не буду подробно рассказывать историю его побега, – это совершенный Майн Рид. Скажу только, что он перелез через высокую стену на расстоянии нескольких метров от отвернувшегося часового, на ходу вскочил в товарный поезд, путешествовал без воды и пищи в мешке с шерстью, затем опять на ходу соскочил с поезда и долго бродил по вражеской стране наудачу» [2007-2, с. 321]. Апелляция к Майн Риду

---

<sup>150</sup> Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М., 1965. С. 408.



актуализирует авантюрный потенциал сюжета побега героя очерка. В произведениях Майн Рида побег зачастую становится значимым фабульным элементом (например, глава «Смелый побег» в «Охотниках за скальпами», глава «Побег» в «Персте судьбы» и др.). Отсылка к Майн Риду закрепляет за Черчиллем способность рисковать и, в широком смысле, действовать, что утверждается как необходимые качества для успешного политика XX века.

Национальная корреляция персонажа и литературного контекста не выдерживается в её чистоте; так, активность Черчилля, аналогом которой видятся поступки героев романов Майн Рида, противопоставляется семантике образа Платона Каратаева. Упоминая о стремлении Черчилля спастись из бурского плена, автор замечает: «Но Черчилля духовное освобождение в плену, по-видимому, решительно не удовлетворяло. Он совершенно не походил на Платона Каратаева» [2007-2, с. 321]. Для алдановского героя неприемлемо приспособление к любым условиям, он человек индивидуального, а не роевого сознания и самовольно определяет свою судьбу. Этим сравнением устанавливается приоритет для Черчилля социального опыта над духовным.

Персонажи произведений Л. Толстого появляются в очерке ещё дважды, оба раза – в форме прямого параллелизма с героем очерка. В эпизоде, посвящённом взаимодействию Черчилля с оппозицией, автор упоминает роман «Воскресение»: «У Толстого в “Воскресении” фабричный, пьющий в вагоне водку, говорит философски Нехлюдову: “Что, барин? Как работаем – никто не видит, а вот как пьём – все видят...”. Черчилль мог бы сказать о себе примерно то же самое» [2007-2, с. 330]. Аналогия между Черчиллем и эпизодическим романским персонажем, несмотря на её ироничность, добавляет характерологический нюанс: приоткрывается «трудовая», незаметная для окружающих деятельность политика. Изображая предвоенные настроения в странах-союзниках в 1914 году, автор вновь предлагает как будто произвольное сравнение: «Может быть, было здесь – у людей нейтральных – что-то от того радостного оживления, которое Алексей

Александрович Каренин после своего семейного несчастья читал на лицах всех его окружавших» [2007-2, с. 327]. Смешивая милитаристские ожидания и бытовое злорадство толстовских персонажей, Алданов устанавливает соприродность человеческих эмоций и настроений в историческом и обывательском сознании людей, причастных к политике.

В попытке выявить истоки необъяснимо мажорного предвоенного настроения, сразу вслед за упоминанием толстовских текстов, автор обращается к «Маленьким трагедиям» Пушкина: «Или, вернее, сказались чувства, выраженные в стихах “Пира во время чумы”, кажется, самых знаменитых во всей русской поэзии: “Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья, бессмертья, может быть, залог...” Не знаю. Во всяком случае, наслаждения здесь могли быть лишь вполне “неизъяснимые”» [2007-2, с. 327]. Подчёркивается иррациональная тяга к гибельной исторической перспективе: европейское сообщество как будто ждало этой войны, подсознательно ощущая её смертность как спасительную. Заостряя внимание на слове «неизъяснимый», автор работает с разными смыслами этого слова. Согласно «Словарю языка Пушкина», «неизъяснимый» – «не поддающийся объяснению, непостижимый, непередаваемый, необыкновенный, необычайный»<sup>151</sup>. «Неизъяснимы наслаждения», о которых поёт Председатель в «Пире», у Пушкина – временный триумф Эроса над Танатосом<sup>152</sup>, «неизъяснимость» в данном случае (всего словарь фиксирует 32 случая появления этого слова у Пушкина) несёт значения непередаваемости (потаённости, сокровенности), а также интенсивности (необыкновенности) испытываемого чувства. «Вполне “неизъяснимые”» наслаждения в алдановском тексте относятся, скорее, к тем экономическим и политическим выгодам, оглашать которые не принято в

<sup>151</sup> Словарь языка Пушкина : в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. М, 2000. Т. 2. 3–Н. С. 837.

<sup>152</sup> Подробнее см.: Давыдов С. «Неизъяснимы наслажденья» : эротические мотивы и единство «Маленьких трагедий» // Пушкин и мировая культура : Материалы шестой международной конференции. Крым, 27 мая – 1 июня 2002. СПб , Симферополь, 2003. С. 105–113.

случае ведения боевых действий, всегда официально преподносимых в идеологических координатах.

Литературные аллюзии в очерке «Уинстон Черчилль» (1927) зачастую сопровождают прямое авторское слово. Можно усмотреть в этом эстетическую избыточность, но всё же это не столько дублирование, сколько отсылка к безупречно воплощённым формулам: литературные тексты и их персонажи – концентрированное воплощение человеческого опыта. Подобное признание приоритета предшественников над своим словом является отголоском авторской стратегии типизации своих персонажей: автор подключает их к уже готовой и авторитетной культурной парадигме.

Следующее обращение Алданова к личности Уинстона Черчилля состоялось в 1941 г. Во втором очерке «Уинстон Черчилль» актуализируется конкретная ситуация: автор задаёт вопрос, какие перспективы есть у Англии во Второй Мировой войне, связывая надежды англичан с решениями их премьер-министра. Этот персонаж уже введён в алдановскую персоносферу, поэтому избирается иная стратегия работы с материалом. Для автора нет необходимости в обстоятельных отступлениях и сравнениях, он излагает известные ему факты и комментирует их в аспекте сложившейся ситуации. Литературный контекст проступает в очерке лишь однажды. Размышляя о саморефлексии Черчилля на предмет собственного счастья, автор вводит имена двух писателей: «Но карьера и успехи, как известно, счастья не составляют. Можно было бы сослаться на знаменитых, гениальных людей, которые прожили, в общем, на первый взгляд, весьма счастливую жизнь, и которые слов Черчилля никак о себе не произнесли бы. Гёте утверждал, что он был всегда несчастен. Лев Толстой как-то сказал: “Халиф Абдурахман говорил, что у него в жизни было четырнадцать счастливых дней. У меня не было и четырнадцати...”»<sup>153</sup>. Примечательно, что оба «знаменитых, гениальных» человека оказываются писателями. В этом нам видится

---

<sup>153</sup> Алданов М. Уинстон Черчилль / Публ. А. Чернышева // Новый журнал. 2006. № 244. <http://magazines.russ.ru/nj/2006/244/al11.html> (дата обращения: 14.02.2014).

проявление литературоцентричной авторского сознания и его картины мира, а необходимость ссылки – очередное признание их приоритета в постижении человеческой природы.

Удельный вес текстов культуры в очерках неодинаков; разнообразны и способы сопряжения их с характеристиками и оценками персонажей. Один из таких способов – исходное «извлечение» героя из классического текста, как это происходит в очерке «Ольга Жеребцова», который впервые появился на страницах газеты «Дни» в феврале 1926 года. Избирая «литературную» точку отсчёта, автор не размывает фактологическую конкретику: источниками информации продолжают оставаться работы русских и английских историков, материалы эпистолярного характера, архивы, частные свидетельства. Что касается присутствия имён авторов и персонажей из сферы литературы, то очерк содержит почти привычный ряд: Теккерей, В. Скотт, Гюго, Грибоедов, Толстой. Однако сквозной диалог происходит по преимуществу с герценовским текстом (упоминаемым или цитируемым, подчас очень пространно, более десяти раз)<sup>154</sup>. Примечательно, что у автора очерка нет апологетического отношения и безоговорочного доверия к некоторым герценовским утверждениям, например, относительно участия Ольги Жеребцовой в «оргиях Георга VI». Нередки фразы, выдающие почти фамильярное и даже порой ироническое отношение к отдельным герценовским суждениям, которые не канонизируются как истина в последней инстанции: «трудно понять, что, собственно, имел в виду Герцен...» [2007-1, с. 360]. И всё же «Былое и думы» остаются несомненным предпочтением, что обусловлено, как нам представляется, потребностью найти точки соприкосновения и расхождения с предшественником в понимании логики поступков героини, которая задаётся именно текстом Герцена.

---

<sup>154</sup> О рецепции Герцена в эстетическом сознании Алданова см.: Шадурский В. В., Степанова М. В. А. И. Герцен в восприятии Марка Алданова // Вестник РГГУ. Серия : История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016, №5. С. 57–67.

Первый абзац очерка – цитата из XXVI главы четвёртой части «Былого и дум», где воссоздаётся последний период жизни Ольги Александровны. Первое впечатление Герцена («Высокая старуха со строгим лицом, носившим следы большой красоты; в её осанке, поступи и жестах выражались упрямая воля, резкий характер и резкий ум»<sup>155</sup>), погружение в эпоху Герцена и 1840-х годов, последующее обращение к началу XIX века создаёт двойную дистанцию, позволяющую охватить перипетии судьбы героини в пространстве трагических событий русской истории, которые уже стали предметом и эстетического освоения. Автор не стремится создать сколько-нибудь законченный портрет, скорее всего, возникает потребность убедиться как раз в невозможности составить однолинейное суждение о ней. Красота, избалованность вельможным вниманием с самых юных лет, вовлечённость в придворные интриги, во взаимоотношения России и Англии – воссоздание прихотливых поворотов судьбы Ольги Жеребцовой, не в последнюю очередь её отношений с Уитвортом, затем с принцем Уэльским происходит в постоянной «оглядке» на авторитетный герценовский текст, в котором воссоздаётся «отражение истории в человеке, случайно попавшемся на её дороге»<sup>156</sup>. Эту формулу из предисловия к «Былому и думам» цитирует Л. Я. Гинзбург, рассуждая о герценовском понимании истории: «Герцен стремился познать не столько индивидуально-психологические, сколько исторические черты человека. Дело здесь не в противопоставлении социально-исторического анализа психологическому. Напротив, они расположены в одном ряду, и социально-историческая обусловленность человека – необходимая предпосылка психологического анализа»<sup>157</sup>. И далее: «Человек отчитывается перед историей не только в своём участии в «гуртовых событиях», но и в своей «домашней жизни», душевной жизни»<sup>158</sup>.

---

<sup>155</sup> Герцен А. И. Собрание сочинений в восьми томах. 5 том. М., 1975. С. 356.

<sup>156</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 264.

<sup>157</sup> Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 267.

<sup>158</sup> Там же. С. 281.

В логике алдановского очерка героиня ведома индивидуальными привязанностями и антипатиями, страстями и жаждой достижения личных целей. Любовные интриги, перипетии отношений Ольги Жеребцовой с лордом Чарльзом Уитвортом, пересечение с судьбой Георга IV, даже вовлечённость в сюжет покушения на Павла I («искренняя и страстная любовь Жеребцовой к Уитворту заставила её всецело отдаться заговору» [2007-1, с. 366]) свидетельствуют о первичности для героини как раз несогласия с правилами политических игр и отстаивания своих интересов. (Выразительная деталь – дерзость уже доживающей свой век на своей гатчинской даче Жеребцовой по отношению к Николаю Павловичу и к солдатским полкам князя Михаила). Полемика с герценовской стратегией наделения личной судьбы исторической «нагрузкой» завершается в финале очерка: «Жеребцова, конечно, не сыграла большой роли в истории. В чисто историческом отношении её жизнь особого значения не имеет. И всё-таки нелегко найти более интересную жизнь. Если можно было бы говорить о русском типе выдающейся женщины восемнадцатого века, я в качестве образца назвал бы Жеребцову» [2007-1, с. 377]. В такого рода обобщении обнаруживается отсутствие категоричности в полемике с великим предшественником. «*Vivre sa vie*», жить своей жизнью в век множества влияний, мод и норм – одно из наиболее ценных для Алданова качеств человека, вне исторической «привязки», однако в случае с Жеребцовой именно склад её личности, то, как она проживала свою судьбу, и оформляло облик её века. Другое дело, что жизнь Ольги Жеребцовой, как и любого человеческого существа, подчиняется законам не историческим, а физическим. Последние годы жизни Ольги Жеребцовой становятся ещё одним аргументом правоты близкой автору идеи Экклезиаста о преходящем счастье и разрушительном влиянии времени: из красивой женщины, смелой авантюристки она превращается в одинокую и мрачную старуху. В заключении очерка над герценовским текстом «надстраивается» цитата из

стихотворения Гюго «Как всюду, о пришельце новом...»<sup>159</sup>: «Пришли надолго дни тоски, уже зовёт меня могила» [2007-1, с. 378]. Такой финал видится в какой-то степени искусственным, текст Герцена как бы «отодвигается», однако судьба героини в контексте поэтической фразы размыкается в природное измерение жизни, не сводимое к историческому времени.

Одним из оснований, по которым можно дифференцировать культурные реалии, используемые в том или ином очерке, является принадлежность их к сферам высокой или массовой культуры. Явной демаркационной линии в предпочтении той или другой сфер провести невозможно, и всё же можно усмотреть некоторые закономерности корреляции культурных явлений и человеческой природы персонажа. Наиболее очевидна такая связь в очерке «Мата Хари», который был опубликован в 1932 году в двух июльских номерах газеты «Последние новости». Мата Хари – одна из немногих женщин, причастных большой политике XX века, она привлекает автора своего рода «кинематографичностью».

Сюжет судьбы героини предваряется устойчивой преамбулой, содержащей личные впечатления автора при посещении особняка, связанного с её пребыванием. Это становится не столько соблюдением верности документальной (в данном случае способом верификации как раз выступает авторский личный взгляд на пространство, отмеченное когда-то её присутствием, дом выступает как неопровержимый документ эпохи и свидетельство о человеке), сколько способом включения персонажа в эстетическую реальность. Такие фразы, как «странной формы, странного цвета дом», «таинственная вилла», «романтика старого особняка» катализируют культурную память автора: «В старинных уголовных романах Монтепена, Габорио, в разных “Тайнах розового дома” описываются именно такие таинственные виллы» [2007-2, с. 52]. Подобные пассажи помещают

---

<sup>159</sup> Гюго В. Собрание сочинений в 15 томах. М., 1956. Т. 13, с. 583.

владелицу ещё до появления в сюжете в пространство культуры – и как её, культуры, порождение, и как порождающий фактор, поскольку перечисляются авторы, сделавшие Мата Хари героиней своих романов, фильмов, всего арсенала мифогенных текстов, которые, наряду со слухами о ней становятся основой легенды и «контрлегенды» о ней. С одной стороны, это «земное воплощение дьявола, знаменитая красавица, танцовщица выдавала немцам важные военные секреты» [2007-2, с. 53], с другой – «ни в чём не повинная мученица, красавица-танцовщица стала жертвой дьявольского умысла» [2007-2, с. 54] Дальнейший комментарий опровергает обе позиции: «в легенде правды очень мало, а в контрлегенде всё совершенная неправда».

Авторская версия личности Маты Хари такова: «Была шпионкой в чистом виде, <...> работала для денег и в особенности для ощущений» [2007-2, с. 54]. Её портрет – во многом реализация стратегии демифологизации, суть которой – в «объективизации» взгляда на того или иного исторического деятеля, трезвый, с элементами скептицизма, взгляд на человека. Внешность видится автору не соответствующей слухам: «Легенда очень преувеличивает красоту этой шпионки. <...> Черты лица у неё были неправильные и довольно грубые» [2007-2, с. 62]. Тем не менее, автор признаёт определённые достоинства за героиней: «Это была очень умная и одарённая женщина, с необычайным темпераментом, жадно любящая жизнь, жадно любящая позы и эффекты, взбалмошная до истеричности и болезненно лживая» [2007-2, с. 63]. Автор иронически обозначает масштаб её претензий: «Голландия была слишком для неё мала» [2007-2, с. 59].

Склонность героини к созданию громкого имени реализуется доступными ей средствами. Так, про выбор жизненного пути Мата Хари говорится: «Голоса у неё никакого не было, следовательно, она не могла стать оперной певицей. По-французски она говорила с сильным иностранным акцентом, значит, не приходилось думать о карьере драматической артистки. Кроме того, у неё не было таланта – это, правда,



при надлежащей рекламе имело меньше значения» [2007-2, с. 60]. Карьера «восточной танцовщицы» имела в основе «весь арсенал дешёвой поэзии» [2007-2, с. 61]; важно, однако, что Мата Хари проницательно избирала ту роль, которая была бы востребована не только массовым сознанием, но и искушёнными зрителями, причастными богемным вкусам.

Жизнь Мата Хари видится сопоставимой с эстетикой американского кинематографа: «У этой женщины было чисто кинематографическое воображение» [2007-2, с. 64]. Устойчивыми становятся обороты «эстетика сенсационного боевика», «типичные сцены “сверхроскошного трагического боевика”», «биографический бульварный фильм». Поводом для сравнения служит обилие экзотических деталей и резких сюжетных поворотов. Сравнение несёт разоблачительный смысл: американское кино для автора – синоним массового развлечения, угождающего самым примитивным вкусам. Похожим образом работает фраза об «арсенале дешёвой поэзии» применительно к сценическому образу героини: что-то необычное, и, вместе с тем, полное нелепостей и излишеств и, как следствие, лишённое гармонии.

Несмотря на это, автор не стремится к одномерному изображению Мата Хари. Новые краски к портрету своей героини автор извлекает из русской классической литературы, вновь из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: «Наряду с бульварным романом была и подлинная достоевщина. Мата Хари нуждалась в десятках тысяч, как Родион Раскольников нуждался в десятках рублей. Раскольникову тоже незачем было убивать Алену Ивановну; он мог давать уроки, мог стать биржевиком, мог красть бумажники из карманов. На убийство и каторгу его толкнул не голод, или не только голод – да, собственно, и не наполеоновская идея: наскоро, на заказ сшитая идея лишь прикрыла то иррациональное и страшное, что теперь зовётся достоевщиной» [2007-2, с. 64]. «Достоевщина» – понятие, обозначающее профанацию высоких смыслов текстов Достоевского, оно используется автором в значении «подсознательная тяга к острым ощущениям, преступлениям, риску» и синонимично понятию

«инфернальность», которое также используется для объяснения наклонностей Мата Хари. Рождается амбивалентность в выборе средств изображения героини: клишированность остросюжетных фильмов соседствует в ней с психологическим анализом. Аллюзия на героев Достоевского неоднократна. О встречах Мата Хари с майором Ладу, заведовавшим французской контрразведкой, говорится: «Так приблизительно встречались и беседовали Раскольников и Порфирий Петрович». Продолжается встраивание жизни героини в «инфернальный» канон и внесение новых смыслов и трактовок её поведения: Мата Хари добровольно встречается со своим противником, чтобы испытать себя в своеобразной психологической игре. Характерно внимание Алданова к этой сцене, уже использовавшейся в очерке «Азеф». В обоих случаях встреча Раскольникова и Порфирия Петровича служит моделью взаимоотношения авантюриста с правосудием.

Смерть Мата Хари, по мнению повествователя, является «самой блестящей сценой все её жизни». Настойчивые повторения: «Безвкусный американский сценарий становится страшной правдой», «Мата Хари продолжает доигрывать», «Фильмовая лента вертится всё быстрее» [2007-2, с. 72] – содержат идею окончательного размывания для героини границ между опасными шпионскими играми, отсылающими к расхожим киносюжетам, и жизнью. Эксплуатация дешёвых эффектов продолжается героиней в тюрьме: она танцует, смеётся «зловещим, немыслимым, невообразимым» хохотом, улыбается присутствовавшим при расстреле людям. Финал истории символичен: «Тело тотчас отвезли в анатомический театр» [2007-2, с. 73]. Логическим завершением игры становится последний эпизод её жизни: «Нужно одеться. Мужчины выходят», «Говорит быстро, безостановочно. Туалет кончается», «Бьёт барабан. Раздаётся залп» [2007-2, с. 73]. Синтаксис как будто стилизует лапидарность киносценария, что, собственно, закрепляет оформление образа Мата Хари по законам кинематографа и массового искусства в целом.

Литературный и – шире – культурный контекст включает исторических персонажей в парадигму отстоявшихся во времени культурных образцов и становится способом выявления доминант характера и способом уточнения авторской позиции. Данный контекст вступает в активное взаимодействие с документальными источниками и нередко потесняет их.

### **1.3 Реализация исторических персонажей в сфере частной жизни как способ создания характеров**

В ряду персонажей малой прозы Марка Алданова, в первую очередь художественных очерков, устойчивое место занимает тип политического деятеля: это и политические лидеры (Ленин, Муссолини, Гитлер), и террористы-революционеры (Каннегисер, Азеф)<sup>160</sup>. Внутренний мир главных героев создаётся классическими для русской литературы способами, среди которых неизменно остаются семейные коллизии, представленные в нескольких аспектах: родительский дом, супружеский союз, иные формы взаимоотношений главных героев с женщинами.

Наиболее репрезентативными в избранном аспекте представляются очерки «Убийство Урицкого» (1923), «Азеф» (1930), рассматриваемый (вопреки принципу разграничения жанров) в избранном ракурсе рассказ «Номер 14» (1948) и очерк «Жозефина Богарне и её гадалка». В них представлены знаковые фигуры политической истории XX века России и Европы, все они так или иначе включены в отношения частной жизни и, наконец, в этом ряду значатся произведения разных этапов творчества Алданова, что позволяет сделать выводы о роли и функциях частной жизни в судьбах исторических личностей<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Интерес Алданова к этим фигурам отмечал уже Ч. Н. Ли.: Ли. Ч. Н. Марк Александрович Алданов. Жизнь и творчество. // Русская литература в эмиграции. Питтсбург, 1972. С. 95–104

<sup>161</sup> Другим знаковым политическим фигурам: Ленину, Сталину и Гитлеру – Алданов посвящает такие тексты, как написанный по-французски в 1919 г. и в 1922 г. переведённый на английский (в русском переводе впервые появился в 2008 г.) текст

В очерке «Убийство Урицкого» важное место обретает семантика родительского дома. В тексте очерка упоминания о родительском доме Каннегисера встречаются шесть раз. Знакомство автора<sup>162</sup> с Леонидом Каннегисером, молодым террористом и центральной фигурой очерка, происходит в доме его родителей. Родной дом Каннегисера – знаковое место в Петербурге, место встреч многих знаменитых людей, «культурнейшая обстановка». В своём дневнике герой пишет: «У меня есть комната, кровать, обед, деньги, кафе и никакой жалости к тем, у кого их нет. Если меня убьют на войне, то в этом безусловно будет некоторый высший смысл...» [1991, с. 489]. Алдановский герой следует парадигме судьбы подпольного героя, о котором сложился миф в литературе: «Герой молод, он не успел пожить, он отдал в жертву свою молодую жизнь, что делает его жертву несравнимо ценнее, чем жизнь, скажем, убитого им старика-министра или губернатора средних лет, успевшего пожить. Герой жертвует не только жизнью, но и правом любить, создавать семью, рожать детей»<sup>163</sup>. Мотив дома, семьи связан с идеей жертвы, которую должен принести террорист за свои убеждения. Он отрывается от быта, материального мира, семейных связей. Коллизии взаимоотношений героя и обитателей родительского дома выстраиваются в

---

биографического характера «Lenine», а также «Сталин» (1928) и «Гитлер» (1936). Что касается Ленина, упоминается о его происхождении: «Ленин был из потомственных дворян. Легенда, имеющая широкое хождение в наше время, даже восхваляет богатство и древность рода Ульяновых. Но Зиновьев говорит, возможно, в качестве подачи демократическому чувству толпы, что отец Ленина был крестьянского происхождения» (перевод наш. – П. С.). Как можно заметить, уже в начале своего творческого пути Алданов демифологизирует персонажа, о судьбе которого уже тогда рождались разного рода домыслы. В очерке «Сталин» (1928) саркастически формулируется идея циничного поправления политическими вождями, в первую очередь Лениным, семейных ценностей: среди способов «пополнения партийной кассы» у Ленина значился и матримониальный, когда он «поручил своим товарищам по партии жениться на двух указанных им богатых дамах и передать затем приданое в большевистскую кассу» (1999, с. 688). Гитлер и Сталин в названных очерках изображены вне сферы частной жизни.

<sup>162</sup> Отдельный аспект поэтики очерков составляет субъектная структура, что требует самостоятельного исследования. Оставляя в стороне данную проблему, отметим, что форма перволичного повествования в данном очерке, в соответствии с жанровыми законами, реализует семантику «подлинности изображаемого»; такая повествовательная стратегия была важна и в других жанрах прозы русского зарубежья.

<sup>163</sup> Могильнер М. Мифология подпольного человека. М., 1999. С. 53–54.

логике притяжения–отталкивания. Каннегисер уходит из дома после казни товарищей, «после потрясшей его казни». Это обусловлено не только инстинктом самосохранения, но и попыткой изъять себя из привычных связей и оградить родных от преследования. Каннегисер не мог не знать, что семья пострадает из-за его покушения на начальника Чрезвычайной Комиссии. Но в четвертой главе фиксируется ситуация, когда в день преступления Каннегисер всё-таки приходит поиграть в шахматы с отцом: «Ночевал он, как всегда, вне дома. Но рано утром снова пришёл на квартиру родителей пить чай. Часов в девять он постучал в комнату отца, который был нездоров и не работал. Несмотря на неподходящий ранний час, он предложил сыграть в шахматы. Отец согласился, – он ни в чем не отказывал сыну. По-видимому, с исходом этой партии Леонид Каннегисер связывал что-то другое: успех своего дела? удачу бегства? За час до убийства молодой человек играл напряжённо и очень старался выиграть. Партию он проиграл, и это чрезвычайно его взволновало. Огорчённый своим успехом, отец предложил вторую партию. Юноша посмотрел на часы и отказался» [1991, с. 511]. Игра в шахматы – метонимическое замещение дворянского уклада жизни, от которого герой пытается и не может окончательно оторваться. Также можно интерпретировать это как игру с судьбой, как прощание с домом и отцом. Чтение вслух – ещё один из ритуалов дворянских семей, которому следует Каннегисер. Примечательно, что он просит сестру прочитать главу из «Графа Монте-Кристо», посвящённую политическому убийству. Алдановский герой не может полностью избавиться от привязанности к семейным ценностям.

Последний фрагмент, где упоминается родительский дом, – попытка автора реконструировать мысли Каннегисера перед убийством: «О чём он думал? О том ли, что ещё не поздно отказаться от страшного дела, – ещё можно вернуться на Саперный, пить чай с сестрой, отыгаться в шахматы у отца или продолжить чтение “Монте-Кристо”? О том, что жизни осталось несколько минут, что он больше не увидит этого солнца, этой площади, этого

дворца?.. О том, не пора ли взвести на “fire” предохранитель револьвера? О том, что швейцар странно косится и, вероятно, уже подозревает?» [1991, с. 512]. О семье упоминается и в заключительной, шестой, главе, где говорится, что она спаслась. Но автора интересует не родительский мир, а герой, который, отказавшись от семейных ценностей и предав родной дом, обрекает себя на трагическое одиночество перед смертью. Топос родного дома в соотнесении с судьбой террориста приобретает семантику того устойчивого мира, отказ от которого означает искажение естественных координат жизни, её нравственных основ.

В очерке «Азеф» способы создания образа провокатора Азефа разнообразны, среди них, как уже говорилось, – опора на документальные источники и художественные тексты, субъектная организация; равноправными в этом ряду становятся сюжетные ситуации, связанные с приватной сферой его существования. В начале очерка упоминается, что у Азефа была жена, «рядовая социалистка». По свидетельству Б. Николаевского, на которого ссылается М. Алданов, она ушла от Азефа, узнав о его разоблачении. В дальнейшем о жене больше не говорится ни слова, и в этом можно усмотреть способ характеристики героя как человека, равнодушного к институту брака и к законам общественной морали. В девятой главе, после упоминания о разоблачении и бегстве Азефа, актуализируются сюжеты его частной жизни. В очерк вводится женский персонаж, немка К., сожительница Азефа, – так она названа несколько раз. Их свадьба упоминается в ироническом ключе: «фасад» семейной жизни необходим для адаптации в среде немецких бюргеров. Иронический дискурс выдаёт авторское неприятие профанации супружеской жизни. Сожительство, в сравнении с традиционной формой жизни любящих людей, браком, наделено меньшим количеством обязательств между партнёрами.

Фрагментарный сюжет отношений героя и его спутницы осложнён и другими смыслами. Их отношения сердечные и тёплые, он дарит ей подарки, проводит с ней время, они даже открывают совместное дело. Находясь в

тюрьме, он пишет ей письма, а после смерти Азефа в 1918 году она хоронит его на кладбище в могиле без надписи, опасаясь неприятностей. Мотив привязанности Азефа к женщине разрушает представления об идеальном террористе. Он, как было указано выше, должен исключить любое вмешательство частной жизни в свой мир; то, что Азеф заводит продолжительный роман, выдаёт нежелание отказываться от житейского комфорта. Неоднократно встречаются упоминания о развлечениях Азефа: «Азеф с немкой находились в Биаррице и превосходно проводили время: удили рыбу, ездили в Сант-Себастьян, в Мадрид» [1991, с. 468]; «Азеф в полосатом купальном костюме выходит из воды, под руку с немкой. На его лице блаженная сияющая улыбка» [1991, с. 470]; «Азеф жил в своё удовольствие, посещал увеселительные места, оперетту, осматривал разные достопримечательности» [1991, с. 472].

С точки зрения субъектной организации взаимоотношения Азефа и спутницы воссозданы в зоне авторского слова и сознания: «Верная немка похоронила его, по второму разряду, на Вильмерсдорфском кладбище. Надписи на могиле нет никакой, во избежание неприятностей (“вот рядом тоже русские лежат”))» [1991, с. 485]. Единственный раз сознание женщины открывается в заковыченной фразе «вот рядом тоже русские лежат». Традиционный мотив женской верности в случае союза Азефа и его подруги оборачивается для автора загадкой.

Своеобразным продолжением сюжета взаимоотношений политического деятеля и женщины прочитывается рассказ «Номер 14» (соположение очерка «Азеф» и рассказа демонстрирует отсутствие резкой границы между отдельными очерками и рассказами), где речь идёт о последних днях и гибели Бенито Муссолини и его спутницы Клары, последней женщины в его жизни. С точки зрения субъектной организации можно обнаружить принципиальное отличие от очерка: в «Номере 14» происходит пересечение двух потоков сознаний, обоим героям, Муссолини и Кларе, дано равное право на самовыражение. Несколько фрагментов

взаимооценки оформляются как прямая или несобственно-авторская речь. В сознании Муссолини Клара остаётся объектом привязанности: «Бросать Клару он никак не собирался. Понимал, что во всём мире только она его любит, и сам ещё любил её, хотя меньше, гораздо меньше, чем прежде»<sup>164</sup>. В ночь после пленения Муссолини размышляет о возможности побега, и его мысли устремляются в иное направление: «И что же я сделал бы с ней? – Подумал он, взглянув на Клару. – Нет, мне всё равно! Я не такой человек, как другие. Никого не люблю, и никто не стоит любви» [1994, с. 257].

Клара для Муссолини выступает как замена родительского дома, материнской защиты и жертвенности. Семантика женского персонажа развивает то, что было намечено в последнем абзаце очерка «Азеф» – идею жертвенности и верности женщины. Её неистовое желание – убедить Муссолини, что всё будет хорошо, обмануть себя и при этом готовность быть вместе до конца: «Она тотчас заговорила опять. Да, она немного устала, но это пустяки, лишь бы не слишком устал он, всё будет отлично, он увидит, они утром же и уедут, но теперь надо закусить, ах, это полента! Она страшно любит поленту, а вот молока ей совсем не хочется, он должен выпить всё молоко, так велели доктора, кажется молоко чудное, ну да, деревенское, непременно надо закусить, в Швейцарию долго ехать, впрочем, нет, это совсем близко, но там его облепят журналисты, сначала надо принять ванну, в швейцарских гостиницах и теперь кипятков, конечно, круглые сутки, они чудесно отдохнут, ему непременно надо соблюдать режим, непременно!» [1994, с. 260]. Её прямая речь – попытка «заговорить» себя и Муссолини от близкой расправы. Она хватается за любые детали, которые позволяют ей оттянуть трагический финал: «Она тотчас опять заговорила, ещё быстрее, ещё бессмысленнее, чем прежде, но всё тише, всё невнятной. Конечно, она знала, она твёрдо знала, она ни одной минуты не сомневалась, ну разумеется,

---

<sup>164</sup> Алданов М. Прямое действие. Рассказы : Сочинения в 6 книгах. Кн. 3. М, 1994. С. 237–238. В дальнейшем текст, цитируемый по данному изданию, обозначается как «1994» с указанием страницы в скобках.



его спасут, ах, какое счастье, зачем было волноваться, разве у кого-либо может подняться рука на дуче, у них, верно, есть автомобиль, лишь бы хороший, а то у него боли, надо в Швейцарии остановиться в первой же гостинице и позвать доктора, и, главное, молоко, но надо скорее одеться, ей стыдно, как же при мужчинах, может быть, они на минуту выйдут, задыхаясь, говорила она, наклонившись к туфлям на полу и всё так же бросая быстрые взгляды на него, на человека с пулемётом, на стоявших за ним людей» [1994, с. 261–262]. Когда её слова оказываются бессильными, она пытается спасти его, заслоняя его своим телом во время расстрела. Последняя – циничная – оценка Клары принадлежит полковнику Валерио, расстрелявшему Муссолини: «Клара Петацци также была мертва, – пишет в своих воспоминаниях полковник. – Она не была приговорена к смерти, но и она умерла» [1994, с. 263]. Тела исторических Муссолини и Петацци были перевезены в Милан и вместе похоронены там<sup>165</sup>. В очерке редуцируется этот последний фрагмент судьбы Муссолини, и в этой связи можно говорить, что финал очерка прочитывается как новеллистический пуант, который типологически близок устойчивой ситуации русской литературы – испытания мужчины женской любовью и верностью. Алдановский Муссолини дискредитируется не только как политический деятель, но и как частный человек, а героиня сохраняет высоту женской верности.

«Жозефина Богарне и её гадалка» вышла в пяти номерах «Последних новостей» в июле-августе 1935 года. В центре внимания Алданова не герой-мужчина, а судьба жены Наполеона, показанная в переплетении с двумя другими – с Наполеоном (составляя главы «большой» истории) и с гадалкой мадемуазель Ленорман – как «область “малой истории”».

Первая часть очерка – краткая характеристика Жозефины. Первое предложение свидетельствует об авторском интересе к судьбе Жозефины: «Это жизнь сказочная: горе и счастье, нищета и горы золота, трон и

---

<sup>165</sup> Audisio W. In nome del popolo italiano. Milano, 1975. 400 p. ; Легран Ж. Бенито Муссолини. М., 1999. 128 с.

“подножье эшафота” – все так и просится в фильм; ничего не надо было бы выдумывать автору сценария» [2007-1, с. 241]. Её личные качества оцениваются автором высоко: «Скажем, однако, что Жозефина была неглупа», «Ей было свойственно большое личное очарование: она была и добра, и мила, и необыкновенно благожелательна к людям» [2007-1, с. 241]. Даже то, что Жозефина ничего не понимала в революции и планах своего мужа, расценивается автором как преимущество. Ещё одно её важное свойство – способность «плыть по течению», отдаваться воле случая. Не планируя почти ничего, она добивается невиданных высот, далёкая от расчёта, она представляется достойнее тех, кто гонится за ложными идеалами накопления.

Ранняя биография Жозефины не представляет ничего интересного, как и её история первого раннего брака. Характеризуя мужа, Александра де Богарне, автор одновременно наделяет его чертами и супругу: «Александр де Богарне по складу души очень походил на Жозефину. Это был недурной человек, неглупый, незлой, больше всего желавший прожить свой век спокойно, в своё удовольствие, не мешая и другим» [2007-1, с. 242].

Уважительное отношение рассказчика к героине сохраняется и при комментировании эпизода, в котором «муж вдруг всё узнал». Этот момент не используется для унижения героини, напротив, отмечается, что «это неважно», «о ком сплетен не ходит», и что виконт был сам человеком «отнюдь не святой жизни» [2007-1, с. 243].

Вторая часть очерка вводит в текст не причастную к политической истории персону – мадемуазель Ленорман, «гадалку». Её характеристика открывается в лексической окрашенности слов: используются просторечные выражения и обороты: «что ни скажет, то соврёт», «ловкая женщина», «провинциальная девица», «реклама у неё была поставлена так, что Грета Гарбо могла бы удушиться от тоски и зависти», использование русифицированной формы её имени: Ленорманша. Помимо этого, часть, посвящённая этой женщине, исполнена иронии: «если все консьержки стали

Брутами, а все лавочники Гракхами, то никак нельзя было обойтись и без Сибилл» [2007-1, с. 245], «В первые месяцы революции парижане были от эры разума в восторге. Но эрой разума их кормили каждый день... Госпожа Ленорман поняла: надо открыть в городе-светоче каббалистический кабинет» [2007-1, с. 244]. Ирония призвана обнажать противоречия французского общества, которыми ловко пользовались умелые люди. Обе героини оказываются, несмотря на разный статус и миропонимание, невольно причастны к историческим катаклизмам, проявляя парадоксы идеологической ситуации. Так, упоминается, что Жозефина превзошла своего мужа по части революционного либерализма: «В одном своём письме, правда, писанном по начальству, будущая императрица называет себя “санкюлоткой-монтаньяркой”; а начинается это письмо с очень сложной формулы: “Привет, уважение, доверие, братство”. Так не писал и сам Робеспьер» [2007-1, с. 247]. Ирония этого фрагмента выполняет ту же функцию – выявление алогизма французской революции. Благодаря этому к портрету Жозефины добавляется такое качество, как наивность в сочетании с острой восприимчивостью к окружавшим её событиям.

Четвертая и пятая части – начало магистрального сюжета очерка, изображается заключение будущей императрицы Франции в Кармской тюрьме. Авторский интерес к людям здесь проявляется в выборе темы изображения. О тяжёлых условиях обитания упоминается мимоходом, основными деталями становятся те повседневные чувства, которые невозможно подавить даже тюрьмой. Героиня влюбляется, гадает, шутит, иногда отчаивается. Именно здесь, желая узнать свой прогноз, она знакомится с популярной гадалкой Ленорман. Загадка её «пророчества» (автор неоднократно скептически отзывается о её способностях) – одна из тех, что, вероятно, так и останутся неразрешимыми. Существующее пророчество было отредактировано после смерти Жозефины, чтобы звучать максимально точно, оригинальная версия же, замечает автор, «была гораздо

менее определённой». Это как раз одна из тех тайн истории, к которым был внимателен Алданов.

В девятой главе описывается встреча Жозефины с Наполеоном. Встречаются они по одному из «алдановских» законов истории, то есть абсолютно случайно. Очередная загадка истории, которую отмечает автор, – была ли у Наполеона любовь к Жозефине, либо этот брак был продиктован соображениями карьерного характера? Автор приводит доводы «за» и «против» каждого из этих вариантов. Несмотря на то, что некоторые версии называются «лживыми и неправдоподобными», однозначного ответа автор не даёт: «Психологическая сторона первой женитьбы Наполеона была менее груба, чем утверждал Баррас. Но она, может быть, и не так возвышенна, как сто лет казалось биографам после выхода в свет издания 1833 года» [2007-1, с. 262].

Пытаясь понять, кто такой Наполеон и каковы были его мотивы, автор предлагает пространное сравнение с персонажами «Пиковой дамы» Пушкина. Сопоставление Германа и Наполеона (начатое самим Пушкиным: «Этот Германн, – продолжал Томский, – лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»<sup>166</sup>), порождает логику преемственности двух персонажей: «Но, быть может, в самом замысле “Пиковой дамы” есть отзвук ранней наполеоновской идеи: в бесконечно увеличенном масштабе генерал Бонапарт – тот же Германн, человек заворожённый идеей, не останавливающийся ни перед чем ради её осуществления» [2007-1, с. 264]. Образ Мефистофеля у Пушкина подчёркивает одержимость идеей и ситуацию постоянного поиска, которая характерна для Германа, как и для образа Наполеона в очерке. Ещё один источник, который использует Алданов для создания образа Наполеона, – воспоминания госпожи де Сталь. В них Наполеон предстаёт человеком исключительным: «он был больше чем человек или меньше чем человек».

---

<sup>166</sup> Пушкин А. С. Пиковая дама / Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 19 т. Т.8, кн. 1. С. 244.

Единственное, что волновало его, – стратегия дальнейшей борьбы за расширение собственного влияния, эта одержимость сравнивается не с тремя картами Германна, но с шахматным поединком. Сфера чувств была неинтересна Наполеону: «Я смутно чувствовала, что ничто не волнует его сердца» [2007-1, с. 265]. Автор укрепляет читателя в мысли, что мир для Наполеона – набор загадок, а сам он – ответ на них. Чувства отсутствуют, и любовь в этой парадигме – лишь алгоритм поведения, предписанный этикетом.

Неприятности, которые диктует соблюдение норм этикета, столь ненавистное Наполеону, изображаются в одиннадцатой главе, посвящённой коронации и женитьбе Наполеона. Для него женитьба, как и коронация, – неизбежное зло, сопряжённое с выполнением ненавистных ему обрядов и тратой драгоценного времени. Тем не менее, это важный шаг на пути к избранной им цели, и он способен превозмочь себя ради её достижения. Позиция Жозефины была двойственной. С одной стороны, предстоящая коронация не вызывала у неё сочувствия: «Ей нисколько не хотелось становиться императрицей. Честолюбие её не мучило, Жозефина мечтала просто жить в своё удовольствие: зачем престол? – только возбуждать зависть и ненависть, могут легко и убить [2007-1, с. 272]. В очередной раз автор указывает на отсутствие каких бы то ни было политических амбиций у своего персонажа, попутно отмечая наличие у неё банального здравого смысла: «Она женским чутьём понимала, что для неё трон связан с особым риском: детей у них не было, при наследственном же образе правления, естественно, понадобится наследник. Церковный брак был некоей гарантией против развода» [2007-1, с. 272]. Вскоре после бракосочетания основным чувством императрицы к Наполеону становится «страх, смешанный с благоговением». Преодолеть этот страх способен только страх перед Богом и Пием VII, папой римским, – на исповеди она признаётся ему, что она состоит с Наполеоном только в гражданском браке, что вызывает новые проблемы для Наполеона.

Примечательно, что о семейной жизни этой пары почти не упоминается. Через две главы, посвящённые авантюрам гадалки Ленорман, следует часть, где речь идёт о разводе Наполеона и Жозефины. Причина – потребность государства в наследнике престола. Жозефина не могла дать детей для продолжения династии, поэтому начинается поиск новой жены. В сцене объяснения характер обоих действующих лиц проявляется по-разному. Наполеон хранит «ледяное молчание» и сохраняет внешнее спокойствие, в то время как Жозефина катается по полу и лишается чувств. Эта сцена – одна из немногих, в которых происходит непосредственная встреча главных персонажей очерка, – в остальных случаях они изображаются дистанцированно и характеризуются индивидуально.

Глубина женской психологии неподвластна авторскому пониманию: «После развода с Жозефиной произошло странное явление: она по настоящему влюбилась в Наполеона» [2007-1, с. 279]; «Многое в психологии Жозефины так же непонятно, как трогательно» [2007-1, с. 279]. Несмотря на интерес автора к психологической стороне жизни персонажей, проникнуть внутрь некоторых из них он не претендует, выдвигая предположения, но не давая на них однозначного ответа, а подчас – не давая ответа вовсе. Вспыхнувшая женская чувственность женщины Жозефины контрастирует с равнодушием сверхчеловека Наполеона: «он был очень занят, ему некогда было размышлять о человеческой душе» [2007-1, с. 280]. Изображая смерть Жозефины, автор выбирает показательные для создаваемого им образа детали: «За несколько часов до своей кончины императрица была очень озабочена: какой пеньюар надеть?» [2007-1, с. 280]. Жозефина далека от бытийных рефлексий, ей гораздо важнее бытовая сторона жизни.

Завершающая очерк глава посвящена последним годам жизни мадам Ленорман. В ней автор объясняет выбор её как персонажа: с одной стороны – иллюстрация людского легковерия в «эпоху разума», с другой – подходящий типаж для создания «малой истории», по контрасту с «большой» историей Наполеона. Называя «большую» историю *настоящей* (курсив автора),

повествователь подчёркивает её большую значимость для себя по сравнению с «историей домашним образом». Однако логика текста выдаёт равноправие её с частным измерением жизни. Помимо этого, повествователь отмечает тесную связь между двумя этими типами истории и актуализирует роль случая в жизни человека. «Все здесь было торжеством случая. “Случай – это псевдоним Господа Бога, когда он не хочет подписывать своё имя” – говорит французский поэт<sup>167</sup>» [2007-1, с. 282].

Соотнесение идеологического сознания с семейными ценностями – как для исторического деятеля, так и для его спутницы (если изображаются коллизии, связывающие героя-мужчину и его женщину) обнаруживают приоритет личных привязанностей<sup>168</sup>.

Обращение даже к ограниченному корпусу текстов в аспекте сферы частной жизни позволяет судить о важности такого измерения существования, устойчивом стремлении автора воссоздать отдельные фрагменты частного существования русских и европейских политических личностей. Родительский дом, семейные коллизии, роль женщины в судьбе исторического персонажа обретают характерологическую семантику, расширяя семантический диапазон образов главных героев.

#### 1.4 Политический лидер: миф и человек

Все очерки М. Алданова, обращённые к воссозданию судьбы политической персоны, ситуаций политического убийства (покушения), в той

---

<sup>167</sup> Автор этой фразы – Теофиль Готье, а не Анатоль Франс, как утверждается в большинстве неакадемических источников в сети.

<sup>168</sup> Данные очерки по-своему предваряют некоторые аспекты поэтики последнего романа Алданова – «Самоубийство» (1956). Частное измерение жизни политических и общественных деятелей, исторических и вымышленных (Ленин, Савва Морозов, Джембул) становится главным (или одним из главных) критерием нравственной состоятельности героев. Столкновение фабульно не соприкасающихся двух семейных пар: супруги Ласточкины и Ленин-Крупская – рождает логику несовместимости гармоничного семейного союза и жестокой социальной истории. Фабульное самоубийство Ласточкиных – прозрачная метафора национального самоистребления XX века, это путь, на который обрекают Россию политические вожди, вытравившие из жизни органику любви, семьи.

или иной степени содержат рефлексию о механизмах мифологизации (автомифологизации) политических лидеров и участников событий. Опасность политического мифотворчества для автора очевидна: политические мифы – это «действенная сила, которая организует поведение индивида и человеческих масс, <...> они <...> выполняют функции психологической компенсации»<sup>169</sup>. Авторская интенция демифологизации очевидна в таких текстах и реализуется разными способами: в прямом авторском слове, подключением документальных источников, апелляцией к культурным авторитетам. Все средства призваны обнаружить глубину зазора между политическим лидером, пребывающим в пространстве мифа, и его подлинно человеческой сутью (притом, что автор далёк от претензий исчерпывающе объяснить человеческую природу и подоплёку поведения персонажей, оставляя истории право на тайну, в том числе – человеческой природы).

В ряду очерков можно выделить один, уникальный в том смысле, что в нём сконцентрирован весь арсенал авторских способов исследования феномена такой политической личности. Сама историческая основа спровоцировала многовекторность исследуемого феномена. Очерк «Ванна Марата», опубликованный в начале 1932 г. в парижской газете «Последние новости, располагается в ряду работ М. Алданова об истории Великой Французской Революции и почти не затронут в научной литературе; можно отметить только одну статью, где этот очерк анализируется вместе с другим, также посвящённым французской революции, – «Фукье-Тенвиль»<sup>170</sup>. Представляется возможным посвятить раздел одному тексту, наиболее репрезентативному в избранном аспекте.

---

<sup>169</sup> Рязанова С. В. Политическая мифология как актуальная проблема гуманитарных дисциплин // *Общественные науки и современность*. 2011, №1. С. 93.

<sup>170</sup> Страшок Н. М. Очерки-портреты М. Алданова как отражение особенностей историософской концепции писателя [Электронный ресурс] // *Література в контексті культури*. № 22, 2013. Т. 1. URL: <http://mirlit.dp.ua/index.php/LC/article/view/11/10> (дата обращения 17.05.2015).



Очерк состоит из девяти частей, каждая из которых посвящена определённому персонажу, либо эпизоду его судьбы. Части структурируются с помощью символа \*. Композиция текста далека от чётко выстраиваемой логики взаиморасположения глав, и в таком прихотливом движении авторской мысли можно увидеть отсутствие для него ценностной иерархии персонажей, ситуаций, деталей; для него равноценны разномасштабные события, детали, свидетельства. Ещё в начале первой части появляется фраза, имеющая двойной смысл: автор усматривает ошибку руководителей музея восковых фигур в том, что «они, для усиления эффекта, хотели в *одной* (курсив Алданова – С. П.) сцене изобразить и убийство Марата, и арест убийцы» [2007-1, с. 156]. Думается, для автора дело не только в том, что нарушена фактическая основа события; для него Марат и его убийца представляются сопоставимыми в их психологических загадках и человеческих трагедиях. Поэтому сюжет очерка движется попеременным обращением к обоим главным героям.

Уникальность ситуации гибели политического деятеля от рук террориста или убийцы задаётся заглавием, фиксирующим место, где произошла трагедия, – ванна (ряд более ранних очерков несёт констатирующее заглавие – «Убийство Урицкого», «Убийство графа Мирбаха» и так далее). Заглавие не оригинально. Среди предшественников автора наиболее вероятен Ж. Ленотр, который упомянут автором как «самый талантливый» из писавших о Марате и которому явно следует М. Алданов начиная с заглавия. В работе Ж. Ленотра «Повседневная жизнь Парижа во времена Великой революции» (1895) есть глава «Ванна Марата», где автор отыскивает следы той самой ванны, в которой был убит Марат: «История этого трагического предмета так странна, одиссея его так удивительна, что мы посвятим ему несколько строк»<sup>171</sup>. Алданов следует той же логике; ему важно убедиться в подлинности ванны в пространстве восковых фигур

---

<sup>171</sup> Ленотр Ж. Повседневная жизнь Парижа времён великой революции. М., 2006. С. 198.

Марата и его убийцы Шарлотты Корде – как единственного предмета, бывшего «свидетелем драмы»<sup>172</sup>. Изложение истории ванны и её атрибуции как подлинной важно для автора, всегда дочерпывающего документальные подтверждения до возможного предела: «Итак, будем считать ванну музея подлинной» [2007-1, с. 158]. Примечательно упоминание того, что восковая фигура Марата заслоняет дно ванны, где можно увидеть следы крови. Ванна как бы аккумулирует трагические парадоксы террора и французской истории в целом. Ванна – фетишистский объект массового сознания, предметная материализация мифологизированной судьбы Марата. В этом же ряду – внимание к восковым фигурам как образам-симулякрам, воплощающим ценность объекта изображения для массового сознания.

Последняя фраза первой части содержит принципиальное для автора замечание: «Надо ли говорить, что она интересует меня не сама по себе, а как символ: как символ исторического культа, очень близкого к тому, который уже восемь лет свирепствует в России»<sup>173</sup>» [2007-1, с. 158].

В разных главах находятся всё новые поводы для сопоставлений. Сюжеты двух революций органично дополняют друг друга, автор проецирует события конца XVIII века на недавнее прошлое и находит между ними устойчивую связь. Подобные аналогии «прошивают» все части очерка и распространяются на разные сферы социальных процессов, однако, как нам представляется, эта линия в очерке не сообщает тексту оригинальности, гораздо важнее авторские версии характеров и поступков главных героев.

Симпатии автора, безусловно, на стороне Шарлотты Корде. Характеризуя её, автор использует такие обороты, как «поразительные качества ума, решимости и присутствия духа», «самообладание, поразившее всех очевидцев». Признаётся её решимость на пути к поставленной цели,

---

<sup>172</sup> Там же. С. 198.

<sup>173</sup> Издатель И. Захаров в этом месте отмечает, что очерк написан в 1926 г., видимо, исходя из зарождения в России коммунистического строя. Тем не менее, если отсчитать от даты публикации 8 лет, то получится 1924, год смерти В. И. Ленина, что, на наш взгляд, более соответствует алдановскому определению «исторический культ». Соответственно, это делает неверным предположение издателя о дате написания очерка.

способность её осуществить и достойно ответить за своё преступление. Фраза: «в характере Шарлотты Корде нет ничего женского и, быть может, ничего человеческого» [2007-1, с. 133] – может являться как положительной характеристикой, так и отрицательной и даже нейтральной. Но стоит признать, что скептик и реалист Алданов был далёк от идеализации людей, гуманистом называть его сложно, поэтому «человеческое» в данном случае может иметь значение «наделённый человеческими слабостями». Нейтральность отзыва исключается очерковыми особенностями, публицистической необходимостью встать на ту или иную сторону в конфликте. Отмечается, что драматург Корнель, прадед Шарлотты, мог бы позавидовать её ответам на суде. Так вводятся образы высокой классицистической трагедии, значимые для подобной ситуации. Сама ситуация, в которой оказалась Шарлотта Корде, типично трагическая – необходимость сделать выбор, после которого остаётся подчиниться судьбе: «не её вина и не её заслуга в том, что эта теорема была так страшна» [2007-1, с. 134]. Вводится образ особого миропорядка, родственного греческому трагедийному, где судьбами героев распоряжается незримая *мо́йра*. Тем не менее, герой осознаёт свою ответственность за поступок и готов нести наказание за него в соответствии с древнегреческим канон<sup>174</sup>. Учитывая пиетет автора перед античностью, что подтверждается многочисленными римскими образами в его текстах, «трагедийность» персонажа указывает на его принадлежность к миру высоких идеалов и его «истинность». Не стоит забывать, что и трагедия – высокий жанр, который, по Аристотелю, изображает «лучших людей, нежели ныне существующих»<sup>175</sup>. Нельзя не отметить одномерность и идеализированность портрета Корде в сравнении со сложной и противоречивой фигурой Марата.

Ещё на этапе характеристики его жилища становятся понятны те координаты, в которых будет создаваться образ Марата: «Он напоминал

<sup>174</sup> См.: Ярхо В. Н. Трагедия. М., 2000. 352 с.

<sup>175</sup> Аристотель. Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 150.

некоторые дома Достоевского, в частности, “тот большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры” дом, в котором произошло убийство Настасьи Филипповны, и описанием которого восхищался Марсель Пруст» [2007-1, с. 128]. Отталкивающая гротесковость присутствует и в портрете Марата. Автор, исходя из убеждённости в сложности и противоречивости человеческой природы Марата, не склонен даже сглаживать отталкивающие детали. Портрет героя складывается из физиологических подробностей («Марат, безобразный от природы, был покрыт сыпью, причинявшей ему в последние годы его жизни страшные мучения» [2007-1, с. 160], психологических вердиктов («Это был несносный человек, человек с нестерпимым характером» [2007-1, с. 161]; но такие личности способны вызвать жалость и сострадание. Однако сочувственные характеристики («*большое* трудолюбие», «*большие* знания», «честность», «энергия») зачастую растворяются в таких соседствующих с ними фразах, как «Чудовищная нервность у него сочеталась с манией величия, а мания величия дополнялась патологической завистливостью» [2007-1, с. 161]. «Чудовищное», «патологическое», «невыносимое» в характере «друга народа» постепенно перевешивает те большие добродетели, которые признаются за Маратом. Болезный облик в подавляющем большинстве случаев снижает образ, а её «дерматологический генезис» активно способствует этому. Такие черты способны вызвать жалость и сострадание и не сочетаются с героическим ореолом Марата у «поклонников».

Когда речь заходит о масштабах притязаний Марата на статус учёного и писателя, возникает облик человека, испепеляемого завистью к талантливым творцам в любой области: «Он высмеивал Ньютона и называл шарлатаном Лавуазье: <...> великий химик упорно не обращал внимания ни на его работы, ни на его нападки»; «Можно понять, что он завидовал Вольтеру, признанному королю писателей, – вдобавок, престарелый Вольтер посвятил одной из его книг весьма ядовитую и остроумную рецензию; <...> Но Марат завидовал Ньютону, которого в глаза никогда не видел, который

умер задолго до его рождения. Мировую славу Ньютона он рассматривал как личную себе неприятность» [2007-1, с. 161–162]. Авторская ирония беспощадна к сознанию, начисто лишённому способности к самоиронии и самооценке, она служит созданию почти гротескного образа человека, стремящегося утолить своё тщеславие; например, отмечается, что его страстью были рецензии, и он нередко писал их сам на себя: «Марат писал о Марате в самых лестных выражениях, горячо, по разным поводам, пожимая себе руку» [2007-1, с. 162].

Признание многих заслуг Марата вводится в текст с помощью мнения его сторонников и поклонников, встречаются такие фразы: «С другой стороны, есть у друга народа и по сей день убеждённые защитники и даже горячие поклонники» [2007-1, с. 129], «Марат же был, вдобавок, и учёный. Его научные заслуги теперь превозносятся поклонниками» [2007-1, с. 130]. Авторская нарочитая бесстрастность, за которой проступает явный сарказм, по сути, дезавуирует эти характеристики.

Автор говорит о существовании двух Маратов – до революции и в годы революции. Отмечается, что «“друг народа” до революции был монархистом», – эта деталь дезавуирует пафос дальнейшей революционной деятельности Марата, подоплёкой которой оказывается компенсация личной уязвлённости; революция – один из способов мести старому и несправедливому к нему миру, возможность обретения статуса национального героя: «Мелкий литератор, неудачный физик, опытный врач-венеролог получил возможность выставить свою кандидатуру в спасители Франции» [2007-1, с. 163]. Во время революции с Маратом случается, по выражению Алданова, «переоценка», происходит интенсивное взаимовлияние внешних факторов социальной истории и природных основ личности: «Марат “творил новую жизнь”, но и новая жизнь творила Марата. Его природная завистливость нашла выход в травле, мания величия осложнилась манией преследования, а болезненная нервность стала переходить в сумасшествие – сначала медленно, потом всё быстрее» [2007-1,

с. 163]. Разрушающее влияние власти на людей, для которых она становится смыслом существования, – одна из идей алдановской историософии, реализуемых в «Ванне Марата». Автор отдаёт должное той последовательности и неукротимости, с которой Марат вербализует свою страсть к власти: «Эта мысль: нужна диктатура, необходима кровавая диктатура, без диктатора мы не спасёмся, вне диктатуры нет выхода!.. Он долбил её упорно, без вывертов, с большой силой. Надо думать, в диктаторы он намечал самого себя» [2007-1, с. 164]. Автомифологизация и идеологический диктат «друга народа» рождает миф о герое: «Признание многих заслуг Марата происходит в его окружении, в массовом сознании: «... есть у друга народа и по сей день убеждённые защитники и даже горячие поклонники»; «Его научные заслуги теперь превозносятся поклонниками» [2007-1, с. 161–162]. Упрочение мифа о герое в народном сознании довершает разрушительные потенции героя и делает его непогрешимым в собственных глазах: «Вызванные им страшные сентябрьские убийства достаточно ясно показывают, чего можно будет ждать от диктатуры Марата» [2007-1, с. 164].

Другие персонажи очерка выполняют фоновые функции, бросая ответ на главных. Способы портретирования в этом случае редуцируются до упоминания поведения в те моменты, когда оказались востребованы их умения. Так, врач Дешан преследовал вполне прагматические цели нажиться на «теле» героя: «Врач Дешан, которому поручена была работа, потребовал за неё большую сумму, 6000 ливров» [2007-1, с. 169]. Художник Давид «поставил дело на широкую ногу, он тоже должен был недурно заработать на покойнике» [2007-1, с. 171]. Отношение членов партии к убитому также является предметом авторского нравственного приговора и выражается в ироническом дискурсе; он видит комизм «гражданской скорби».

Ситуация убийства представлена короткими, «общеизвестными» фактами. Автор не стремится к авантюристике, достаточно того, что сама история открывается как авантюрный сюжет. Добавляется несколько

отрицательных черт к портрету Марата и его окружения: «этот человек до конца дней оставался плохим литератором», «некрасивая сожительница Марата». Сам акт убийства воссоздаётся текстом допроса, в форме вопроса-ответа.

Недоумение по поводу долгой беседы перед убийством следует назвать характерным для очерков Алданова. В похожей форме автор удивляется в очерках, посвящённых, например, Троцкому и Мирбаху. Эта психологическая загадка, по-видимому, представляет высший интерес для Алданова – о чём в течение долгого времени могут вести беседу жертва и убийца, ведь, как отмечает автор, можно было бы убить человека «в первую же минуту». Никаких предположений автор не строит – эта загадка относится к числу безусловных и наиболее увлекательных тайн истории.

Одной из важнейших особенностей очерка является постоянное соположение французской и российской истории. С известной степенью допущения можно говорить, что очерковая логика рождается из рационально выстроенной идеологической авторской интенции, сводимой к, по меньшей мере, трём составляющим: опасность исторических мифов, творимых массовым сознанием; европейские революционные трагедии, как матрицы последующих исторических событий; повторяемость событий и исторических типов как универсальный принцип человеческого развития.

В разных главах находятся новые поводы для сопоставлений. Сюжеты двух революций органично дополняют друг друга, автор проецирует события конца XVIII в. на недавнее прошлое и находит между ними устойчивую связь<sup>176</sup>. Во второй главе толчком к российским реалиям становится странное «венчание» Марата и Симоны Эврар, вызывающее иронию автора и провоцирующие его (автора) воспоминания о прошлом веке: «Несложный обряд и “воскливание” были в одном из стилей XVIII века. У нас, в России,

---

<sup>176</sup> О традиции сопоставления событий Французской и Октябрьской революций и рефлексии как большевиков так и их оппонентов на данную тему подробнее см.: Кондратьева Т. Большевики-якобинцы и призрак термидора. М., 1993. 240 с.

держался и много позднее, – кое-что в таком роде можно найти даже у Герцена; а его сверстники падали на колени, восклицали и клялись даже чаще, чем было необходимо» [2007-1, с. 128]. Возможный намёк на клятву Герцена и Огарёва приправлен авторским сарказмом по отношению к экзальтации, за которой видится игра, ролевое поведение, та же автомифологизация<sup>177</sup>.

В третьей главе предположения касаются будущих оценок большевиков, которых иностранные историки (как это случилось с Маратом) возведут на героический и жертвенный пьедестал. Здесь же следует эпизод с Бриссо, редактором журнала, куда посылал свою саморекламу не знавший чувства меры Марат. Корректируя его заметки, он выбрасывал лишнее и, по приходу Марата к власти, стал одной из жертв якобинского террора. Предположение автора о взаимосвязи его смерти с редакторской деятельностью находит продолжение в мысли: «Так и исследователь некоторых драм большевистской революции, в которой принимает участие много неудачных литераторов, должен был бы порою руководствоваться правилом: “ищите рецензию”» [2007-1, с. 131]. Чувство мести за давние (и нередко справедливые) обиды видится автором одной из причин революционного террора. После фрагмента о неудачных литераторах следует авторитарное суждение, в котором европейские и российские реалии не сопоставляются, а подстраиваются под единый идеологический знаменатель: «Говорят, что революция – “великая переоценка ценностей”. Это неверно.

---

<sup>177</sup> В газете *La Voix du Peuple* от 26 марта 1850 г. можно обнаружить рецензию Герцена на спектакль по драме Ф. Понсара «Шарлотта Корде». В статье Герцен даёт оценку двум ключевым персонажам. Так, о Марате он замечает: «Нет, Марат изображен таким, каким мы его знаем, – раздражительным, болезненным, желчным, фанатичным, подозрительным, великим инквизитором революции, “проклятым Лазарем, страдавшим с народом и проникшимся его ненавистью, его мстью!”». (Герцен А. И. Шарлотта Корде / Собрание сочинений в тридцати томах. М., 1955. Т. 6. С. 245). Признавая определённые недостатки характера Марата, Герцен оправдывает их социальной значимостью Марата, его высокой ролью в революции и наделяет его страдания высоким библейским смыслом. Образ Шарлотты Корде в статье также противоречит консервативным нравам того времени: «Её превратили в “ангела убийства”, тогда как она была только мрачной фанатичкой» (Там же. С. 246)



Ценности переоцениваются до революций – Вольтерами и Дидро, Герценами и Толстыми. Потом и старые, и новые ценности размениваются на мелкую истёртую монету и пускаются в общий оборот. Революция – великое социальное перемещение, оценка и переоценка людей, для которых она создаёт новые масштабы деятельности: для одних из маленьких большие, для других из больших маленькие. Если б Ленин умер в 1916 г., то в подробных учебниках русской истории ему, может быть, отводились бы три строчки» [2007-1, с. 131–132].

В IV главе для уцелевших представителей партии Жиронды у Алданова также находятся свои аналогии: «Они напоминают тех из наших шлиссельбуржцев, которые, просидев лет двадцать в заключении, теперь превосходно ладят с большевиками: у них, очевидно, в Шлиссельбурге не было времени подумать – во имя чего, собственно, они когда-то боролись с самодержавием» [2007-1, с. 135]. Автор имеет в виду народовольца и масона Н. А. Морозова, занявшего примирительную позицию после прихода большевиков к власти и впоследствии ставшего членом АН СССР. Ситуация отказа от собственных принципов играет значимую роль в истории революционного движения во все времена, показывает автор.

В V главе сравнения вновь соскальзывают в область персональных подобий и связаны с фигурами Марата и Ленина (это возвращает к I главе, где говорится о культе Ленина после его смерти) Смерть Ленина подобна смерти Марата – она произошла, когда оба политика были в самом зените славы. Автором очерка находятся ещё и другие сходства: «Профессор Олар в своей классической книге почтительно говорит о культе Марата, распространившемся после его убийства по всей Франции. В самом деле, такой культ был. Только мы, быть может, знаем ему цену лучше, чем Олар: мы видели, как в таких случаях творится “взрыв народной скорби”» [2007-1, с. 137] и «Народная скорбь по случаю смерти Марата была безгранична. Её можно сравнить лишь со скорбью русского народа в дни, последовавшие за смертью Ленина» [2007-1, с. 142]. Автор демонстрирует всеохватность и при

этом фальшь подобной скорби. Подобное обнажение политической техники направлено на десакрализацию политического траура: у народа нет иного выбора, кроме как выразить своё горе, что объясняется как давними традициями абсолютизма в России, так и формирующимся тоталитарным механизмом<sup>178</sup>. В ситуации посмертного культа «техники» больше чем искреннего горя, показывается в очерке.

Эпизод с бальзамированием тел обоих политиков также направлен на установление связей между двумя этими событиями: всегда существует определённый ритуал, и большевики являются лишь подражателями уже давно сложившейся традиции, действующими по установленному канону. Ритуал направлен преимущественно на знаменитых политиков и общественных деятелей; бальзамирование создаёт Марату культовый ореол. Ход времени меняет кардинально восприятие Марата массами, и он переходит в категорию абсолютных злодеев. Бальзамирование выступает как назидание потомкам и синонимично древней традиции выставять тела или головы умерших преступников в местах массового скопления людей. С этой же точки зрения можно рассматривать и создание восковых фигур, упоминавшихся в I части: наиболее частые объекты изображения – знаменитости и злодеи. Оба этих приёма, и бальзамирование, и создание восковых фигур, относятся к стратегии производства культа, с неизбежными тератологическими и развлекательными коннотациями.

Отношение членов партии к убитому также является предметом авторского анализа. Во Франции обстановка была однозначная: «Марата ненавидели почти все – от рядовых членов “горы” до Дантона и до Робеспьера» [2007-1, с. 138]. Это, по мнению автора, делает ситуацию гражданской скорби комичной. В чём-то ситуация была сходна и в России: «Я не уверен, что смерть Ленина вызвала неизлечимое горе, например, у

---

<sup>178</sup> О формировании культа Ленина подробнее см.: Тумаркин Н. Ленин Жив! Культ Ленина в советской России. СПб., 1997. 285 с. ; Эннкер Б. Формирование культа Ленина в Советском Союзе. М., 2011. 440 с.

Сталина, у Троцкого, у Зиновьева». В каждом из случаев находятся персональные поводы для антипатии. Однако, признает автор, «большевистская партия в целом по-настоящему любила “Ильича” и, вдобавок, была искренно убеждена в его необычайной гениальности». В центре авторского внимания здесь – двуличность политических лидеров: революционеров и «народных освободителей», на публике скорбящих, «но какие чувства они испытывали в эту минуту – кто скажет?».

Фиксируется сходство техник борьбы с политическими конкурентами: «Как “роялиста”, Марата можно было много легче разгромить в 1795 году – манифестации можно было устраивать безопаснее. В советской России это, кажется, называется “припаять под уклончик”. Все прекрасно понимали, какой роялист был Марат, но припаяли его под роялистический уклончик с успехом» [2007-1, с. 143]. Использование советского «новояза» тонким стилистом Алдановым добавляет иронии этой мысли. Утверждается мысль, что за разнообразием формулировок остаётся сходное содержание, к которому автор относится отрицательно, используя в качестве своего орудия борьбы иронию.

Этот устойчивый авторский приём широко распространён на страницах очерка. Наиболее часто он используется для воссоздания абсурдности ситуации: «Французское законодательство, однако, не признавало и в революционное время бракосочетаний, при которых Верховное существо было единственным свидетелем» [2007-1, с. 128], «Марат писал о Марате в самых лестных выражениях, горячо, по разным поводам, пожимая себе руку» [2007-1, с. 131], либо для изображения людской двуличности: «Этот комиссионер, разумеется, рассказывал всю жизнь об аресте Шарлотты Корде, но, вероятно, тон и выражения рассказа он впоследствии несколько изменил» [2007-1, с. 137], «Дешан, очевидно, рассчитывал, что ввиду взрыва народной скорби никто с ним торговаться не станет. Однако выяснилось, что народная скорбь вещь обоюдоострая» [2007-1, с. 137]. Ироничное, смеховое начало, по

Д. С. Лихачёву, предполагает «обнажение, обнаружение правды»<sup>179</sup>, таким образом, создаётся позиция всезнающего повествователя. По мнению В. И. Тюпы, ирония предполагает притворное принятие чужого пафоса<sup>180</sup>, за счёт чего автор дистанцируется от изображаемых персонажей, в том числе и в идейном плане, значимом для данного очерка.

Ключевая идея очерка, в чём сам признаётся автор в I части, – изображение и анализ культа личности в историческом аспекте. Согласно гарвардскому историку Нине Тумаркин, культы необходимы в ситуации революционной анархии для продуцирования новых символов, объединяющих людей вокруг себя<sup>181</sup>. Алданов демонстрирует изнанку и глубинные мотивы подобного объединения, указывая на масштабность и при этом хрупкость подобных идеологических конструкций. Выводы, полученные автором из ситуации с Маратом, применимы к любому политику-революционеру. Как показывает Алданов, культ личности зарождается только после убийства человека. При жизни взаимоотношения между лидером и остальной правящей верхушкой могут быть самые разнообразные, и неприязнь зачастую может быть доминантой, что изображается и в случае с Маратом и в случае с Лениным. Значимым атрибутом является широкое народное признание, активно стимулируемое средствами пропаганды. Мнение масс способно принять практически любую точку зрения и поменять её в дальнейшем на полярную – всё это, цитируя очерк М. Алданова «Убийство Троцкого», «дело техники и техников».

Механизм превращения человека в культовую фигуру раскрывается в прямом авторском слове: «Основная черта революций – почти всеобщий панический страх перед тем самым народом, именем которого революции творятся. Конвент, ненавидевший Марата, воздал ему божеские почести, так

---

<sup>179</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в древней Руси. Л., 1984. С. 16.

<sup>180</sup> Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987.

<sup>181</sup> Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб., 1997. С. 14.

как был убеждён, что его боготворит французский народ» [2007-1, с. 143]. Таким образом, выделяются три актанта сотворения культа – сама личность (в очерке Марат или Ленин), их ближайшее политическое окружение (у Марата – Робеспьер, Дантон, Давид; у Ленина – Троцкий, Сталин, Зиновьев) и народ – каждый раз безликий и безымянный. Окружение лидера создаёт ему имидж, гиперболизируя его положительные качества, наделяя его устойчивой повторяющейся семантикой, например, «друг народа» и устраивает ряд церемоний, направленных на приобщение народа создаваемому культу. Эти церемонии не только устанавливают культовый статус погибшему политику, но и преследуют гораздо более прозаические задачи: обогащают их организаторов: «Врач Дешан, которому поручена была работа, потребовал за неё большую сумму, 6000 ливров» [2007-1, с. 137], «Давид поставил дело на широкую ногу, он тоже должен был недурно заработать на покойнике» [2007-1, с. 139]. Обнажение внутренних мотивов позволяет взглянуть на производство культа и ситуацию траура с иной стороны, при этом осознаётся фальшь подобного возвеличивания. Алданов демонстрирует, что за каждой высокой идеей зачастую стоят прозаичные мотивы, персонажи руководствуются либо страхом, либо жадной обогащения.

Но у культов есть и свой срок жизни, подчас совсем недолгий. Скоротечность «мирской славы», в особенности искусственно сфабрикованной – одна из ключевых идей очерка. В последней, IX, части, течение времени (и автор) завершают разрушение безупречного образа Марата, создававшего якобинцами. Страх перед народом вынуждает постоянно улавливать народные настроения, и вследствие этого «возникли сомнения: а вдруг французский народ не так уж боготворит Марата?» [2007-1, с. 143]. Переход от обожания к ненависти описывается с помощью одного из любимых слов Ф. М. Достоевского «вдруг»: «И вдруг Париж прорвало дикой, бешеной, долго таившейся ненавистью». Такие перемены не удивляют автора, удивляет его лишь быстрота перемен. Ответ этому

находится в динамичности французской жизни того периода: Помимо «вдруг» в нескольких абзацах сконцентрированы такие наречия как «неожиданно», «необычайно», «тотчас». К потере величия Марата автор относится иронически, без сочувствия: «Для того, чтобы снести его памятник, сослались на стужу: часовому слишком тяжело дежурить, а без часового оставить памятник никак нельзя» [2007-1, с. 145], «Конвент <...> постановил, что памятники, бюсты и похороны в Пантеоне могут разрешаться лишь по истечении десяти лет со дня смерти героя <...> Брут имел требуемый стаж, с излишком почти в две тысячи лет» [2007-1, с. 144].

Заключительная часть контрастирует с высоким тоном предыдущих частей, в ней автор изображает переменчивость настроений общества: вчерашний герой объявляется «совершенным злодеем», его прах выбрасывается из Пантеона в сточную канаву, а памятник уничтожается. Полное забвение памяти Марата выражено в отрывке о судьбе его праха: «Что случилось с сердцем Марата, не знаю. Вероятно, куда-нибудь выкинули в ту пору и сердце. Но агатовая шкатулка, украшенная драгоценными камнями, едва ли могла быть уничтожена. Вполне возможно, что теперь в неё прячет кольца и ожерелья какая-нибудь богатая дама, не имеющая ни малейшего представления о прошлом своей великолепной шкатулки» [2007-1, с. 145]. Рождается идея неспособности документов, вещей как материальных свидетельств эпохи преодолеть людскую ограниченность и обывательское любопытство.

Персонаж алдановского очерка, с одной стороны, уникален в ряду политических фигур российской и европейской истории. С другой стороны, судьба Марата оказывается для Алданова репрезентативной в аспекте аналогий европейской и российской политической истории. Очерковая логика рождается из рационально выстроенной идеологической авторской интенции, нескольких её составляющих: опасность исторических мифов, творимых массовым сознанием; европейские революционные трагедии как

матрицы последующих исторических событий; повторяемость событий и исторических типов как универсальный принцип человеческого развития.

Очерк «Ванна Марата» связан с другими текстами, также обращёнными к французской политической истории, – «Сент-Эмилионская трагедия» (1937) и «Фукье-Тенвиль» (1938), написанными существенно позже и продолжающими авторские рефлексии над судьбами и характерами политических личностей<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> Даты опубликования очерков указывают, что это ещё и оперативный отклик на сталинские чистки тех годов.

## 2 Принципы создания образа человека в рассказах М. Алданова

Представляется необходимым обозначить некоторые оценочные формулы, отразившие реакцию западной прессы, которая оперативно откликнулась на выход в 1949 сборника рассказов М. Алданова “A Night at the Airport”, состоявшего из семи рассказов, переведённых на английский язык<sup>183</sup>: «Ночь в терминале» (A Night at the Airport), «Тьма» (Darkness), «Номер 14» (Number 14), «Рубин» (The Ruby), «Истребитель» (Exterminator), «Астролог» (The Astrologist), «Бельведерский торс» (The Belvedere Torso). В нескольких газетах и журналах появились рецензии на этот сборник, в которых авторы высказывали различные точки зрения<sup>184</sup>.

М. М. Митчелл пишет, что «тридцатилетний опыт Алданова в качестве романиста и эссеиста придал зрелость стилю и углубил его интуитивное понимание природы человека. Его подход принципиально европейский: это зрелый, умудрённый, сочувственно иронический и интернациональный писатель» («His 30 years' experience as novelist and essayist have mellowed his style and deepened his intuitive knowledge of humanity. His approach is essentially European. It is mature, sophisticated, compassionately ironic, cosmopolitan<sup>185</sup>). Определяя место Алданова в истории литературы, критик помещает его в один ряд с Флобером и Мопассаном («Students of the literature of genuine realism should read Aldanov with Flaubert and de Maupassant»<sup>186</sup>).

Элис Моррис отмечает неоднозначную жанровую природу текстов Алданова: “The stories <...>, are hardly stories in the expected sense. Rather, they are narrative devices by which the author, using both real and imaginary characters

---

<sup>183</sup> «Рубин» впервые был опубликован на английском, русский вариант появился в издании: Алданов М. А. Сочинения в 6 книгах / М. А. Алданов ; под ред. А. А. Чернышева. – М. : Новости, 1994.

<sup>184</sup> В Бахметьевском архиве в коллекции Алданова хранятся вырезки из газет того периода, в которых упоминается его имя, в нашем обзоре мы опирались на материалы данного архива. К сожалению, не во всех случаях оказалось возможным восстановить источник и все исходные данные публикации. Перевод всех фрагментов – наш – С. П.

<sup>185</sup> Mitchell M. M. Unusual Short Stories. // ВА. МАС. Box 33.

<sup>186</sup> Там же.



and events presents views of the uneasy, irrational and confused atmosphere of present-day Europe”<sup>187</sup> («Это сложно назвать рассказами в общепринятом смысле. Скорее, это повествовательные конструкты, с помощью которых автор, используя реальных и вымышленных персонажей и события, передаёт картины непростой, иррациональной и запутанной атмосферы нынешней Европы»).

Были и критики, высказывавшие претензии к логике повествования. Так, Орвилл Прескотт, ведущий книжный обозреватель *New York Times*, признавая литературное мастерство Алданова, замечает, что «ему больше идёт быть умным и информированным, чем писать удачные романы» («Often it seemed as if Mr. Aldanov would rather be informative and clever than write good novels»<sup>188</sup>). Подобный критический настрой – и в его суждениях о рассказах: “Mr. Aldanov writes of colorful personalities involved in melodramatic situations. But in most cases he leaves matters up in the air, introduces ether characters who seem to have nothing to do with the story, and refuses to pass a given point. Neat plots aren’t necessary in short stories, but some revelation of character, some unifying idea and some feeling of significant experience are necessary”<sup>189</sup> («Алданов пишет о ярких личностях, вовлечённых в мелодраматические ситуации. Но в большинстве случаев сюжет провисает в воздухе, появляются неясные персонажи, которые не имеют ничего общего с сюжетом, действие не приближает нас к смыслу. Стройные сюжеты не всегда необходимы для рассказов, а вот раскрытие персонажей, объединяющая идея и чувство значимого опыта – обязательны»).

Джон Мэлоуни, обозреватель еженедельника из Нью-Йорка, также указывает на эстетическую «неровность» рассказов: “Taken as a whole the book is enigmatic in the same way that author’s last book ‘The Tenth Symphony’ is. At times he meanders woefully and his passion for understatement often

---

<sup>187</sup> Morris A. S. Beyond History. // BA. MAC. Box 33.

<sup>188</sup> Prescott O. Books of the Times / *New York Times*. September 5, 1949. P. 15. // BA. MAC. Box 33.

<sup>189</sup> Там же.

obscures the point; and yet such stories as ‘A Night at the Airport’, ‘Darkness’ and ‘Exterminator’ are worthy of a writer of Mr. Aldanov’s talent and stature”<sup>190</sup> («Если рассматривать целиком, то книга кажется такой же загадочной, как и последний роман «Десятая симфония». Местами она удручающе запутанна, и стремление недоговаривать затемняет смысл, но всё же такие рассказы, как “Ночь в терминале”, “Тьма” и “Истребитель” достойны писателя масштаба и таланта, как у Алданова»).

Единственная комплексная попытка проанализировать малую прозу Алданова была предпринята Чарльзом Николасом Ли в статье «The Short Stories of Mark Aldanov»<sup>191</sup>. Автор рассматривает тринадцать рассказов, написанных Алдановым после эмиграции в США в 1940 году. Свою цель автор видит в том, чтобы «набросать несколько общих замечаний, касающихся характерных признаков рассказов Алданова, чтобы определить их место в более широкой мозаичной картине всего его литературного наследия»<sup>192</sup>. Комментарии Ли по поводу отдельных рассказов будут нами учтены при конкретном анализе.

В последние годы за рубежом активизировался интерес к рассказам. Так, 3 октября 2014 г. в блоге Russian Dinosaur<sup>193</sup> появился пост под названием “A Night At The Airport with Mark Aldanov”<sup>194</sup>. Полемически отталкиваясь от рецензии Холлиса Альперта, автор рассматривает сборник рассказов 1949 г. Отмечая умение автора выстроить историческую перспективу, а также его прогностический талант, Магуайр указывает и на способность Алданова удивлять (а иногда и раздражать) читателей логикой

<sup>190</sup> Maloney J. J. Mr. Aldanov Visits the Present / New York Herald Tribune. August 28. 1949. Section 7. // BA. MAC. Box 33.

<sup>191</sup> C. N. Lee. The Short Stories of M. A. Aldanov // Mnemozina : Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev. München, 1974. Pp. 252–265. В дальнейшем цитаты из данной работы приводятся в переводе А. В. Карпова по изданию: Ли Ч. Н. Рассказы Марка Алданова / Алданов М. Прямое действие. Рассказы. М., Новости, 1994.

<sup>192</sup> Алданов М. Прямое действие. Рассказы. М., 1994. С. 6.

<sup>193</sup> Автором анонимного блога, как выяснилось, является Мюриэн Магуайр, славист из университета Эксетера, Англия.

<sup>194</sup> <http://russiandinosaur.blogspot.ru/2014/10/a-night-at-airport-with-mark-aldanov.html> (дата обращения: 09.08.2015).

построения сюжета. Помимо этого в статье сообщается (что позже подтвердилось в нашей переписке с автором), что её автор работает над переводами Алданова на английский язык.

## **2.1 От очерка «Бург» к рассказу «Прямое действие»: метаморфозы образного ряда**

Между очерками и рассказам М. Алданова невозможно провести чёткую демаркационную линию. Некоторые тексты очерков и рассказов составляют очевидные корреляты. Полагаем, что очерк «Бург» (1938) и рассказ «Прямое действие» (1953) отделённые 15 годами, составляют наиболее очевидно соотносимую пару<sup>195</sup>.

Попутно отметим, что австрийская тематика занимает в творчестве Алданова значительное место. Четыре очерка («Бург», «Кронпринц Рудольф», «Сараевское убийство», «Кверетаро»<sup>196</sup>) и один рассказ («Прямое действие») свидетельствуют об особом месте данного хронотопа в сознании автора<sup>197</sup>. Тексты цементируются известными историческими лицами, главные из которых – Франц Иосиф, кронпринц Рудольф, Франц Фердинанд, Елизавета Австрийская. Это не только представители влиятельнейшей европейской монархии, но и члены одной семьи. Можно предположить, что именно в этих текстах Алданову было важно проследить, как каждый из них

---

<sup>195</sup> В разной степени «сцеплённости» находятся объединяемые судьбой Муссолини очерки «Муссолиниана», «Донго» и рассказ «Номер 14»; персонаж очерка «Гитлер» становится объектом и субъектом рефлексии в рассказах «Астролог» и «Истребитель»; Черчилль и Сталин в одноимённых очерках «перекочёвывают» в рассказ «Истребитель».

<sup>196</sup> Заглавия приводятся по изданию: Алданов Марк. Сочинения в 6 книгах. Книга 2. Очерки. – М. : Новости, 1995. В другом издании: Алданов М. Портреты. – М. : Захаров, 2007 – тексты озаглавлены соответственно «Бург императора Франца Иосифа», «Кронпринц Рудольф», «Сараево и эрцгерцог Франц Фердинанд».

<sup>197</sup> К числу подобных периодов относятся также Великая французская революции, Первая русская революция и революции 1917 года в России, фашистская Италия и нацистская Германия, позднее – Советский Союз и европейский мир периода Второй Мировой Войны.

реализовал себя в большой истории и в частной жизни, постичь психологию семейных отношений.

Очерк «Бург» уже заглавием обозначает авторское намерение – представить не столько социально-исторический облик монархии, сколько парадоксы взаимоотношений членов её властительного семейства: «Настоящая статья моя в некотором роде некролог тысячелетнего государства, но некролог не политический» [2007-1, с. 511]. Непосредственный импульс обращения к Габсбургам – память о пребывании в Бурге («я когда-то имел случай его осматривать» [2007-1, с. 512] – средоточии памяти многих поколений («это единственный в истории случай: в течение шести веков одно и то же здание строила одна и та же семья» [2007-1, с. 512]. Коллективный портрет обитателей Бурга сохраняется в качестве объекта воссоздания; текст снабжается, как всегда у Алданова, обильными отсылками к разнородным документам и свидетельствам – от тех, что фиксируются в подстрочных сносках (их более десяти), – до повторяющихся, неverifiedируемых, но заслуживающих авторского доверия фраз: «по мнению компетентного ценителя», «очевидец описывает», «по словам очевидца» – и так далее. Признание за представителями Габсбургов их статуса и места в истории поддерживается предыдущими авторитетными инстанциями: «История знаменитого рода полна всевозможных легенд; иные из них стоят талантливой поэмы, – и не одна поэма написана о Габсбургах» [2007-1, с. 513]. Легенды и поэмы – героические жанры, посвящённые поступкам персонажей, фактам, то есть внешнему, событийному миру, внутренний мир в них зачастую представлен в упрощённом виде. И тогда стремление автора «прочитать» судьбу своих персонажей по законам легенды или поэмы свидетельствует об отсутствии интереса к внутреннему миру персонажей.

Начиная с третьей (из восьми) части повествование фокусируется на Франце Иосифе. Организующее текст авторское сознание обнаруживает смену объекта интереса – от общего абриса императорской власти к

личности императора. Автор как будто не претендует на собственную оригинальную версию судьбы и внутреннего содержания жизни Франца Иосифа и готов довериться многочисленным свидетельствам; цитируются воспоминания современников и биографов императора: княгини Радзивилл, эрцгерцога Леопольда, упоминаются анонимные источники («по словам знавших его людей» [2007-1, с. 519]). Автор не собирается полемизировать с ними: «Все сказано о бесчисленных несчастьях, выпадавших на долю императора: расстрел брата, таинственная смерть сына, убийство жены и т. д.» [2007-1, с. 513]. Однако тотчас следует литературная отсылка, которая, как и в других случаях, призвана взять на себя функцию психологического портретирования и раскрытия содержания внутренней жизни героя: «“Он должен был бы стать шекспировским героем”, – цитирует автор одного из неназываемых биографов и полемически комментирует: “Шекспировским героем Франц Иосиф никогда не был. Это был человек неглупый и способный, в молодости – “человек бурных страстей”, все в себе заглушивший ради Габсбургского дома. От жизни можно заслониться чем угодно. Он от неё заслонился – этикетом”» [2007-1, с. 513]. Шекспировские трагедийные герои – жертвы собственных страстей, поступающие наперекор общественному устройству, делающие собственный выбор и возвышающиеся над судьбой. Персональный выбор императора – эскапизм, принявший форму тотальной ритуализации жизни, следования традициям и этикету, что также обретает вид своеобразной страсти, доведённой до крайности: габсбургский двор был «самым великолепным», император подавал руку «лишь министрам и членам знатных семейств, записанных во вторую часть Готского альманаха», «с дамами император был необычайно вежлив», «влияния на него не имел никто», «он никогда не любил никого из них». Внешняя монолитность поведенческого облика Франца Иосифа определяется безукоризненным следованием церемониалу, сохранением внешней бесстрастности: «Ничего личного в нем нет. Как Габсбург и император, он служит самой идее» [2007-1, с. 521].

Очерковый сюжет по определению следует историческим фактам; автору важны и те из них, которые касаются повседневного уклада и позволяют составить представление о стиле жизни императора («он был, несомненно, стильным человеком» [2007-1, с. 515]. Композиционно текст представляет собой чередование событийных и описательных фрагментов; очерковая строгость следования документально закреплённой фактической канве и потребность извлечь из известных деталей психологическое содержание судьбы Франца Иосифа определяют модальность авторского слова. С одной стороны, устойчивыми продолжают оставаться формулы предположения, когда автор не рискует заполнять собственными построениями документальные лакуны: «Непонятно, почему он ездил по железной дороге» [2007-1, с. 515]; «женитьба на баварской принцессе Елизавете была, вероятно, наиболее странным поступком всей жизни императора» [2007-1, с. 522]; «об отношениях между императором и императрицей судить довольно трудно, несмотря на обилие печатных материалов» [2007-1, с. 533]. С другой стороны, в авторе-очеркисте то и дело прорывается рассказчик, которому интересно разгадать, что творится в душе императора, что скрыто за любыми поступками: и теми, что остаются в рамках принятых правил, и теми, что не укладываются в них (женитьба на Елизавете). Эстетическая интенция формулируется в парадигме психологической прозы, например в связи с реакцией Франца Иосифа на смерть сына, когда император предписывает официальным источникам транслировать выдуманную им версию смерти: «Сообщение было сумбурное и могло свидетельствовать о некотором душевном смятении. В тот же день, по-видимому, через час или через два после известия о смерти сына, Франц Иосиф продиктовал на французском языке телеграммы иностранным дворам. *Они чрезвычайно интересны в психологическом отношении – образ создаётся из чёрточек*» (курсив наш – С. П.) [2007-1, с. 520]. Иногда появляются безапелляционные суждения: «Войны он, несомненно, не хотел» [2007-1, с. 521], – претендующие на знание внутренних процессов

императора, однако образ Франца Иосифа остаётся не поддающимся постижению; автор признаёт дистанцию между своими аналитическими усилиями и внутренним миром героя, который остаётся в границах самообладания (следуя укладу Бурга) даже после гибели Елизаветы: «Бург принял её так, как полагалось» [2007-1, с. 537]; церемониальность по-прежнему оказывается для Франца Иосифа непреодоленной. Формула «где полагалось» через несколько строчек встречается ещё раз, когда автор отмечает место встречи императора с телом жены. Эмоции проявляются лишь однажды, и лишь когда автор использует неатрибутированную цитату (или словесный псевдоромантический штамп): «“Лицо его дрогнуло, но он тотчас овладел собой”» [2007-1, с. 537]. Император Франц Иосиф не мог себе позволить снизойти до простых человеческих эмоций. Факты, свидетельствующие об обратном, вызывают авторское несогласие: «Газеты говорили, что в женевском гробу по приказу из Вены было сделано стеклянное окно, дабы император мог в последний раз увидеть свою жену. Должно быть, это неправда» [2007-1, с. 537].

В финале очерка автор только фиксирует нестандартный жест императора после гибели Елизаветы: «У Елизаветы оказалось также собрание разных писем Гейне. Франц Иосиф отослал их престарелой сестре поэта, приложив письмо от себя и фотографию убитой императрицы» [2007-1, с. 538]. Разгадывать причины поведения автор не берётся, хотя даже из констатации поступка проступает конфликт между стремлением императора следовать придворному церемониалу и органическими проявлениями его человеческой природы. Можно сказать, что способ создания образа императора соответствует характеру объекта исследования: очерковая сдержанность адекватна закрытости внутренней жизни Франца Иосифа.

С четвёртой главы главным персонажем очерка становится Елизавета, и её поведение оказывается для авторского характеростроения более проницаемым, чем Франца Иосифа. Поэтому, уже приступая к разворачиванию сюжета судьбы Елизаветы, автор позволяет себе не только

фактическое (что было известно и до него), но и психологическое «всезнание»: «Впереди был несчастнейший брак, длинный ряд катастроф – и кинжал убийцы» [2007-1, с. 524]. Елизавета изначально повинуется своим природным склонностям, начиная с замужества. Точка зрения Бурга – «Очень многое в императрице Елизавете не нравилось Бургу» [2007-1, с. 524]; «Вероятно, ещё больше осуждения, чем либерализм, вызывало в Бурге пренебрежение императрицы к вековому габсбургскому этикету» [2007-1, с. 525] – выдаёт её инородность целому укладу. Сопротивление регламентированному существованию принимает различные формы (индивидуальные гастрономические пристрастия, строительство собственных дворцов, а главное – готовность к общению с разными людьми, среди которых многие не имели никакого отношения «к большой семье императоров и королей» [2007-1, с. 532]. Занимательна история её взаимоотношений с бывшим народовольцем Е. Е. Лазаревым; в данном случае автор прибегает к испытанной формуле предположения, не навязывая своего субъективного вывода: «Вероятно, она не желала упустить случай: ей было интересно, какие такие революционеры?» [2007-1, с. 532]. В другой реплике автор гипотетически закрепляет стихийность натуры Елизаветы, которая могла свести её с самыми разными людьми: «Мир невелик – на ферме в Бози австрийская императрица могла познакомиться и с Лениным» [2007-1, с. 532].

Такая же деликатная дистанция остаётся и в других случаях: «Об отношениях между императором и императрицей судить довольно трудно, несмотря на обилие печатных материалов» [2007-1, с. 533]. Однако удельный вес уверенных суждений о характере Елизаветы больше, чем в случае с Францем Иосифом, и распространяются они на основы характера Елизаветы: «Императрица по природе была очень добра» [2007-1, с. 525]; «Императрица Елизавета просто не придавала значения общественным различиям между людьми: все друг друга стоят» [2007-1, с. 532]. Наиболее «говорящий» для автора источник знания о героине – её литературные пристрастия; этой сфере



отводится, казалось бы, несоразмерно большое место в очерке. «Литературность» постулируется в самом начале пятой части: «В личности и судьбе Елизаветы Австрийской слилось все то, что с незапамятных времён открыто или молчаливо признавалось “элементами поэзии”» [2007-1, с. 524]. Имя, сопровождавшее её жизненный путь, – Генрих Гейне<sup>198</sup>. В романтической парадигме выстраивается и её жизнь, непредумышленно для неё самой, как полагает автор. Среди основных признаков романтического канона (как идеологических, так и эстетических), воплощённых в образе Елизаветы, отмечаются и либерально-политические взгляды, и расхожие романтические штампы («проклятья графини», «призрак белой дамы»), и пренебрежение к многовековому этикету, любовь к свободе и независимости. Воплощением романтического «двоемирия» становится её поведение при дворе и «побег» оттуда в мир обычных людей. Её знакомство Е. Е. Лазаревым также становится одним из проявлений свободолюбия и отрицания человеческой иерархии. Автор предвидит реакцию обыденного сознания на жизнетворчество Елизаветы: «...уж слишком всё поэтично» [2007-1, с. 524], «но трагическая смерть Елизаветы должна была положить конец подобному отталкиванию» [2007-1, с. 524]. После цитирования фрагмента дневника М. Барреса, где, среди прочего, мелькает фраза «Она сама – Гейне», автор замечает: «В словах же “она сама – Гейне”, конечно, есть доля правды» [2007-1, с. 528]. То, что виделось экзальтацией романтически настроенной императрицы, в ореоле трагической гибели обернулось подлинной духовной трагедией – ещё до смертельного выстрела.

---

<sup>198</sup> Ещё одно литературное имя, появляющееся в очерке, – один из «проклятых» французских поэтов С. Малларме. Сообщая о газетной шумихе после убийства Елизаветы, Алданов замечает: «Быть может, из-за убийства прошла незамеченной смерть Малларме, скончавшегося почти одновременно с Елизаветой» [2007-1, с. 536]. Это попутное упоминание – не только укор общественному сознанию, незаслуженно забывшему поэта, но и фиксация трагического и знаменательного совпадения, когда поэтические пристрастия императрицы свели её с одним гением при жизни, и – заочно – с другим посмертно.

Произвол авторской мысли, сосредоточение то на Франце Иосифе, то на Елизавете, постоянные уклонения в сторону общего уклада габсбургской монархии и судеб далёких от неё персон, ненадолго связанных с главными героями (таковы фрагменты, посвящённые отношениям Елизаветы и Лазарева) обнаруживают центробежную структуру очерка; многие ситуации могли стать импульсом самостоятельной интриги. Но главными сюжетными линиями рассказа закономерно становятся последние дни жизни Елизаветы, сцена её трагической гибели и судьба убийцы.

Рассказ «Прямое действие», появившийся на страницах «Нового русского слова» в 1953 году, объединяет в себе черты очерка и рассказа. Ч. Н. Ли определяет его как «что-то вроде драматизированного варианта очерков того же автора, об исторических лицах и эпизодах, написанных в годы, предшествующие второй мировой войне»<sup>199</sup>. Рассуждая о сходстве «Прямого действия» и ранних очерков, Ч. Н. Ли замечает: «Простота построения – характерная особенность как рассказа, так и тех очерков, центральная тема которых – покушение»<sup>200</sup>.

Рассказ появился довольно поздно; ряд предвоенных очерков и портретов завершился, большинство военных и послевоенных рассказов Алданова уже написаны. Нельзя рассматривать этот рассказ как переходный этап от очерка к рассказу – переход состоялся почти десятилетие назад. Это, скорее, попытка вернуться к очерковому прошлому и устойчивой теме политического преступления – в контексте накопленного опыта художественной малой прозы. Если в «Бурге» представлен широкий временной пласт, посвящённый истории правления Франца Иосифа (и на его примере – всей династии Габсбургов), то «Прямое действие» – история одного события, охватывающая несколько дней. В раннем тексте

---

<sup>199</sup> Ли Ч. Н. Рассказы Марка Алданова. С. 10. К числу таких очерков относятся «Кронпринц Рудольф», «Бург» и «Сараевское убийство» в которых члены одной царственной семьи оказываются объектами исследования в разных жанровых координатах.

<sup>200</sup> Там же. С. 10.

встречаются фрагменты, перешедшие в рассказ, так что очерк напоминает конспект будущего рассказа.

Фабула рассказа – воссоздание поездки императрицы Елизаветы и её компаньонки, графини Старэй, в Женеву. Находящийся там анархист Луиджи Луккени узнает об этом, находит её на пристани и наносит ей удар шилом в сердце. Заключительные две части – рассказ о суде и тюремном заключении Луккени, завершившемся самоубийством.

Психологические сюжетные линии – воссоздание внутреннего мира Елизаветы в последние дни её жизни и разгадка личности убийцы, Луиджи Луккени.

Очерковая документальность не исчезает совсем, но предельно редуцирована (единственная сноска в рассказе – на личное знакомство автора с другом П. А. Кропоткина).

Предвосхищение поэтики рассказа, «вторгающейся» в пространство очерка, происходит по-разному. Так, в пятой части очерка автор изображает Елизавету с точки зрения австрийского двора: «Впрочем, она продолжала отравлять им жизнь и за границей. Достаточно сказать, что в парижском “Мерисе”, в других гостиницах императрица жила под именем “мистрис Никольсон”, не пользуясь ни одним из бесчисленных второстепенных титулов Габсбургского дома. Должно быть, это доставляло истинные страдания Францу Иосифу: его жена, *imperatrix Austriae, Regina Hungariae* – мистрис Никольсон! Император терпел это, как терпел все, считая, вероятно, жену крестом своей жизни, и покорно адресовал “мистрис Никольсон” письма и телеграммы. Под псевдонимом она была и убита, всходя на мостик отходившего женевского парохода. В той страшной сцене на палубе единственная спутница Елизаветы графиня Старэй, схватив за руку остолбеневшего капитана, шептала, задыхаясь: “Велите остановить пароход!.. Эта женщина – австрийская императрица!..”» [2007-1, с. 527]. Слова графини не подтверждены никаким источником. В рассказе, появившемся через пятнадцать лет, данный эпизод почти не изменился: « –

Эта дама австрийская императрица!.. Её убили!.. Велите причалить к берегу! – задыхаясь, выговорила графиня» [1994, с. 384]. Большинство изменений («женщина» – «дама», «остановить пароход» – «причалить к берегу») носят уточняющий характер. Также в рассказе более детально описывается эта сцена. Если в очерке следующее по хронологии (и удалённое на несколько частей) событие – похороны императрицы, то в рассказе приводится реакция окружающих, завершающая в нескольких предложениях новеллистическую развязку рассказа<sup>201</sup>. Выходящими за пределы очерковости является и реконструкция состояния императрицы деталями, которые можно счесть попыткой совмещения точек зрения – повествователя и героини – в плане психологии: «Была в самом лучшем настроении: цветы изумительные, завтрак превосходный – вопреки своему обыкновению, она даже пьёт шампанское» [2007-1, с. 535], «Почему-то и она, и графиня Старэй нервничают. Где-то вдали поёт бродячий итальянский певец. Из окон гостиницы виден Монблан. Неприятно светится какой-то маяк» [2007-1, с. 535]. Отметим необычную для очерков Алданова метафоричность: итальянский певец, Монблан и маяк служат одновременно и декорациями, и тревожащими императрицу символами. Маяк на озере Женева был открыт лишь двумя годами ранее событий рассказа, в 1896 году, и мог быть непривычен императрице. Функция маяка – спасение попавших в бурю кораблей, и «неприятное свечение» для Елизаветы, находящейся в непростой эмоциональной ситуации свидетельствует о том, что она игнорирует наиболее рациональные способы спасения себя и своей души. Монблан, самая высокая гора в Европе – место сближения небо и земли, инвариант мирового дерева, близость к нему – близость перехода из одного состояния в другое. Образ бродячего итальянского певца приведёт в рассказе к убийце,

---

<sup>201</sup> Две последних части рассказа – типичный образец очеркового стиля Алданова, с тотальным авторским словом и редуцированной динамикой. Автор строит предположения, а не воссоздаёт события.

итальянскому анархисту Луккени: оба типа относятся к люмпенам, классу, формально противоположному титулованной австрийской императрице.

Психологический портрет императрицы создаётся преимущественно в логике несовпадения разных точек зрения на неё и приближения к самораскрытию. Центральные персонажи первой части «Прямого действия» – жена владельца гостиницы и её компаньонка, обсуждение ими личности императрицы фиксирует миф, уже давно существующий в коллективном обывательском сознании. Появление в гостинице Елизаветы, затем обсуждение её поведения, пересказ слухов о частной жизни и романах императрицы прочитывается как аналог её взаимоотношений с Бургом: в обоих случаях среда отторгает героиню, хотя внешне обыватели благоговеют перед высокой особой и завидуют ей: «хоть бы один день пожить, как живёт эта женщина» [1994, с. 359].

Образ Елизаветы разворачивается как преодоление героиней разного рода препятствий на пути к естественному, частному существованию: в рассказе в качестве таковых в меньшей степени выступает регламентированность Бурга и её вынужденная причастность высшему свету<sup>202</sup>, в большей – обывательские сплетни, притворство компаньонки. Вторая часть рассказа – беседа Елизаветы с Ирмой Старэй, чья обязанность – «подыгрывать» императрице («Жизнь при императрице была нелёгкой» [1994, с. 360]), поведение и речи Елизаветы ей непонятны и кажутся притворством, кокетством («Она вспомнила, что в Вене придворные говорили, что императрица рисуется» [1994, с. 362]). Точка зрения Ирмы Старэй немногим отличается и от официального Бурга, где «считали Елизавету пережитком романтической эпохи, задержавшимся в неромантическом мире» [1994, с. 362].

---

<sup>202</sup> Примечательно, что она порой не отдаёт себе отчёта в том, насколько «врос» в её поведение статус императрицы: «О номере и вещах не спрашивала, хотя и путешествовала инкогнито, видимо, никогда не думала, что в гостинице может не оказаться для неё места или что вещи ещё не будут доставлены» [1994, с. 359].

Постепенно героине даётся право на самовыражение – не только в классических диалогах, хотя и диалог способствуют самопрезентации персонажа: « – Я знаю, что вы либералка, Ваше Величество, – сказала графиня, опять чтобы что-либо сказать.

– Больше того, я революционерка, – смеясь, сказала Елизавета. – Меня в первый раз признали революционеркой сорок пять лет тому назад. До меня все австрийские императрицы носили ботинки и туфли один день, а затем выбрасывали. Я осмелилась нарушить эту вековую традицию. Затем я стала употреблять пудру и зубной эликсир, это было ещё ужаснее. Ещё позднее я стала курить и вызвала скандал на весь мир. Меня с тех пор дружно ненавидят во всех австрийских дворцах» [1994, с. 361]. Ослабление роли повествователя и его оценочных суждений – один из признаков преобладания рассказа над очерком. Раскрытие внутреннего мира героини происходит в сфере саморефлексии. Во время бессонницы приходят мысли о тщете жизни и вреде праздности: «Да, Рудольф был прав: меня замучила праздность, дело не в её греховности, а в невыносимой скуке...» [1994, с. 375]. Чувство разочарования в жизни, подготавливающее появление убийцы, дополняется цитатами из заключительной песни «Одиссеи» Гомера. Их танатологическая тематика («Но и тебе на земле повстречать предназначено было – Страшную меру, которой никто не избег из рождённых» [1994, с. 375]) также предвещает трагический финал судьбы императрицы. Помимо профетической функции литературные аллюзии эпизода подчёркивают и конфликт в сознании персонажа. В начале части указывается, что «Не хотела и себе признаться, что и Гейне ей надоел, почти также, как графиня Старэй. <...>. Надоел и Гомер и замок “Ахиллейон”» [1994, с. 373]. В финале размышлений, уже на рассвете, Елизавета снова размышляет подобным образом: «Конечно, божественный поэт, но что он мне может дать? Что у меня общего с ним, с людьми его времени? Уж не было ли искусственным и моё восхищение Гомером?» [1994, с. 375]. Трагическая гибель Елизаветы завершает сюжет обречённости богатой

натуры, пытающейся заявить о своём праве на органичный образ жизни, на частное существование и внутреннюю свободу.

В рассказе восемь частей, в каждой из которых доминирует чья-то индивидуальная точка зрения: обывателей (I), императрицы и её компаньонки (I, II, IV), начальника полиции (III), Луиджи Луккени (V), повествователя (VII, VIII). В шестой части, эпизоде собственно убийства, точки зрения убийцы и жертвы чередуются; несмотря на то, что жертва и убийца пребывают в зоне собственной рефлексии, композиционно это чередование становится одним из способов создания образов. Индивидуальность Луиджи Луккени также проступает на пересечении разговоров и мнений других людей: «Там он долго и скучно рассказывал о себе, пока людям не надоело слушать. Говорил, что хотя он и коренной итальянец, но родился в Париже, своих родителей не знал и ими не интересуется, – мать ещё, кажется, жива...» [1994, с. 370], «Тем временем Мартинелли вполголоса сказал другим сидевшим за столом людям, что шутить с Луиджи не следует: какой-то солдат ему говорил, будто Луккени в самом деле имел на фронте репутацию храбреца...» [1994, с. 371].

И все же решающее мнение о личности убийцы принадлежит повествователю, сближающемуся с очерковым автором. В начале третьей части он выдвигает предположение: «<...> скорее всего он убил императрицу именно потому, что никто не обращал на него внимания. Да ещё – но кто может это знать? – была, верно, в его крови какая-либо тёмная, страшная наследственность, иногда выражающаяся в жажде крови» [1994, с. 365]. Но предположение о тщеславии Луккени закрепляется сближением точек зрения повествователя и персонажа, которому предоставляется возможность высказаться: «Газеты ему, во всяком случае, доставлялись, и он ими упивался. Мир наконец узнал о Луиджи Луккени! Ему было почти все равно, что о нем писали – лишь бы писали, писали много, писали каждый день» [1994, с. 388]. Финал рассказа обнаруживает крушение надежд убийцы: «Но он знал, что через несколько дней после суда мир навсегда о нем забыл

совершенно. Газеты больше о нем не писали. “Слава” оказалась очень недолговечной» [1994, с. 390].

Если в очерке «Бург» линия повествования прерывалась появлением Е. Е. Лазарева, то в рассказе подобной функцией обладает русский анархист П. А. Кропоткин. Цель отклонения от магистрального сюжета – показать основания идеологии Луиджи Луккени. «Прямое действие», давнее название рассказу, – физическая расправа над обладателями власти и богатства, в представлении анархистов из кофейни выглядящая так: «...надо бы перерезать кому-нибудь глотку и что это теперь у умных людей называется “прямое действие” или “пропаганда действием”» [1994, с. 366]. В работах Кропоткина встречается это определение<sup>203</sup>, именно его книгу покупает Луккени за сутки до убийства и ночью «вдохновляется» ей. Вместе с тем в рассказе обнаруживается дистанция между теоретиком анархизма и его практиками<sup>204</sup>: «учёный человек, талантливый человек, человек безупречной личной жизни, и сам мухи не обидит; а как понимают его писания люди, называющие себя его учениками, это вопрос другой, выводы могут быть весьма разные» [1994, с. 368].

Сопоставляя очерк «Бург» и рассказ «Прямое действие», можно уловить подвижность отдельных граней поэтики, их взаимопроницаемость. Необходимость следовать очерковой фактографичности как бы сковывает потребность субъективно-психологической реконструкции внутренней жизни, внутренних конфликтов персонажей, и уже в «Бурге» автор поддается

---

<sup>203</sup> «Оба главных принципа современного синдикализма, прямое действие и тщательная выработка новых форм жизни общества, основанных на профсоюзах...». См.: Кропоткин P. Syndikalismus und Anarchismus. Meppen, 1981.S. 9.

<sup>204</sup> Из Воспоминаний П. Н. Милюкова: «Я понял тут пропасть, разделявшую теоретика анархизма от практика. Я уже прочел несколько произведений Кропоткина. Во всех них идеал отодвигался в такую бесконечную даль, что между ним и его осуществлением образовывался громадный промежуток, в котором оставалось место и для самых смелых исторических конструкций – в будущем, и для житейского компромисса – в настоящем. Социализм обоих русских направлений требовал немедленного действия для осуществления идеала или хотя бы приближения к нему. Для анархизма “прямое действие” было только символом, и террористическая сторона акта не служила своей ближайшей цели» См.: Милюков П. Н. Воспоминания (1859–1917). М., 1991. С. 154.



искушению «дописывать» ситуации, не подкрепляемые внешними источниками. Такая интенция реализуется через много лет – уже в рассказе «Прямое действие», однако в этом случае и в рассказе не происходит освобождения от очерковости.

## **2.2 Образы политических личностей и частного человека: пересечение судеб и точек зрения**

Политическая история и её субъекты остаются предметом алдановского интереса в рассказах, сохраняющих тесную связь с очерковыми текстами. Некоторое отличие можно усмотреть в том, что в рассказах внимание автора смещается ко времени Второй мировой войны, однако по-прежнему значимыми являются лидеры европейской политики. Принципиальным для рассказового корпуса оказывается сведение в разных ситуациях политических персон и вымышленных персонажей, пребывающих в разной степени пространственной и сюжетной близости / удалённости и образующих своего рода «пары». Располагая рассказы в зависимости от удельного веса того или другого типа персонажей, можно судить о способах создания образов исторических и вымышленных персонажей и авторском представлении о законах пересечения в хронотопе социальной истории известных персон и частного человека, пребывающего на обочине социально-политических событий. Такая расстановка создаёт двойную оценку: исторический персонаж остаётся объектом рефлексии человека со стороны, а последний, в свою очередь, своими оценками характеризует себя. Продуктивно, на наш взгляд, рассмотреть рассказы в такой последовательности: «Микрофон» (1942) – «Фельдмаршал» (1942) – «Астролог» (1947) – «Истребитель» (1967). Основание такого взаиморасположения – варианты взаимосоотнесения, само(взаимо)оценок

либо односторонней оценки исторической личности человеком «со стороны».

1942 год – наиболее плодотворный год для рассказов Алданова. Было создано пять текстов («Фельдмаршал», «Микрофон», «Тьма», «Грета и Танк» и «На Розе Люксембург»); все они – осмысление событий Второй мировой войны. Рассказ «Микрофон» восходит к ситуации британского сопротивления нацистам в первые месяцы войны. Датировать события рассказа можно 17 октября 1940 г., именно в этот день Черчилль заявил, что его девиз – «business before pleasure»<sup>205</sup>.

Фабульно инженер оказывается в резиденции премьер-министра<sup>206</sup>. Статусное несоответствие инженера и хозяина Даунинг 10 рождает ситуацию встречи маленького человека, носителя естественного сознания, и субъекта большой истории.

Инженер попадает в резиденцию Черчилля, чтобы обеспечить связь во время речи премьер-министра по радио, слушает его выступление; по пути домой, настигнутый немецкой бомбардировкой, бежит в ближайшее бомбоубежище, но, отброшенный воздушной волной, не успевает туда, что и спасает его: оказавшись возле, он видит, что туда уже попала бомба. Актуально замечание Ч. Н. Ли о смене ракурса в изображении персонажей: «в самом начале повествования внимание автора сосредоточено на вымышленном образе – инженере средних лет»<sup>207</sup>, затем «всеведущий автор обращает внимание на членов кабинета министра, обсуждающих речь Черчилля, и напоследок переносит это внимание на образ самого “большого человека”...»<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> Harold Nicolson. Diaries and Letters (1907–1963). 3 vols. London, 1968. Vol. 2, p. 121–122.

<sup>206</sup> В тексте ни разу не появляется название этого дома, но из фразы «Самый дом этот назывался просто по имени улицы, <...> от славы и истории оно из самого обыкновенного стало очень звучным» становится понятно, что это историческая резиденция премьер-министра, расположенная на Downing 10.

<sup>207</sup> Ли Ч. Н. Рассказы Марка Алданова. С. 11.

<sup>208</sup> Там же. С. 12.

События второй фабульной линии, связанные с фигурой Черчилля, ограничены одним днём жизни британского премьер-министра: решение политических вопросов, поездка в парламент, участие в придворной церемонии, речь по радио и в финале – появление у разрушенного бомбардировкой здания, где пути инженера и Черчилля пересекаются вторично. Соположение персонажей закрепляется композиционно: текст условно делится на три части, по принципу доминирования того или иного сознания. В первой части это точка зрения инженера, во второй части – Черчилля; в третьей части – того и другого.

Сознание обоих персонажей воплощается в несобственно-авторской и прямой речи, значит, персонажи наделены внутренним миром и способностью суждений о мире внешнем. Обоим героям даны равное право выражения самосознания, хотя слово повествователя выдаёт его близость персонажам и содержит постоянную коррекцию их поведения и мышления, особенно в ретроспективных отступлениях.

Отсылка к деталям частной судьбы героя, его браку и отношениям с женой предполагает, как это было и в очерках, наделение персонажа индивидуальной сферой существования. «Семейные» фрагменты рассказа, косвенно связанные с сюжетной динамикой, представляют содержание сознания «маленького человека», в котором уживаются стереотипы массового сознания, мелочное тщеславие, претензии на авангардные эстетические вкусы и политический радикализм («очень передовые взгляды»).

Ещё одна важная для портретирования деталь – «интеллектуальное хобби» инженера. Он создаёт философский трактат, которому должно стать опровержением идеи случая. Впрочем, замечает повествователь, написано только шестьдесят страниц черновиков, да придуман эпитафия, «взятый из какого-то классического труда»<sup>209</sup>. Идея случая – одна из важнейших для

---

<sup>209</sup> Не представляется возможным указать автора приводимой в тексте цитаты: «What seems to be the result of chance is in reality due to a cause which, owing to the lack of

Алданова, своё художественное воплощение она находит во всех романах писателя<sup>210</sup>, наиболее полно анализ теории случая представлен в трактате «Ульмская ночь». Взгляды инженера на случай как что-то доступное статистическому и математическому анализу (пусть и очень глубокому и превышающему человеческие возможности того времени), противостоят взглядам автора. Это делает главного героя объектом исторического «эксперимента», призванного разрушить построения инженера. Во время налёта гитлеровских бомбардировщиков инженеру предлагается укрыться в убежище Черчилля; он отклоняет это предложение и надеется добежать до станции подземной дороги, где они с женой обычно пережидали бомбёжку. Очень скоро он понимает, что добраться до привычного убежища он уже не успеет и вспоминает, что неподалёку есть ещё одно убежище. Он спешит туда, но на момент попадания бомбы был ещё в пути из-за нескольких *случайных* обстоятельств – бомбардировка началась раньше ожидаемого, он задержался в резиденции Черчилля за разговором с секретарём и спустился на несколько минут вниз в надежде увидеть Черчилля, наконец, первый взрыв отбросил его воздушной волной и обездвижил на несколько минут. Следующий фрагмент текста, графически отделённый от предыдущей сцены, закрепляет правоту авторской логики: несмотря на попытки героя остаться верным своим убеждениям в торжестве причинно-следственных законов, его судьба неумолимо подчинена воле случая. Его попытки убедить себя в том, что его судьба неподвластна случаю как проявлению хаоса, выдаёт эгоистическую потребность защититься от трагического состояния мира, уклониться от жестокой правды истории. Его подлинное состояние – биологический страх смерти: «в ту минуту, стоя перед страшным местом,

---

knowledge of scientific instruments, we are unable to detect». В данном виде цитата встречается лишь в статье Encyclopædia Britannica : Chisholm, Hugh. "Accidentalism". Encyclopædia Britannica (11th ed.). Cambridge University Press, 1911. Vol. 1, p. 114.

<sup>210</sup> См.: Макрушина И. В. О «философии случая» Марка Алданова // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 7. [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2014/07/36903> (дата обращения: 17.07.2015).

которое прежде называлось убежищем, инженер менее всего думал о философии» [1994, с. 115].

Несамостоятельность сознания инженера, неспособность к личностному самоопределению закрепляется быстрым подчинением речам «большого человека», готовностью увидеть в нём надёжную опору: «...он почувствовал, что речь его захлёстывает: он начал дышать вместе с оратором. Затем в нём стала подниматься ненависть: ненависть к тем людям, о которых говорил большой человек. Вскользь проскользнула мысль, что он отдал только половину своих сбережений на военный заём» [1994, с. 111]. Ироническая коррекция повествователем наивно-эгоистических внутренних побуждений инженера не претендует на этическое и психологическое развенчание персонажа, это признание его неспособности постичь социально-историческую катастрофу. Инженер во многом остаётся носителем точки зрения частного человека на британского премьер-министра, необходимой для изображения истории «домашним образом». Так, именно взгляд инженера выделяет в премьер-министре внешние детали: «Большой человек в раззолоченном мундире, с густыми эполетами, при шпаге, держа в руке тёмную лодкообразную шляпу, что-то вполголоса напевая, быстро шёл навстречу грузной переваливающейся походкой, тоже всем известной по экрану» [1994, с. 101]. Сложившийся благодаря фильмам и газетам образ Черчилля инженер дополняет собственными впечатлениями. Взгляд постороннего человека выхватывает наиболее экзотические детали: мундир, эполеты, шпагу.

Черчилль, как и инженер, безымянен. В рассказе он обозначается как «большой человек», что делает его объектом пристального внимания и признания массовым сознанием. Единственный случай, когда в рассказе появляется его фамилия, – эпиграф, содержащий фрагмент одной из речей Черчилля. Именно ораторское умение британского премьер-министра становится его ключевой характеристикой в рассказе. Черчилль изображается не только как объект восприятия и оценки, во второй части

рассказа он становится субъектом сознания. Саморефлексия делает доступными те грани характера, которые неподвластны стороннему наблюдателю. За парадным портретом скрывается невероятная загруженность и утомлённость, видеть которую надо как можно меньшему числу людей. Поведенческая стратегия Черчилля – создание иллюзии успешности и благополучия, необходимой высокому государственному деятелю. Он вынужден постоянно находиться в маске: «Большой человек делал вид, будто очень внимательно слушает и придаёт речам громадное значение» [1994, с. 107], «Принимая посетителей, он часто делал над собой усилие, чтобы по возможности говорить все же не очень определённо и не сказать какой-нибудь чудовищной глупости» [1994, с. 107], «Населению предлагалось укрываться в убежища – он подавал пример порядка и дисциплины» [1994, с. 116]. Равнодушие Черчилля к вопросам здоровья порождают ситуацию, сходную с изображённой в «Фельдмаршале»: советы врачей невыполнимы при образе жизни, избранном политиком. Несмотря на преобладание сюжетных ходов, связанных с судьбой инженера, главным персонажем очерка, безусловно, является Черчилль, – он изображается на пересечении нескольких точек зрения, что делает его портрет объёмным.

Основная эмоция, которая владеет премьер-министром и которую он умело использует для своих выступлений по радио, – ненависть. Именно в этом для него лежит ключ к победе над нацизмом: «Собрав листы речи, он на столе увидел газету, а на ней фальшиво-олимпийскую физиономию похожего на Шарло человека с усиками<sup>211</sup>. Вдруг душившая его страшная ненависть прилила у него к голове. “Вот в чем наша сила! Вот в чем наше спасение в этой чёртовой лотерее!” – сказал он себе, вставая» [1994, с. 110–111]. Общий враг объединяет людей, и в рассказе появляется параллельная

---

<sup>211</sup> В данном фрагменте Гитлер остаётся безымянным, но в других случаях его называют по имени, Адольф. Это единственное имя собственное в данном рассказе помимо деятелей искусства, фаворитов семьи инженера. Шарло – прозвище Чарли Чаплина в Европе. Примечательно, что в 1940 г. вышел фильм «Великий диктатор», в котором Чаплин с большим успехом пародировал Гитлера.

ситуация: «А когда оратор заговорил о человеке с усиками, инженер почувствовал, что у него кровь приливает к голове» [1994, с. 111].

Финал рассказа закрепляет логику повествования. Инженер в этой части – наблюдатель, не приносящий никаких изменений в ход событий: «<Черчилль> увидел смотревшего на него инженера, узнал его, кивнул головой и пошёл к своему автомобилю» [1994, с. 117]. Функция британского премьер-министра – поддерживать свой народ речами и быть образцом мужества и уверенности в себе. Он выезжает на автомобиле во время бомбёжки, опасаясь за свою жизнь только потому, что, если его убьют, пострадает нация. Цель этого поступка – психологическая, «ему показалось, что его поездка в открытом автомобиле по улицам столицы могла бы произвести хорошее впечатление» [1994, с. 116]. Толпа ждёт от него каких-то слов на месте разрушенного бомбоубежища, и Черчилль ощущает, что «на нем сосредоточилась – пусть временно, пусть ненадолго – человеческая потребность в восторге, что он теперь часть национального капитала, нужная, необходимая для победы» [1994, с. 117]. Его поведение обусловлено социальной ролью, которую он верно прочувствовал и последовательно реализует, в этом и состоит его историческое призвание, по мнению Алданова. Слова Черчилля в конце рассказа – доказательство того, что он умеет говорить нужные вещи в нужное время и подтверждение достоинства его личности в судьбе Великобритании<sup>212</sup>.

В рассказе «Микрофон» на равных встречаются носители двух типов сознания и самосознания, и за каждым из них признаётся свой внутренний мир. При всех различиях в степени вовлечённости в большую историю, в масштабе исторического мышления оба персонажа бессильны сопротивляться разрушению прежнего миропорядка, только инженер

---

<sup>212</sup> Встречающиеся в тексте рассказа иноязычные слова и фразы (living room, groggy, и т. д.) обеспечивают историческую достоверность повествования. По этой же причине некоторые фразы Черчилля приводятся в оригинале; кроме того, это закрепляет значимость слова героя.

заслоняется от этого своими иллюзиями, а Черчилль близок к прозрению тщетности своих усилий повлиять на историю.

Вариации подобных авторских размышлений открываются в рассказе «Фельдмаршал», появившемся в том же 1942 году и опубликованном в первом номере «Нового журнала». Ч. Н. Ли отмечал, что целиком построенный на авторском вымысле рассказ оказывается пророческим, имея в виду подготовку военного переворота против Гитлера. Действие отнесено к лету 1941 г, ко времени незадолго до объявления войны СССР. Заглавие рассказа указывает на монополию анонимного персонажа, его высокий военный статус<sup>213</sup>. Анонимность фельдмаршала слегка корректируется упоминанием приставки «фон»<sup>214</sup>. Отсутствие имени соотнобразуется с авторской стратегией. В комментарии к рассказу Алданов писал: «В рассказе “Фельдмаршал” сделана попытка угадать настроение отдельных офицеров»<sup>215</sup>. Фельдмаршал интересен, однако, не только как один из ряда социально близких фигур, но как средоточие индивидуального эмоционального, идеологического комплекса. В определённом плане образ структурируется так же, как образ Черчилля из «Микрофона», когда те или иные грани утрируются, с заострением на них внимания.

Внутренний мир персонажа обуславливает преобладание несобственно-авторского типа повествования, когда формально повествование ведётся от третьего лица, но субъект речи не совпадает с

---

<sup>213</sup> В истории Второй Мировой войны звание фельдмаршала нацистской Германии носило не более 25 человек. Создаётся парадокс: с одной стороны, прототипа не могло не быть, с другой – реальное историческое лицо совершенно не важно Алданову. Наиболее вероятный прототип главного героя рассказа – Вальтер фон Браухич. Начиная с 1938 года, он был оппозиционен Гитлеру, при этом отмечалось, что попытки покушения постоянно откладывались из-за неуверенности заговорщиков в своих силах. Уильям Харт сообщает, что это был единственный генерал, который мог публично сказать Гитлеру, что прошли времена, когда младший капрал мог получить роль Наполеона. См. : Hart, William. Hitler's Generals. London, 1944. P. 112: “Von Brauchitsch, it is known, is the only German general, who has ever been able to tell Hitler in presence of others that the days were over when a lance corporal could assume the position of a Napoleon”.

<sup>214</sup> Одно из обозначений дворянского титула в Германии. Сам титул был упразднён после Первой мировой войны, поэтому сохранение в фамилии приставки «фон» говорит о консерватизме персонажа.

<sup>215</sup> Алданов М. А. Фельдмаршал / Новый журнал. №1. Нью-Йорк, 1942. С. 130.



субъектом сознания, потому что субъектом сознания является персонаж. Его рефлексия простирается от навязчивой идеи уничтожения Гитлера до мельчайших деталей своего телесного состояния: «Он тотчас почувствовал лёгкий холодок в сердце, как всегда при мысли о *деле*. Мысль была пока несерьёзная, далёкая, теоретическая: не мысль, а *так*: что, если?» [1994, с. 68], «Хотел было побриться, но раздумал: в поезде трясёт, можно будет дома» [1994, с. 64]. Многие фрагменты оформлены как внутренние монологи, что повышает регистр прямого самовыражения. Его точка зрения проясняет не только собственное поведение, но и содержит оценку других персонажей –подполковника, приближенного к верхушке власти доктора, Гитлера.

Подобно Черчиллю, фельдмаршал в чём-то бесстрашен в самоанализе, когда отчётливо понимает разительное несоответствие обывательского мифа о нём и слабой, уязвимой человеческой (телесной) природы: «<...> восторженные газетчики уже почти два года, точно сговорившись, твердили, что у него “железные нервы”, “железная воля”, “стальной характер”, – все в нем было железное или стальное. Недоброжелатели же, не считавшие его военным гением и приписывавшие его блестящие успехи преимущественно усидчивости и работоспособности, говорили, что и зад у него железный. <...> Он взглянул на себя в зеркало и поморщился. Решительно ничего *железного* не было в усталом, изрытом морщинами, невыбритом лице, в невысокой фигуре, с обозначившимися рёбрами, с уже ссыхающимися мускулами, с рыжеватой густой щетиной на груди» [1994, с. 62–64]. Сопrotивляясь мифу о себе, создаваемому окружением, демифологизирует себя, выказывает способность к самоиронии. Так, «обременённость» своего организма инородными объектами (вставная челюсть, камни в почках) фельдмаршал ассоциирует с песней «из оперетки»: «Nur von Natur – hatte sie keine Spur <...> Was sie hatte – War nur Watte – Falsche Zahne – Und Frisur»<sup>216</sup> [1994, с. 64]; «Он смотрел на “Гуннскую битву” и думал, что с камешками в

---

<sup>216</sup> Ни следа чего бы то ни было природного в ней не было <...> Она состояла из ваты, фальшивых зубов и накладных волос (Пер. автора)

левой почке и с фальшивой челюстью нельзя быть гунном» [1994, с. 75]. Самоирония, однако, не распространяется на собственную утопическую схему уничтожения диктатора – как залога спасения Европы, изменения исторической ситуации, возвращения Германии прежнего величия, и, конечно, утоления собственного честолюбия, которое не даёт покоя памятью о Цезаре, Наполеоне, Мольтке и других великих личностях.

Однако внутренняя трагедия фельдмаршала, воплотить которую ему дано изнутри, снижается на уровне включённости в ряд других персонажей, прочитываемых как сниженные двойники. Таков, например, сопровождающий его подполковник. Если фельдмаршал находится на этапе планирования переворота, то недовольство подполковника имеет филистерскую природу. Отметим, что образ полковника создаётся через прямое авторское слово, рефлексирующее сознание фельдмаршала уступает место классическому нарративу от третьего лица, что является признанием примитивности персонажа.

Ещё один вариант отношения к действующей власти представлен врачом, лечившим «виднейших людей Германии». Оценка даётся прямым авторским словом, оттеняющим сознание фельдмаршала при портретировании второстепенных персонажей. К Гитлеру доктор относится в первую очередь как к своему «главному пациенту», с интересом профессионала, лишённого каких-либо эмоциональных коннотаций. Благосостояние доктора в немалой степени зависит от верхушки власти, а они, в свою очередь, зависят от его врачебной помощи, поэтому у них нет причин конфликтовать друг с другом. Доктор позволяет себе снисходительность по отношению к фюреру: «Очень славные стишки, – сказал профессор громко <...> Führer, Führer, komme bald, – Unsre Füße warden kalt<sup>217</sup> <...> Как молодой человек, он летом и зимой ходил без шляпы

---

<sup>217</sup> Фюрер, фюрер, появись поскорей, у нас озябли ноги. (Пер. с нем. автора)

Подобное устное народное творчество неоднократно встречается на страницах рассказа. Мы уже упоминали о «песне из оперетки», которая характеризует фельдмаршала, и не имеет явно выраженного авторства. Стихотворные обращения толпы

и всегда этим гордился» [1994, с. 81]. Сделав гедонизм своим жизненным принципом, доктор избавляется от политических амбиций. Он не лишён любопытства и следит за происходящим, так как любые политические колебания способны отразиться на его профессиональной деятельности.

Гитлер лишь на мгновение появляется в финале рассказа и оказывается в пределах видения фельдмаршала. Момент «встречи» с Гитлером предельно обостряет чувства фельдмаршала: «По галерее быстро прошёл человек в невоенном мундире, с открытым воротником. Глаза у него горели, лицо было вдохновенное. “О, пародия на Цезаря! – с удивившей его самого ненавистью подумал фельдмаршал. – Вот то малое, гаденькое, ничтожное, что в воображении людей погубит настоящее и большое”» [1994, с. 83–84]. Сравнение с другим историческим лицом – типичный алдановский приём портретизации, с помощью которого уточняется место героя в истории. То, что он «пародия» на Цезаря<sup>218</sup>, резко понижает статус Гитлера, несмотря на признание определённых политических способностей. Образ Гитлера создаётся сознанием главного действующего персонажа, для него фюрер остаётся объектом ненависти: «<...> Гитлер был ему очень неприятен, просто физически неприятен, своей косо закинутой вверх головой, своими усиками, своим чешско-австрийским говором, своим невоенным мундиром с открытым воротником и галстуком» [1994, с. 65]. Антипатия обнаруживается во всех суждениях о Гитлере, даже наиболее великодушных: *«как-никак у*

---

к фюреру встречаются в рассказе трижды и в двух вариантах. Помимо строчек из данного примечания, существует также слоган «Führer, Führer, sei so nett, – Zeige dich am Fensterbrett» [1994, с. 78, 85] (Фюрер, фюрер, будь так мил, покажись у окна – Пер. с нем. автора). Им и заканчивается рассказ. С одной стороны, демонстрируются чувства народных масс к Гитлеру, но с другой – его удалённость от народа и озабоченность иными проблемами. Помимо этого, подобная стихотворная тематика в рассказе наводит на ассоциации с сюжетом «пира во время чумы».

<sup>218</sup> Это не единственное использование образа Цезаря в рассказе. Незадолго до встречи с Гитлером фельдмаршал вспоминает Плутарха. Приводится объёмная цитата фрагмента «Сравнительных жизнеописаний», посвящённая знаковому переходу Цезаря через Рубикон. В этом фрагменте сконцентрирована вся проблематика рассказа. Ситуация нелёгкого выбора и решительного поступка идеально коррелирует с собственной жизненной ситуацией фельдмаршала, но его рефлексия расширяет смысловое поле этой цитаты: «Фельдмаршал и сам ясно себе не представлял, о ком он думает, вспоминая Цезаря: о себе или о фюрере?» [1994, с. 82].

этого человека огромные заслуги перед Германией» [1994, с. 67]. В рассказе упоминается ещё один политический лидер, Герман Геринг. Его имя не указывается, но должность рейхсмаршала занимал только он. Фельдмаршал размышляет над логикой гитлеровского принятия решений: «И, должно быть, в ту минуту, когда кто-либо из них, например толстяк в шитом мундире, называющийся “рейхсмаршалом” (и чин такой для него выдумали!) больше всего на свете любящий пиво и золотое шитье, высказывает свои глубокомысленные соображения, – Шикльгруббер слышит *внутренний голос!*» [1994, с. 82–83]. Персонажи не называются по имени: в сознании фельдмаршала Гитлер носит фамилию бабушки, а Геринг обладает лишь должностью и прозвищем «толстяк». Подобный принцип номинации используется для снижающего эффекта.

В финале рассказа появляется совсем, казалось бы, комический «человечек с кривой улыбочкой», который, собственно, довершает крушение всех планов фельдмаршала, сообщая об отмене аудиенции: «человечек с кривой улыбочкой» уже не обращал внимания на фельдмаршала или делал вид, что не обращает» [1994, с. 85]. В последнем абзаце, во-первых, ему дано «проговориться», высказать правду о состоянии массового сознания: «Экое дурачье! Чего они орут? Фюрер и не думает выступать сегодня» [1994, с. 85], во-вторых, упоминается, что «выйдя на балкон, он высоко поднял руку. За окном пронёсся радостный гул, перешедший в долгий адский рёв» [1994, с. 85]. Гротескно-фарсовый двойник фюрера – персонажный пуант, объясняющий внутреннее состояние фельдмаршала, те чувства, которые тому иногда сложно объяснить: тоску, тревогу, раздражение, беспокойство, подспудное сомнение в возможности заговора. В ситуации тотального самообмана одних и власти над ними таких, как Гитлер, невозможно возвращение к здравому смыслу и национальному возрождению, тем более что носитель идеи, казалось бы, праведного возмездия, сам заражён комплексом фюрера.

Очевидна перекличка «Фельдмаршала» с рассказом «Астролог» («Новый журнал», 1947 г., № 16): та же историческая ситуация Второй мировой войны, только уже её исход. В преамбуле автор указывает на импульсы, послужившие созданию рассказа, – посещение французских и немецких астрологов в послевоенной Европе.

В американской прессе рассказ получил неоднозначную оценку. В New York Times обращение к современной истории было признано менее удовлетворительным (less satisfactory), чем, например, в «Номере 14». Причина того – предубеждённый взгляд автора на немецкие реалии и отсутствие оправданной связи между описательными сценами и судьбой астролога (“Mr. Aldanov’s Portrayal of the astrologist in understanding and mildly amusing, but his brief glance at Germany in extremis is superficial and not of any important connection to the astrologist”<sup>219</sup>). Издание New York Herald Tribune охарактеризовало рассказ как намёк на вагнеровскую «Гибель богов», где нацистская верхушка самоуничтожается в берлинском бункере (“a glimpse of Goetterdaemmerung as the Nazi hierarchy destroys itself in the Fuhrersbunker underneath Berlin”<sup>220</sup>). В Род-Айлендском Journal Providence отмечалось правдоподобие рассказа, вызванное тщательным авторским изучением «легковерной» нацистской атмосферы (“supplied with verisimilitude by the author’s thorough study of the essentially credulous Nazi atmosphere”<sup>221</sup>). Примечательно, что нацистский «антураж» привлекал рецензентов больше, чем персональная история астролога: рецензия из Times Herald Dallas Texas также выделяет в рассказе атмосферу последних часов бункера в заключительные дни войны, «когда русские уже буквально стояли у ворот Берлина» (“fictional account of the last hours in the Furerher’s bunker in

---

<sup>219</sup> Prescott O. Books of the Times / New York Times. September 5, 1949. P. 15. // BA. MAC. Box 33.

<sup>220</sup> Maloney J. J. Mr. Aldanov Visits the Present / New York Herald Tribune. August 28. 1949. Section 7. // BA. MAC. Box 33.

<sup>221</sup> Merchant F. Journal Providence R L. November 27, 1949 // BA. MAC. Box 33.

the closing days of the war when the Russians literally stood at the gates of Berlin”<sup>222</sup>).

Ч. Н. Ли, напротив, отметил интригующую завязку рассказа и неожиданный финал, в котором на первый план выступает астролог, а не Гитлер, Ева Браун или кто-то другой. Образ астролога, по мнению критика, – «типичный пример жизненной позиции простых немцев, запуганных Гитлером, но обречённых жить под фашистской пятой»<sup>223</sup>.

Фабульная интрига более насыщена по сравнению с «Фельдмаршалом». В апреле 1945 г. к астрологу (в рассказе – «Профессору») по очереди приходят два человека, женщина и мужчина, и просят предсказать будущее знакомому им человеку. Сравнив имеющиеся факты, Профессор понимает, что речь идёт об одном и том же человеке – Адольфе Гитлере<sup>224</sup>. Заподозрив заговор против Гитлера, астролог решает избежать ответственности за свои предсказания и укрыться в Швейцарии. Чтобы получить место в аэроплане, он направляется к знакомому сановнику в бункер, но не обнаруживает его там. Из-за бомбардировки и по причине болезни Профессор задерживается там на несколько недель. За это время он успевает изучить нравы приближенных к Гитлеру людей и даже случайно наткнуться на фюрера, выходящего из уборной. Финал рассказа – падение гитлеровского режима и полная неопределённость судьбы астролога.

В рассказе около десятка персонажей, но главное действующее лицо – одно. Гитлер и его окружение не проявляют интереса к астрологу и живут своими интересами, являясь второстепенными персонажами. Два детально

---

<sup>222</sup> C. D. Seven Stories Have Deft Touch / Times Herald Dallas Tex. September 11, 1949. // ВА. МАС. Box 33.

<sup>223</sup> Ли Ч. Н. Рассказы Марка Алданова. С. 13–14.

<sup>224</sup> В нацистской Германии сформировалась система организаций, работавших на базе различных учений и паранаук, в первую очередь, Аненербе. Астрология также получила широкое распространение, в первую очередь в высших эшелонах власти. Неоднократно упоминается о влиянии астрологов на решения, принимаемые Гитлером. Подробнее см.: Гудрик-Кларк Н. Оккультные корни нацизма Тайные арийские культы и их влияние на нацистскую идеологию : Ариософы Австрии и Германии, 1890–1935. М., 2004.

очерченных персонажа, Ева Браун и «человек со шрамом», выступают в роли триггеров, запускающих движение сюжета. Сюжет завязан не на конфликте, а на «путешествии», движении героя от одной сцены к другой.

Центральный персонаж очерка – вымышленное лицо. По сути, образ астролога есть развёртка одного из предположений фельдмаршала из одноимённого рассказа: тот допускает, что Гитлер прибегает к помощи астрологов в своих политических решениях, и это для фельдмаршала ещё раз доказывает несостоятельность его как политического лидера. Астролог «Астролога» – «помесь Фрейда с жуликом» [1994, с. 207], как аттестовал его «посетивший его из любопытства иностранный писатель» (прозрачная авторская отсылка к преамбуле рассказа). Эксплуатация человеческой наивности, потребности мистических истолкований судьбы исчерпывает содержание образа астролога. Маска проницательного знатока человеческих и природных тайн – источник прибыли: «Профессор не любил обманывать людей, однако надо было жить»; «Профессор не верил ни в хиромантию, ни в офиомантию, ни в рабдомантию. В сны не верил совершенно: они обычно бывали слишком глупы даже для самых глупых клиентов. Но в астрологию, в настоящую астрологию, он верил твёрдо» [1994, с. 213–214]. Последнее суждение повествователя нейтрализует перспективу развития образа: астролог уподобляется обывателю, уповающему на мистическую помощь, необходимую в создании комфорта и бесконфликтного существования для себя.

Ситуации посещения астролога двумя клиентами никак не катализируют сюжет, происходит его банализация, логика мышления астролога предсказуема. Первый посетитель астролога – женщина в густой вуали, инкогнито. Её интересует свадьба с неким человеком и взаимность чувств. После её ухода Профессор понимает, что эта женщина – Ева Браун, любовница Гитлера<sup>225</sup>. В беседе с ней астролог украшает свою речь

---

<sup>225</sup> Заметим, что ещё до открытия астролога автор предлагает подсказку, что за вуалью скрывается именно Ева Браун. Во время беседы астролог случайно произносит её

различными оккультными понятиями, ссылками на авторитеты учёных прошлого, его задача – убедить собеседницу в своей магической силе, и он успешно отыгрывает свою роль мудрого восточного мудреца.

Вторая беседа Профессора разительно отличается от первой. К нему на приём приходит человек со шрамом, который сначала кажется главному герою грабителем, но без труда приходит понимание, что это либо гестаповец, либо представитель аналогичной структуры. Его основная черта – грубость, неотёсанность, портрет, как и в случае с первой героиней, складывается из впечатлений Профессора и речевого поведения самого персонажа. Этот персонаж не скрывает своего лица от астролога, поэтому шрам «от уха до рта» и тяжёлый взгляд, которым он «впивается» в хозяина, сразу указывают на принадлежность к тайной полиции. Цель визита гестаповца – узнать судьбу своего врага, то есть, понимает Профессор, выявить шансы Гитлера сохранить власть, и, вероятно, понять, будет ли успешен заговор.

Обе встречи остаются лишь иллюстрацией того, что читателям в 1947 году и так было известно, и мотивируют лишь решимость астролога бежать подальше от близящейся катастрофы, найти некоего сановника, обещавшего помощь. Оказавшись в бункере и внезапно заболев, астролог сталкивается с Гитлером. Болезнь приковывает Профессора к койке до мая, когда советские войска находятся в нескольких километрах от бункера. Эпизоды пребывания Профессора в бункере необходимы для воплощения отстранённого взгляда человека со стороны на картину агонизирующего общества; астрологу видится почти инфернальная картина: «Лица у всех были зелёные, с воспалёнными глазами, измученные от бессонницы, от вечного электрического света, от вечного шума, от спешки, от страха, от желания казаться спокойным, от тесноты и всё больше от духоты» [1994, с. 221].

---

имя в совершенно ином контексте: «Для удобства я желал бы знать ваше имя... Впрочем, и это не обязательно. Прародительница женщин была Ева, – с улыбкой сказал Профессор то, что он говорил всем клиенткам, не желавшим себя называть. – Так вас и будем называть в гороскопе» [1994, с. 211].



Взгляд маленького человека на Гитлера включён в общую картину хаоса и сумбура, паники, когда растворяются индивидуальные приметы людей.

Гитлер в рассказе – персонаж, чей облик проступает почти исключительно в зоне чужих рефлексий и чужого восприятия (только однажды он появляется как физическое лицо, когда профессор сталкивается с ним лицом к лицу). Его персона притягивает разных людей, среди которых – любящая женщина, идеологический оппонент и далёкий от «политической кухни», но не лишённый психологической проницательности астролог. Бункер – пространство рушащейся гитлеровской власти: «Профессор был поражён. “Какая Эбе! И уже если Гитлера называют *он!*...”» [1994, с. 225]. Гитлер в восприятии астролога являет собой жалкого человека: «Фюрер бросил на него быстрый, подозрительный взгляд – в глазах его проскользнул ужас. При свете фонаря лицо у Гитлера было землисто-жёлтое, измятое и болезненное. Он был сгорблен, одна рука у него отвисла, пальцы тряслись» [1994, с. 228]. Другие обитатели бункера, как фиксирует в своём восприятии астролог, заняты в первую очередь бытом (почти все сцены либо связаны с разговорами о еде, либо происходят в столовой, либо кто-либо из участников уже пьян), внутренне защищаясь этим от общей трагедии.

В финале рассказа изображаются обитатели бункера вскоре после смерти Гитлера. По-прежнему в центре их интересов – еда, алкоголь и сплетни. Гитлер становится никем уже спустя несколько часов после смерти, что отражает интенцию демифологизации. В финальных сценах одним из участников беседы становится персонаж рассказа «Фельдмаршал», немолодой подполковник крайне консервативных взглядов. Как и в первом рассказе, он называет Гитлера Шикльгрубером и придерживается мнения, что «шикльгруберы не должны были командовать германской армией»<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> Финал содержит и аллюзию на персонажа другого произведения Алданова, «Святая Елена, маленький остров»: «Лицо сановника дернулось, но он тотчас снисходительно улыбнулся с видом Наполеона, терпящего оскорбления по пути на Святую Елену» [1994, с. 233]. Это является свидетельством постоянной переключки между текстами различной жанровой природы.

Есть смысл коснуться связи рассказов «Фельдмаршал» и «Астролог» с очерком «Гитлер», опубликованным в 1932 г., за десять лет до публикации «Фельдмаршала» и за пятнадцать – до «Астролога». Очерк содержит основные черты портрета диктатора, которые обретут развитие в дальнейших текстах. В очерке изображается Гитлера до основных событий, печально прославивших его. Диахронический подход в анализе исторического деятеля характерен для творческого метода Алданова. Так, к фигуре Муссолини он обращается в 1941 г. в очерке “Mussoliniana”, в 1948 г. в рассказе «Номер 14» и, наконец, в 1949 г. в очерке «Донго». Предисловие к повторной публикации очерка «Гитлер» в 1936 г. для двухтомника «Портретов» проясняет мотивы неоднократного обращения писателя к одному и тому же историческому деятелю. Такие фразы, как «Мне отказываться от неё не от чего и теперь»<sup>227</sup>, «То, что теперь в 1936 году, можно было бы сказать о правительственной работе Гитлера, ничего не изменило бы, думаю, в его портрете»<sup>228</sup>, указывают на стремление автора подчеркнуть правоту своих ранних суждений и умение делать точные исторические прогнозы. Каждая последующая работа дополняет уже созданный образ и выступает творческой реакцией на актуальные изменения политической обстановки.

Очерк «Гитлер» отличается от написанных почти в одно время других очерков как раз тем, что почти нет временной дистанции, отделяющей время создания предисловия и время первой публикации очерка.

Образ Гитлера реконструируется из нескольких составляющих. Первый раздел служит беллетристическим приёмом, долженствующим привлечь внимание читателя к уникальности воздействия Гитлера на массовое сознание в ситуациях его публичных выступлений. В речах Гитлера автор

---

<sup>227</sup> Текст очерка несёт приметы стилистической небрежности, однако смысл приведённой фразы понятен.

<sup>228</sup> Алданов М. А. Самоубийство : Роман. Армагеддон : Из записной книжки. Исторические портреты и очерки. М., 1995. С. 662. В дальнейшем текст, цитируемый по данному изданию, обозначается в зависимости как «1995» с указанием страницы в скобках.

видит основную причину его успеха у народных масс. Их содержание отвечает настроениям, царящим в обществе, так как Гитлер находит виновных за то бедственное состояние, в котором пребывает страна. Для автора более важна эстетика гитлеровского поведения и выступлений. Если предположить, что Алданов никогда лично не был слушателем Гитлера, тогда очевидно, что воссоздание атмосферы митингов происходит на основе многочисленных источников, среди которых могли быть газеты, устные рассказы, радиотрансляции. Диалог авторского сознания и других текстов (упоминание «осведомлённого французского журналиста», некоего очевидца) давал основания для собственной реконструкций.

Во внешнем виде Гитлера повествователь отмечает отталкивающие детали: «Невысокий, мертвенно-бледный человек, со злыми сверкающими глазами, в полувоенной форме...» [1995, с. 663]. Доминанта личности Гитлера – злоба, что неоднократно подчёркивается автором: «такой запас злобы можно найти разве только у большевиков» [1995, с. 670], «Эти страницы («Mein Kampf» – П.С.) дышат неподдельной, жгучей яростью [1995, с. 670–671]. Его характер: «это очень неглупый человек, самоуверенный, злой, мстительный и беспредельно честолобивый» [1995, с. 669] – отражение типа «фанатика». Сводя Гитлера к этому типу, автор, во-первых, отказывает ему в уникальности и величии и, во-вторых, пытается объяснить его известными клишированными формулами.

Многое в фигуре Гитлера и его судьбе кажется автору парадоксальным и противоречивым. Так, магнетизм его речей противоречит его ординарному облику и интеллекту. Объёмный исторический материал, на котором основывается очерк, призван продемонстрировать случайность появления Гитлера и закрепления его во власти.

Ключевой тезис, который доказывает Алданов, – вторичность идей Гитлера. В очерке постоянно проводятся аналогии с явлениями и персоналиями советской действительности. Во введении автор заявляет: «Большевики достаточно наглядно показали, что “все позволено”. Поданный

ими урок не мог пройти бесследно» [1995, с. 662–663]. Мысль о том, что Гитлер – ученик большевиков, закрепляется многочисленными сравнениями: «Гитлер в “Ильичи” мало годится: он, по душевному складу, гораздо ближе к Троцкому, которому, однако, уступает в дарованиях, за исключением дара организационного» [1995, с. 669–670]; «Надо отдать должное организационному дару Гитлера. Агитация, которую он вёл в последние годы, не имеет, я думаю, прецедентов в истории: перед ней меркнет и большевистская агитация 1917 года» [1995, с. 680]. Идея цикличности исторического процесса – одна из устойчивых идей Алданова, и история не замыкается в XX веке, а уходит корнями в античность: «Дантон подражал Гракху, Троцкий – Дантону, Гаазе<sup>229</sup> – Троцкому» [1995, с. 671].

С течением времени образ Гитлера в алдановских текстах претерпевает изменения: автор перестаёт заострять внимание на демагогии персонажа, когда от слов Гитлер перешёл к действиям. В рассказе «Фельдмаршал» (1942) толпа ждёт Гитлера, но он так и не выходит к народу. Самоуверенность фюрера ещё сохраняется в рассказе 1942 года, но к 1945 году, времени действия «Астролога», её не остаётся. Во всех трёх рассказах Гитлера окружает атмосфера страха, но с его смертью она сразу исчезает.

Рассказ «Астролог» вряд ли можно отнести к эстетическим удачам Алданова (предсказуемость психологических коллизий, «неработающая» фабула, заявленная как новеллистическая, одномерность внутреннего облика Профессора); скорее, это скромное звено в процессе художественной аргументации идеи личностного измельчания не только политических лидеров, но и их оппонентов.

Однако уже в следующем, 1948 году, появляется «Истребитель», в котором аккумулируются и развиваются принципы создания человека,

---

<sup>229</sup> Гуго Гаазе (1863–1919), немецкий социал-демократ. Троцкий писал о нём: «Гаазе был провинциальным кёнигсбергским адвокатом без большого кругозора, без большого политического темперамента, но по своему честным и преданным делу партии. Как оратор, он был сух, не оригинален, с жёстким кёнигсбергским произношением. Писателем Гаазе не был вовсе». Троцкий Л. Д. Перед историческим рубежом. Политические силуэты. М., 2015. С. 144.

реализуемые в предыдущих, эстетически достойных рассказах. Принцип «парности» персонажей усложняется – увеличивается количество исторических персонажей: Черчилль, Рузвельт и Сталин, – что приводит к более усложнённой схеме взаимооценок: каждый участник Ялтинской конференции изображается посредством суждений двух других. Вымышленные персонажи не только выступают носителями приватной точки зрения, но и наделены судьбой, проживают драматичные её эпизоды.

К числу отличий последнего рассказа от предыдущих необходимо отнести и снижение сюжетно-фабульной динамики. Если в предыдущих рассказах непременно присутствовала интрига, обусловленная историческими ситуациями (неудавшееся покушение на Гитлера, судьба Гитлера и Евы Браун, бомбардировка Лондона), то в «Истребителе» такая интрига почти нейтрализуется: исход Второй Мировой войны очевиден, официальный статус лидеров трёх стран ослабляется, на Ялтинской конференции они превращаются в частных людей, хотя, разумеется, пропасть между ними и обывателями сохраняется. Американские рецензенты положительно восприняли этот рассказ и высоко оценили его. Одни критики выделяли заслуги автора в портретировании участников Ялтинской конференции: “The most sternly critical appraisals of Churchill, Roosevelt and Stalin I have seen. Aldanov’s mixtures of praise and blame here seem to become the verdicts of the history, not too far removed from its subject, but finally rational”<sup>230</sup>. («Наиболее резкие критические оценки Черчилля, Рузвельта и Сталина которые я когда-либо видел. Смешивая похвалу и упрёки, Алданов, кажется, выносит приговор от лица самой истории. Это представляется весьма адекватным и, при этом, рациональным»). Некоторые заостряли внимание на судьбе маленького человека: “Perhaps the most touching as well as amusing story is called ‘Exterminator’. <...> There may be overtones of humor about the cockroaches being eliminated before the innocent Americans move in, but largely the story concerns the old man’s love for a younger girl, his sense of

---

<sup>230</sup> Merchant F. Journal Providence R L. November 27, 1949 // BA. MAC. Box 33.

how inevitably soviet conceptions in her mind made it impossible for them really to understand each other. Aldanov cleverly alternates the arrivals at the conference with the encounters between the exterminator and the girl, so that the background for this unrealized love affair becomes the important personages and the massive decisions of the Yalta conference”<sup>231</sup>. («Возможно, самый трогательный и вместе с тем занимательный рассказ называется “Истребитель”. Истребление тараканов перед приездом наивных американцев может показаться ироничным, но всё же главное в этом рассказе – любовь старика к молодой девушке, ощущение того, как советские установки в её сознании делают невозможным полное понимание друг друга. Алданов тонко чередует появление участников конференции и встречи между истребителем и девушкой, отчего важные персоналии и судьбоносные решения становятся фоном для неосуществимой любовной истории»).

Ч. Н. Ли замечает, что, подобно «Астрологу», в «Истребителе» происходит смена иерархии главных и второстепенных образов. Главным, по его мнению, оказывается Иван Васильевич, а не «Большая Тройка». В его образе видится «право простого смиренного гражданина на личное достоинство и неприкосновенность»<sup>232</sup>.

Фабульно в рассказе перемешаны события большой истории и приватной судьбы. Действие происходит в Крыму. Занимающегося дезинсекцией Ивана Васильевича выселяют из его жилища из-за приезда Черчилля и близящейся Ялтинской конференции. В это же время врачи сообщают, что подозревают у него рак. В поисках места временного пристанища он сближается с Марьей Игнатьевной, советским декоратором. После конференции оба раздумывают о совместной жизни. Известие о том, что опухоль Ивана Васильевича – доброкачественная, вселяет в героя надежду на продолжение жизни; финал рассказа – открытый, несущий идею

---

<sup>231</sup> Engle P. Minds of Men Who Shaped These Times // Chicago Sunday Tribune. October 2. 1949. P. 14. // ВА. МАС. Box 33.

<sup>232</sup> Ли Ч. Н. Рассказы Марка Алданова. С. 14.

принятия жизни в её бесконечном течении. Композиционно в рассказе соположены три части: с первой по четвертую – частная судьба Ивана Васильевича, пятая – обстановка Ялтинской конференции, с шестой по восьмую – вновь судьба героя. Судьбы частных людей обрамляют историческую встречу лидеров государств, реализуя идею превосходства жизни простого человека над политическими перипетиями.

Образ Ивана Васильевича складывается из множества деталей, персонаж близок к типу «маленького человека», пребывающего «на обочине» большой истории (его фамилия не звучит). Его прошлое – череда неудач, которые привели его на окраину государства и обеспечили незначительное положение в обществе. Он бросает медицинский университет из-за нехватки средств, получает воспаление лёгких на войне и осложнение во время голода 1932–1933 гг. Испытания лишают его амбиций, он довольствуется малым и принимает для себя скептическую философию Экклезиаста: «Да, за все бывает расплата, кроме того, за что расплаты не бывает. <...> Но довольно с меня львиных прыжков: видел я их и будет, что уж тут хорошего?.. <...> Но нас никто не освободит, никого мы не интересуем, ни от кого нечего ждать и нам, забытым маленьким старым людям, и тому новому народу, который живёт на нашей земле, дай Бог всякого счастья... А я, грешный, буду, видно, и дальше жить, как жил: буду работать, пить по вечерам наливку и любоваться этими волшебными садами» [1994, с. 305].

Удельный вес бытового окружения значительно повышается по сравнению с предыдущими рассказами: обстановка, в которой живёт главный герой, становится способом характеристики его сознания, склонного к созерцанию и рефлексии: «Он жил у большой дороги в низенькой татарской сакле с плоской глинобитной крышей» [1994, с. 266]. Большая дорога – пространственная метафора большой истории, на обочине которой он живёт и наблюдает всё происходящее вокруг. Предметы, составляющие внутреннее пространство жилища, – синтез татарской старины (нагайка, уздечка, нож) и интеллигентского арсенала начала века (чернильница, самопишущее перо,

книги Торо и Жюль Верна). Особняком стоят портрет Сталина на стене, напротив татарских реликвий<sup>233</sup>, и Священное Писание, также образующие антитетическую пару. Важная деталь, указывающая на связь Ивана Васильевича с прошлым, – старая поваренная книга, которую он открывает дважды. Пространные цитаты из неё – ностальгия по прошлому и резкий контраст с окружающей советской действительностью.

Собственно портрет персонажа выдаёт его «положительность»: «Высокий, очень худой, чуть сутуловатый человек с горячими сухими руками и усталым приятным лицом» [1994, с. 270]. Скепсис в адрес советской власти (вывешивает портрет Сталина, «бормоча что-то невнятное»), высказывание в беседах с прокоммунистически настроенной Марьей Игнатьевной идеологически неприемлемых формул: «довели Россию до большевизма»), критика современной литературы с позиций человека, заставшего в студенчестве Серебряный век и расцвет российской культуры, делает его идеальным выразителем авторского понимания современности. Иронические нюансы, характеризующие интеллектуальные потребности, позволяют преодолеть плоскостную идеальность (замысел статьи «Опыт философского подхода к неэстетическим видам труда», заметки о русской литературе, отдающие графоманией) и сохранить героя как носителя подлинных ценностей жизни.

Принцип изображения исторических персонажей иной. Черчилль, Сталин и Рузвельт – реально существовавшие исторические деятели с общеизвестным прошлым. Повествователя волнует их настоящее, ощущения от участия в Ялтинской конференции, отношение друг к другу, как формальное, так и истинное. Для этого избирается другая субъектная организация. С одной стороны, есть слово авторитетного повествователя, который осведомлён о событиях социальной истории и об истории вообще

---

<sup>233</sup> Вероятно, отсылка к репрессиям Сталина против коренного населения Крыма. Также можно предположить, что жилище Ивана Васильевича лишилось предыдущего хозяина именно по этой по этой причине.



(начало рассказа, где повествователь охватывает историю появления дворца и стоящие за ним факты российской истории). В эпизодах с Иваном Васильевичем, авторитетное слово повествователя совмещается с мыслями и переживаниями персонажа в несобственно-авторской речи.

Большее текстовое пространство отведено Черчиллю: 8 страниц (при четырёх – у Рузвельта и полутора – у Сталина). Образ Черчилля составляется из наиболее узнаваемых деталей, многие из которых неоднократно встречались в текстах Алданова. Ораторские умения британского премьер-министра играют значительную роль в рассказе «Микрофон», в «Истребителе» его портрет также начинается с успеха на переговорах по польскому вопросу. Повествователь демонстрирует большую осведомлённость в ораторских приёмах Черчилля: «...сказал он, почти не поднимая голоса и вкладывая известными ему способами – глухим звуком, замедлениями, расстановкой и повторением слов, выражением лица, тяжёлыми, короткими, резкими жестами, даже лёгким, нервным покашливанием – огромную силу в то, что он говорил...» [1994, с. 284]. Черчилль проявляет себя и в застольных беседах: «...его остроумие, как когда-то остроумие Клемансо, было так известно, что, лишь только он за вином открывал рот, англичане и американцы всегда улыбались в кредит» [1994, с. 288]. Повествователь отмечает и слабые стороны персонажа: «Несмотря на свою культуру и образование, истинно необыкновенные для государственного человека, Черчилль почти ничего о России не знал, кроме газетных известий и секретных донесений» [1994, с. 284]. Наконец, значимую роль в портрете играет деталь – сигара, которую и сам персонаж воспринимает как свой фирменный атрибут, gag, по Алданову. Сигара Черчилля, вымученные шутки, разговоры о погоде – составляющие ролевого поведения лидеров, которое подмечается в их взаимооценках. Важная составляющая образа Черчилля – восприятие его двумя другими участниками конференции. Каждый из трёх персонажей рассказа обладает собственной точкой зрения и оценивает двух других как в профессиональном, так и

личном планах. Тем самым характеризуется одновременно и субъект, и объект рефлексии.

Рузвельт признаёт выдающиеся таланты Черчилля, но при этом видит в нём «гусарского поручика, политика отжившей школы и внука седьмого герцога Мальборо» [1994, с. 293]. По мнению Рузвельта, вера в военную мощь и традиции аристократизма – пережиток прошлого, современная ему политика должна играть по другим правилам. Литературный талант Черчилля также не находит понимания у американского президента. Для Сталина Черчилль – основной враг, однако потерявший свою силу. Это единственный из присутствующих человек, кого Сталин терпеть не может, однако историческая ситуация вынуждает Сталина забыть про ненависть и вести переговоры по дипломатическим канонам.

Если Черчилль – лидер страны с вековыми традициями, то Рузвельт – президент молодого демократического государства. Принадлежность к определённой стране привносит в портрет её лидера национальные черты. Рузвельт открыт, местами простодушен, он ставит персональные достижения выше родовых заслуг. Внешность Рузвельта дана схематично: повествователь отмечает лишь красоту президента. Характеристика президента начинается с упоминания неизлечимой болезни: «Президент знал, что жить ему осталось очень недолго. <...> Уверенность в близком конце резко отличала его от остальных участников конференции» [1994, с. 291]. Это осознание позволяет ему мыслить более свободно, исключая личные мотивы; если Сталин и Черчилль решают на конференции политические вопросы и ищут выгоду для своих стран, то Рузвельт, ориентирован на благополучие во всём мире, свои обязанности по отношению к стране он считает уже реализованными: «Дела в Америке он оставлял в порядке...» [1994, с. 292]. Упоминание болезни расширяет семантику образа Рузвельта и соотносит судьбу американского президента с частным человеком, Иваном Васильевичем, уравнивая их по единому онтологическому основанию.

Два других участника конференции по-разному видят его. Черчилль испытывает уважение к джентльменскому поведению президента. Идеальным отношениям мешает политика: Черчилль чувствует, как Великобритания теряет могущество и перестаёт быть определяющей политической силой в мире, что вызывает раздражение британского лидера. Переговоры превращаются в спор между слабой Британией и сильным Советским Союзом при посредничестве сильных США. Осознание нелепости этого формата усиливает раздражение Черчилля. К этим чувствам примешивается жалость, вызванная состоянием здоровья Рузвельта. Сталин воспринимает Рузвельта как менее опасного соперника, но понимает его меньше, чем Черчилля. Миротлюбивая политика Рузвельта непривычна Сталину, который гораздо лучше понимает язык военной мощи. Это объясняет роль Рузвельта на переговорах: Сталин и Черчилль говорят на понятном им языке, оставляя его чуть в стороне от конфликта. Даже сообщения о вооружении США исходят не от самого президента: «Черчилль радостно думал о том, как с любезной улыбкой сообщит Сталину об изобретении атомной бомбы» [1994, с. 286]. Сталин усматривает в Рузвельте наивность: «И лишь чрезвычайно редко Сталину приходила в голову непривычная, невероятная, невозможная мысль: вдруг этот американец действительно верит и тому, что сам говорит, и даже тому, что ему говорят другие! Тогда это было уж совсем забавно» [1994, с. 296]. То, что Сталину видится простодушием, в действительности является свободой от скептического недоверия, президент верит, что «люди в конце концов поумнеют»<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> Алданов не разделял этой оптимистической философии. В собрании заметок «Мир после Гитлера. Из записных книжек» он приписывает такую доброжелательность Рузвельта расслабляющему влиянию банкетов. «Опять-таки преувеличивать не надо, но человек человека даже видит на таких банкетах несколько по иному. На президента Рузвельта, видимо, действовало именно “радушие” Сталина. Покойный президент, большой человек, должен был знать толк в людях: почти все его назначения, особенно военные (Маршалл, Эйзенхауэр, Нимиц) были превосходны. Однако он сказал одному из своих министров: “Я люблю Сталина и, думаю, что он меня любит”. Этому было бы трудно поверить, но то же самое говорит о своём муже Элеонора Рузвельт: “Он

Черчилль вызывает у повествователя уважение и восхищение, Рузвельт – одобрение и, одновременно, сочувствие. Сталин же – один из главных антигероев в алдановской парадигме персонажей, о нём написано немало текстов («Убийство Троцкого», «Сталин»). Он и здесь не представляет ни загадки, ни интереса, так как однозначен – как жестокий и хитрый правитель: «Разгадывать и расстраивать чужие козни было для него давним, обычным, привычным делом. К этому, собственно, и сводилась большая часть его умственной работы в жизни. От природы он был очень умён и особенно хитёр. Жизненный опыт у него был огромный» [1994, с. 296]. Жестокость персонажа остаётся между строк; отталкивающая сущность Сталина настолько очевидное для автора явление, что о ней почти ничего не говорится. Лишь в конце части следует замечание: «Другие же гости были скорее приятные люди... <...> Приятные люди, и даже ещё гораздо более приятные, были Бухарин, Рыков, Карахан; с ними он тоже когда-то охотно болтал и пил вино» [1994, с. 296–297]. Все трое – жертвы сталинских чисток 1937–1938 гг. Ещё одно отличие Сталина от остальных – разделение им частной и политической жизни. И президент, и премьер-министр приезжают в Ялту со своими дочерьми; Сталину же «никак не могло бы прийти в голову привезти на международную конференцию свою дочь» [1994, с.296]. Помимо различия в менталитете это ещё и показатель разного отношения политиков к конференции. Появление с семьёй должно говорить о миролюбивом настрое её участников, для Сталина же это продолжение войны с внешним противником с помощью дипломатии.

Помимо центральных персонажей, в рассказе присутствуют ещё два фабульно значимых героя. В первую очередь, это Марья Игнатьевна. Она младше Ивана Васильевича и принадлежит к поколению, выросшему в

---

действительно любил маршала Сталина». Что же сказать о государственных людях, пьющих двадцатый по счёту бокал? Бессмысленно было бы утверждать, что государственные дела решались людьми в нетрезвом виде. Все же и “винные пары” иногда надо принимать во внимание». См.: Алданов М. Мир после Гитлера. Из записных книжек / Время и мы. № 81. Нью-Йорк–Иерусалим–Париж. 1984. С. 135.

Советском Союзе. Это объясняет её особый, советский, новояз: «Работала она с молодёжью и, немного под неё подделываясь, часто употребляла слова “комса”, “задавка”, “гвоздь парень”, а заведение, в котором получила образование, называла “педвузом”» [1994, с. 267]. Марья Игнатьевна, в первую очередь, – человек действия. Это прослеживается как в мелочах («Войдя в саклю, она критически осмотрела стол, чуть поморщилась, потребовала полотенце и тотчас принялась за работу» [1994, с. 278], «Хотите я помогу? Нет? Ну так карабкайтесь вы на крышу, живо» [1994, с.280]), так и в определяющих сюжет поступках: именно она предлагает Ивану Васильевичу переехать в её пустующую квартиру в Ялту на время, пока его жилье будет занято рабочими, готовящими дворцы Крыма к Ялтинской конференции. Марья Игнатьевна – искусствовед, читающая рабочим лекции о деятелях культуры. Эта работа увлекает её, но, общаясь с молодёжью, она ощущает дистанцию: «“Неужели я для них старуха?” – с тревогой думала Марья Игнатьевна, поднимаясь к своему флигельку» [1994, с. 298]. Ей кажется, что заинтересованность рабочих – лишь вежливость. После лекции они задают вопросы, но их вкусы остаются неразвитыми, классикам мировой живописи они предпочитают официальное искусство СССР: «интересовались и Рембрандтом и, особенно, Бродским<sup>235</sup>» [1994, с. 298]. Вся её деятельность – попытка борьбы с однообразием и серостью советской действительности, все более бесплодная с течением времени. Душевным спасением становится общение с Иваном Васильевичем.

«Истребитель» с его развитой любовной линией – исключение в малой прозе Алданова, как правило, лишённой любовных коллизий. Ему «нравилось её миловидное, уже чуть тронутое временем, всегда оживлённое лицо» [1994, с. 267], но он ещё не готов признать серьёзность своих чувств: «Впрочем, думал, что не влюблён в неё, по крайней мере не так влюблён, как

---

<sup>235</sup> Исаак Израилевич Бродский (1883–1939) – советский художник, заслуженный деятель искусств РСФСР. Был очень популярен и прославлялся партийной прессой, которая называла его «выдающимся мастером группового и индивидуального портрета».

полковник Вершинин в Машу» [1994, с. 269]. Персонаж влюблён не только в её внешность, но и в манеру речи: «Она говорила глупости мило, и её московский говорок был ему особенно приятен в Крыму, <...> Порою, когда вид её показывал, что сейчас она скажет что-то особенное, он даже испытывал лёгкое волнение вроде того, какое чувствуют в опере меломаны пред началом знаменитой партии» [1994, с. 268]. Оба понимают невозможность счастливого исхода их взаимной приязни: «Он грустно смотрел на неё и думал, что ещё в среду мечтал о женитьбе на ней, хотя, вероятно, без всякого права. <...> Марья Игнатьевна, получавшая немалое жалованье, имевшая комнату с собственной кухней и с проточной водой, была хорошая партия; сам он, конечно, был никакая партия» [1994, с. 279]; «Он был, очевидно, влюблён в неё и боялся ей об этом сказать из-за своего возраста. “Конечно, это был бы мезальянс” – подумала она с улыбкой: так неожиданно всплыло вдруг в её памяти это слово из старых книг» [1994, с. 298]. Романтическая рефлексия персонажей сопровождается переменами в лексике, когда в речи персонажей появляются иронически употребляемые (но внутренне принимаемые) архаизмы: «духовный аристократизм», «Ваше сиятельство», «благороднейший». Ивану Васильевичу приходит в голову стихотворение Якова Полонского «В глуши»: оно появляется в рассказе дважды. Первый раз – после прочтения в кулинарной книге эпизода о свадебных угощениях мысли главного героя «рассеянно» переходят на объект чувств: «Для кого расцвела? Для чего развилась?... [1994, с. 277].

Он идеализирует свою возлюбленную: «Он попробовал представить себе такой Марью Игнатьевну, вздохнул и посмотрел на часы» [1994, с. 277]. Стихотворение Я. Полонского изображает провинциальную красавицу, которой, скорей всего, не найдётся достойной пары на родине, где-то в далёкой провинции. Этот образ проецируется и на героиню рассказа Алданова, деятельную, образованную даму, не находящую себе достойного спутника. Но и сам Иван Васильевич – «лишний человек», его юность прошла до революции и его культурный уровень выше, чем у окружающих.

Потребность в понимающем человеке приводит персонажей друг к другу. В финале рассказа Иван Васильевич вспоминает последние строки стихотворения Полонского: «...Сердце ль просит любви и без раны болит?...» [1994, с. 304].

Сомнения и сожаления, а также надежды, содержащиеся в стихотворении Полонского, направлены не на бытовое счастье героев рассказа, но на их метафизические поиски. «Для чего развилась?» Этот вопрос Иван Васильевич задаёт в первую очередь себе и ответ на него очень схож с рецептом счастья из повести Вольтера «Кандид»: «буду работать, пить по вечерам наливку и любоваться этими волшебными садами» [1994, с. 305]. Готовность возделывать свой сад выдаёт примирение героя со временем, в котором ему суждено жить.

Четыре рассказа («Микрофон», «Фельдмаршал», «Астролог», «Истребитель») соотносятся друг с другом по одному основанию: взаимодействие или соположение исторических персонажей и вымышленных, носителей частного сознания (высокий статус фельдмаршала в одноимённом рассказе логики не нарушает, поскольку он большей частью одержим идеей заговора как условия обретения личной власти). В «Микрофоне» обнаруживается паритет двух носителей сознания, вымышленного персонажа и исторического – Черчилля. Во втором и третьем сохраняется монополия сознания и точки зрения вымышленных персонажей, исторические же (в данном случае – Гитлер) остаются лишь объектами их рефлексии и оценки. Наконец, художественная логика «Истребителя» располагается в русле алдановских идей права маленького человека на достойное существование, не зависящее от исторических деятелей.

## 2.3 Поэтика отдельных рассказов как реализация дилеммы «эстетическая неудача vs авторская стратегия»

Эстетические достоинства рассказовой поэтики в аспекте средств художественной характерологии неодинаковы. В некоторых случаях мы имеем дело с эстетически уязвимыми текстами, не сводимыми целиком к феномену эстетической неудачи<sup>236</sup>, но заметно проигрывающими в сопоставлении с рассмотренными выше. К таким рассказам мы склонны отнести «На “Розе Люксембург”», «Ночь в терминале», безоговорочно – «Рубин», в большой мере – «Каид», в определённой степени – «Тьму»; рассказ же «Павлинье перо» более, чем другие из названных, провоцирует рассмотреть его в русле обозначенной в заглавии раздела дилеммы<sup>237</sup>.

Почти все из перечисленных рассказов представляют собой эксплуатацию одной и той же фабульной ситуации экспериментального характера (замкнутые топосы корабля, острова, самолёта, парижского кафе и сведённые по разным причинам в этом пространстве разные люди), что предполагает испытание каждого из персонажей на индивидуальную реакцию, способность выйти за рамки социальной роли, официального статуса и иных унифицирующих факторов.

Рассказ «На Розе Люксембург» появился в «Новом русском слове» летом 1942 года. Алданов писал в письме к Набокову: «Я пишу пятый – и последний – политический рассказ <...> Как ни странно, сюжет взят из морской жизни. <...> Что ж делать, меня сейчас не интересует ничто, кроме происходящих в мире событий»<sup>238</sup>. К этому утверждению стоит отнести

---

<sup>236</sup> См. об этом подробнее: Феномен творческой неудачи. 2-е изд. Екатеринбург, 2015. 486 с.

<sup>237</sup> Находящийся в архиве рассказ «Свастика – Серп и молот» признан неудачным самим автором. В записке, предваряющей рукопись, Алданов настаивал, что рассказ нельзя публиковать «ни при каких обстоятельствах», поэтому исследовательская работа с текстом пока не представляется целесообразной.

<sup>238</sup> «Как редко пишу теперь по-русски». Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова. / Вступл., примеч., подг. текста А. Чернышева // Октябрь, 1996. № 1. С. 13.



осторожно; вряд ли рассказ можно считать оригинальным художественным высказыванием о политической расстановке сил во время войны, хотя фабульная ситуация вполне соответствует авторскому намерению.

Фабулу рассказа составляет операция советских моряков по уничтожению немецкой подводной лодки. Пароход «Роза Люксембург» переоборудуется в судно-ловушку, которое призвано подманить опасную немецкую субмарину U-22 и затем попытаться уничтожить её. Помимо советского экипажа на судне плывут представители Англии и США, командированные в СССР для обмена опытом. На судно приходит новость о том, что подводная лодка уничтожена англичанами, однако ближе к финалу субмарина неожиданно для экипажа появляется вблизи корабля, где уничтожается огнём корабельных орудий. Описательные фрагменты посвящены немецкой подводной лодке. «Военная» фабула обрамляется любовным сюжетом, перипетиями отношений молодого американского лейтенанта и корабельного врача Марьи Ильинишны.

Ч. Н. Ли отметил психологическое портретирование, выделяя «фашистского фанатика», «английского аристократа старой школы» и «нерешительного молодого американского либерала»; думается, данные определения означают как раз типажи, не становящиеся характерами. Внешние приёмы фиксации несоответствия человеческой природы, внутреннего мира героев и их социальной функции как будто задают психологический объём внутренней жизни героев. Среди «русских» персонажей значимы капитан корабля Сергей Сергеевич Прокофьев<sup>239</sup>, комиссар Богумил, безымянный штурман, корабельный врач Марья Ильинишна и завхоз Мишка. При очевидной антипатии к Советскому Союзу, Алданов избегает уничижительных характеристик, облик советских персонажей оформляется в логике укрощения природных и нравственных

---

<sup>239</sup> Капитана «Розы Люксембург» зовут Сергей Сергеевич Прокофьев, так же, как и знаменитого композитора. По мнению А. Чернышева, это стало «литературным приветствием» вернувшемуся в СССР композитору.

основ во имя идеологического диктата и требований военного времени. Его портрет далёк и от идеализации, и от карикатурности: «Герой Сов. Союза, награждённый орденом Ленина и медалью “Золотая Звезда”, очень крепкий, невысокий человек, с умным, некрасивым и привлекательным лицом» [1994, с. 130–131]. Герой страдает от того, что должен быть механизмом, который выполняет опасную работу. Внутренний мир Прокофьева выстроен по контрасту с его социальной функцией, и индивидуальные реакции располагаются в двух сферах: общение с иностранными военными и нравящейся ему женщиной: «Он был человек не очень нервный и не очень застенчивый, но в этих непривычных беседах он проявлял и застенчивость, и нервность: разговаривать с иностранцами ему до этой войны не случалось ни разу» [1994, с. 132]. Он скрывает свои чувства к Марье Ильиничне, начинает ревновать её к американскому сопернику.

Литературные аллюзии и другие детали призваны оформить образ капитана как чеховского героя (Иван Петрович Войницкий, полковник Вершинин и др.), но это слишком прямолинейно воплощается уже при описании каюты: «Это была довольно большая, очень чистая комната с круглым столом посередине, теперь заставленным едой и напитками на чистой разноцветной скатерти, с диваном у стены, служившим постелью, с письменным столом, с книжными полками и картами по стенам. В углу висела гитара. Если бы не карты и не слишком парадная еда у самовара, его комната напоминала бы декорацию из пьесы Чехова»<sup>240</sup> [1994, с. 148]. «Чеховская» натура капитана обуславливает неприязнь к идеологическому диктату батальонного комиссара с его политзанятиями; спонтанные реакции («незаметно перекрестился», допуская, что не вернётся из похода. Однако это уживается с безапелляционной характеристикой повествователя («Сергей Сергеевич, как большинство советских граждан...»). Предсказуемость

---

<sup>240</sup> Командир окружён второстепенными персонажами, которые восполняют динамику действия.

победоносного продолжения судьбы советского капитана сбывается, немецкая подлодка потоплена именно его кораблём; в любовном соперничестве открывается мелодраматическая перспектива его будущего идиллического счастья с Марьей Ильинишной. Приметы индивидуальных проявлений и реакций капитана не преодолевают общей плакатности его внутреннего облика.

Остальные персонажи остаются в границах стереотипов национальной ментальности, обуславливающей в определённой степени и любовную коллизию. Рассказ остаётся растянутым семидесятистраничным имагологическим этюдом дедуктивного типа: национальный менталитет, подчинённый идеологическому диктату времени, почти исчерпывает логику поведения и сферу рефлексии.

Образ женщины как будто намечает психологический сюжет рассказа: она постоянно пребывает в рефлексии по поводу своих отношений с молодым американским лейтенантом, её женская чувственность («с наслаждением чувствуя на своих плечах и шее влюблённый взгляд американца» [1994, с. 155]) направлена не столько на избранного человека, сколько на тот непостигаемый для неё мир («она слушала его рассказы так, как слушала бы путешественника, приехавшего с Сандвичевых островов [1994, с. 179]), где есть квартира из девяти комнат на три человека, имение отца, два автомобиля. Новоприобретённый потенциальный жених был «непонятным чудом», не соединимым с её страной и судьбой: «не станет она американской дамой, а останется советским военврачом третьего разряда» [1994, с. 195]. После его отъезда она принимает сложившуюся ситуацию, оставляя для себя память о несостоявшемся счастье. Её сознание подсказывает защитный механизм, реализующийся в политических и социальных императивах: «И тут же она подумала, что нельзя советской женщине-врачу выходить замуж за американского поэта. “Между их миром и нашим – пропасть, и она засыпана не будет, что бы там ни случилось, и мы никогда друг друга по-настоящему до конца не поймём...”» [1994, с. 198].

Персонажи-иностранцы представлены лейтенантом Гамильтоном, командэром Дэффилдом и командиром немецкой подводной лодки капитаном Лоренцем. Для лейтенанта Гамильтона роман с Марьей Ильинишной – необходимая составляющая экзотического вояжа. Оказавшись на корабле, он размышляет: «Да, да, эта поездка даёт фон для поэмы. Но какая же может быть поэма с фабулой без женщин, без героини? А откуда её здесь взять?..» [1994, с. 143]. В его планах – написать поэму «Север», объёмное произведение в духе Байрона, за поездку он делает несколько заметок в свою записную тетрадь. Из-за восторженного отношения к жизни он целиком одобряет жизнестроительную, как ему кажется, политику Советского Союза. Его влюблённость порождает в нем мечтания о переезде на юг России и женитьбе на Мэри, как он называет Марью Ильинишну. Внутренний конфликт Гамильтона порождается сочетанием в нем поэта-романтика и практичного американца. К его раздумьям о браке примешиваются размышления о позиции родителей, а также собственном финансовом положении. Помимо этого его смущает профессия избранницы, он считает род её деятельности несовместимым с его идиллическими мечтаниями: «Лейтенант Гамильтон только показался на пороге больничного покоя и отшатнулся: вид крови, лекарственный запах вызвали у него отвращение. <...> Неприятное чувство в нем все росло» [1994, с. 191]. Психологический потенциал персонажа беднее, чем у «советских» героев, этим оправдано его фабульное исчезновение.

Британский командэр<sup>241</sup> Дэффилд – опытный моряк, отличающийся хладнокровием и невозмутимостью. На корабле его волнует только состояние судна и успех предстоящей операции. Из всех персонажей он ближе всех к типу резонёра, высказывая размышления о шансах экспедиции на успех, о роли русских в историческом развитии, о значении традиций. С

---

<sup>241</sup> Должность в британском флоте, аналогичная российскому капитану второго ранга и четвертая по старшинству. Называя Дэффилда «коммодор», Прокофьев повышает его на два ранга.

алдановскими резонёрами его роднит иронический скептицизм: «Эта старая калоша пойдёт ко дну не то что от торпеды, а от единого выстрела самого лёгкого орудия» [1994, с. 174].

Особняком в системе персонажей стоит командир немецкой подводной лодки, капитан Лоренц. Части VI – IX посвящены ему и обстановке на его подводной лодке. Лоренц – преданный Гитлеру фанатик, помешанный на дисциплине и полностью сосредоточенный на своей миссии. Лоренц почти ни с кем не говорит, единственные фразы его – это приказы; причастность большой истории сведена к уничтожению противника; экзотическая подробность – игра на скрипке – так же, как и в случае с Прокофьевым, лишь оттеняет доминанту поведения.

Два рассказ – «Тьма» и «Ночь в терминале» – прочитываются вариациями проверки реакции человеческой природы на острые раздражители.

В рассказе «Тьма» (1942) выдерживаются формальные требования к новелле (сжатые временные рамки, нагнетание атмосферы, неожиданная развязка, открытый финал). Однако проницательные рецензенты отмечали, что это “a hollow and curiously flat anecdote”<sup>242</sup> («пустой и на удивление плоский анекдот»), “author has not managed to contrive meaning from a richly contrived atmosphere”<sup>243</sup> («автор не смог найти смысл при тщательно проработанном антураже»). Хронотопическая завязка предложена как сулящая развитие психологически напряжённой интриги: ресторан в оккупированном Париже, атмосфера взаимных подозрений, вражды, пребывание в тесном пространстве ресторана французов-коллаборационистов, немцев и таинственного человека с траурной повязкой. Несложно реконструировать внутреннее состояние этого персонажа, ставшего одной из жертв войны и, скорее всего, числящего виновником

---

<sup>242</sup> Prescott O. Books of the Times / New York Times. September 5, 1949. P. 15. // BA. MAC. Box 33.

<sup>243</sup> Merchant F. Journal Providence. November 27, 1949. // BA. MAC. Box 33.

своей трагедии присутствующего здесь же немецкого полковника (тем более что спутник последнего простодушно вспоминает слухи о нём: «Кто распускает о нём враньё, будто он свирепое животное и всё такое?») [1994, с. 126]. Фабульная динамика форсирует развязку, этап развития действия отсутствует; финальная трагедия, когда мститель по ошибке убивает не ненавистного полковника, а его спутника, вышедшего из машины, остановившегося возле дома полковника и закулившего папиросу перед входом в метро. Справедливое возмездие не состоялось, фиксация секундного ужаса убийцы от осознания своей непоправимой ошибки завершает текст, не свободный, кстати, от некоторой фабульной небрежности (полковник как будто торопится к некоему «высокопоставленному лицу», где его ждут на бридж, однако везёт спутника к станции метро рядом со своим домом). Латентные ресурсы психологической новеллы остаются нереализованными, и, если «бесхарактерность» счесть и сознательной эстетической тактикой, то она направлена на иллюстрацию основной метафоры, вынесенной в заглавие: мир погружён в «непроглядную, непостижимую, бесшумную, бесконечную, беспросветную тьму...» [1994, с. 124], в которой растворяются и делаются невозможными никакие индивидуальные проявления.

Рассказ «Ночь в терминале» был впервые опубликован в газете «Новое русское слово» в конце ноября 1948 г. Вскоре этот рассказ дал название англоязычному сборнику малой прозы Алданова, “A Night at the Airport, Stories by Mark Aldanov” (1949). Отзывы на рассказ американских газет демонстрируют множественность толкований и подчёркивают различные аспекты текста: “vaguely symbolical and obscurely ironical tale”<sup>244</sup> («расплывчато-символическая и неявно-ироническая повесть»), “somewhat superficial and occasionally misleading, because of many lines of development

---

<sup>244</sup> Prescott O. Books of the Times / New York Times. September 5, 1949. P. 15. // ВА. МАС. Box 33.

used to tell it”<sup>245</sup> («достаточно поверхностный и периодически вводящий в заблуждение из-за множества линий развития»), “a civilized fable, a spoof of human nature which finds Mr. Aldanov at his witty best”<sup>246</sup> («современная басня, пародия на человеческое общество, демонстрирующая всё остроумие Алданова»). Ч. Н. Ли относит «Ночь в терминале» к «философским повествованиям» и подчёркивает метафоричность происходящего в нём: «самолёты символизируют ложную безопасность цивилизации среди хаоса космоса» [1994, с. 20].

В рассказе актуализируется поэтика типизирования, проблема «типа как формы взаимоотношения героя и автора», «если характер <...> выражает познавательно-этическую установку человека в мире и как бы придвинут к самым границам бытия, то тип далёк от границ мира и выражает установку человека по отношению к уже конкретизированным и ограниченным эпохой и средой ценностям, к благам <...>. Тип – пассивная позиция коллективной личности»<sup>247</sup>.

Фабульное действие рассказа уместается в сутки реального времени. Самолёт «Синяя звезда» с несколькими пассажирами останавливается на дозаправку и техосмотр на маленьком острове в океане. Серьёзная неисправность делает вылет невозможным, и пассажиры вынуждены ждать следующего утра на острове, чтобы их подобрал следующий рейс. В ожидании этого рейса все знакомятся между собой и обсуждают свои личные дела, а также последние мировые новости: мир стоит на пороге новой войны, и ощущение скорой гибели роднит разные типы сознания, становится лейтмотивом их рассуждений. К компании пассажиров лайнера примыкает два человека, приплывших на остров на грузовом корабле: Макс Норфольк и таинственный одноглазый, хромоногий человек, по мнению Норфолька, –

---

<sup>245</sup> Alpert H. Heads in perspective / The Saturday Review. Vol. XXXII, № 36. 1949. Pp. 27-28. // ВА. МАС. Box 33.

<sup>246</sup> Maloney J. J. Mr. Aldanov Visits the Present / New York Herald Tribune. August 28. 1949. Section 7. // ВА. МАС. Box 33.

<sup>247</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 159.

троцкист. Именно этот человек поджигает ангар и резервуар нефти, что ощутимо сказывается на благополучии жителей острова. Расследованию случившегося посвящается несколько частей рассказа, в итоге стюардесса аэроплана предоставляет хромоту незнакомцу алиби, сообщая, что они провели эту ночь вместе. Наутро прилетает другой самолёт, «Белая звезда», и забирает пассажиров.

В рассказе несколько формально-содержательных аспектов: с одной стороны, сохраняется детективная интрига, строятся догадки, что же стало причиной пожара в нефтехранилище. К детективной линии примыкает судьба неизвестного человека и сюжет гипотетического политического преступления. Но эта линия, по сути, нейтрализуется, не оставляя сомнений в личности поджигателя. С другой стороны, новеллистическая основа оказывается следствием умозаключений резонёра Макса Норфолька. Макс Норфольк, как заметил Ч. Н. Ли, – тот же тип резонёра, как и Пьер Ламор из первого романного цикла Алданова: «Словоохотливость, цинизм, таинственное происхождение и левантийские черты лица Макса роднят его с Пьером Ламором» [1994, с. 23]. Этот персонаж – очевидный протагонист, формулирующий авторские идеи. Сюжетная функция Норфолька – не изменение действия, но комментарий к происходящему, выдержанный в духе всепрощающего скептицизма. Он рассуждает о человеческой природе: «Человек лучше, гораздо лучше своей подмоченной репутации. Он только очень слаб и очень несчастен» [1994, с. 354]. Герой великодушен в своих оценках человеческих поступков. В этом можно усмотреть авторские представления о том, что обыватель, достойный человеческого счастья и реализации собственных планов, становится заложником чужих идей и политических амбиций.

Типология персонажей строится на пересечении социального статуса, следования ему и индивидуальной реакции на ситуацию. Среди персонажей представлены дипломат, дочь дипломата, молодой шахматист, профессор, эссеист, стюардесса, пожилая голландская пара, директор аэропорта,



продавщица газетного киоска. Старый дипломат – «самый важный» из пассажиров. «Немаловажный пост», «породистое лицо», хорошая одежда, сундучок – вот его внешние атрибуты успеха. Его поведение продиктовано социальным статусом: не имея нужды в самоутверждении, во время обычных разговоров он не проявляет инициативы и высказывает своё мнение лаконично. Поджог ангара рассматривается им как политический жест, поэтому дипломат активно подключается к расследованию этого происшествия. Профессиональная готовность к неожиданностям уберегает его от опрометчивых поступков, и его поведение продиктовано дипломатическим кодексом: «Наш вековой обычай предписывает в таких случаях сжигать бумаги» [1994, с. 338]. Сжигая важные документы, он оставляет собственный труд, разбор договора Бриана – Келлога, полагая, что его значимость для истории превосходит его секретность.

Дочь дипломата – девушка, не обладающая какими-то ярко выраженными интересами или идеями. Она весела и привлекательна, открыта и умеет заинтересовывать мужчин. До пожара она активно поддерживает беседу со всеми, но после происшествия отходит на второй план. Выход из зоны комфорта неприятен для неё, и она молчит, предоставляя право голоса более опытным персонажам. О приоритете любовной линии в её сознании говорит намерение принять предложение секретаря посольства, единственная мысль, которая появляется у неё в финале рассказа<sup>248</sup>.

Эссеист – персонаж, уже появлявшийся за восемь лет до этого в рассказе «Грета и Танк». Если в том рассказе он был центром авторской саморефлексии и субъектом, организующим повествование, то в данном случае это один из ряда персонажей, никак не определяющих движение сюжета. Он сохраняет свои характеристики: тщеславие, маску никому не нужной эрудиции: «Он писал статьи, которые могли по-настоящему оценить

---

<sup>248</sup> Этот женский тип «эксплуатируется» Алдановым в романых персонажах («Святая Елена...», трилогия «Ключ...»)

разве лишь несколько десятков людей на всей земле» [1994, с. 310]. Необычно прямая авторская оценка также сохраняется: «И эта умно-ироническая улыбка не оставляла ни малейших сомнений в том, что он неумный человек» [1994, с. 310].

Профессор технологического института отмечен речевым портретом: использованием в беседе научной лексики и оборотов в духе: «с социологической точки зрения», а также жалобами на высокое давление. Пожар никак не сказывается на его поведении, отпустив несколько замечаний о технологическом несовершенстве конструкции ангара и нефтехранилища, он возвращается к тревогам по поводу своего давления.

Пожилая голландская пара – символ обывательского благополучия. Они не наделены никакими профессиями или социальными статусами, в беседах одинаково согласны со всеми. Оказавшись в экстремальной ситуации, они думают о смерти как о том, что разлучит их и принесёт партнёру страдания.

Молодой шахматист в этой компании, скорее, зритель. К миру более состоятельных людей вокруг него относится с заинтересованным восторгом, но шахматы для него стоят гораздо выше мечтаний о финансовом благополучии. Вместе с тем, из-за увлечения шахматами он обладает ограниченной картиной мира: «Самое прекрасное на земле? – подумав, сказал он решительно, – это 34-я партия Алехина против Капабланки, сыгранная на их турнире в 1927 году» [1994, с. 312]. Ночь после катастрофы приводит к переоценке ценностей шахматиста. Оказавшись перед лицом смерти, он понимает, что живёт в мире расчисленных шахматных партий, настоящая жизнь проходит мимо него и решается на знакомство с женщиной, продавщицей газетного киоска. Продавщица – чопорная молодая дама, интересующаяся жизнью аристократии и подруга хостесс с «Синей Звезды». Она собирается поссориться с подругой за то, что та провела ночь с неизвестным человеком, нарушив все «правила света». Вместе с тем она задумывается, не могла бы она и сама так поступить в подобной ситуации

(что вскоре и происходит). Экстремальная ситуация пробуждает в человеке животные инстинкты и освобождает от условностей и правил морали.

Среди всех персонажей наибольшую метаморфозу претерпевает хостесс. Появление таинственного хромого незнакомца с отталкивающим имиджем («очень страшный на вид, говорят, знаменитый революционер и, кажется, убийца» [1994, с. 325]), ночь с ним приносят в её жизнь теплоту, а также иррациональность – необходимую, как показывает Алданов, составляющую женских потребностей. Она выбирает тех, кто хоть как-то действует, вне зависимости от содержания этих действий. В этом контексте её уход на корабль к незнакомцу – логичный итог её островного приключения.

Директор аэропорта, хоть и обладает тщательно прописанным портретом – утомившийся от однообразия человек, ищущий спасения в необычных блюдах, дорогих напитках и разнообразной обуви, – остаётся статичным социальным типажом на протяжении рассказа. Он выполняет те функции, которые от него требуются в каждой из ситуаций, и даже в ситуации отчаяния продолжает быть начальником, достойно выполняющим возложенные на него задачи.

Всех персонажей можно разделить на две группы – те, кто после пожара обретает внутреннюю динамику, и те, кто остаются на том же уровне. К динамичным персонажам относятся шахматист, стюардесса и продавщица газетного киоска, в чуть меньшей степени это относится к дипломату. Характерно, что первые три персонажа объединяет их социальный статус – бедность и молодость. Остальные, более взрослые и разбогатевшие, уже сформировали себя и неспособны к каким-либо внутренним изменениям.

Таинственный незнакомец, которого кто-то воспринимает как троцкиста, кто-то как революционера, а кто-то как анархиста, в первую очередь лишь триггер, запускающий действие и перемещающий всех персонажей в другую обстановку, но он же и нейтрализует эту интригу, поскольку не возникает сомнения, что именно он поджжёт ангар. Его

внутренний мир выдаёт мизантропа, ницшеанского сверхчеловека («Остановился у освещённого окна залы: там все так же сидели в креслах эти подленькие людишки» [1994, с. 332]). Вместе с тем автор не указывает причину этой мизантропии. Если остальные персонажи представляют европейские типы, то этот человек ближе к советскому в том виде, как мог представлять это писатель-эмигрант.

Таким образом, система персонажей являет собой наличие двух полюсов, на одном из которых поджигатель, а на другом Норфольк; для одного из них человеческая природа неизменна и низменна, для Норфолька она подвижна и изменчива. Между этими полюсами и располагаются носители разных типов коллективного (группового) сознания.

«Рубин» (1949) представляет собой набор клише, восходящих к почти анекдотической основе. Несмотря на способность главного героя к самоиронии, способности видеть в своём поведении своего рода пародию на толстовского Нехлюдова, психологические коллизии редуцируются до сомнения в любви к невесте, а финал соскальзывает в мелодраматическое русло. Персонажи остаются трансляторами суждений, принадлежащих сквозному персонажу рассказов Алданова – резонёру Максу Норфолку<sup>249</sup>.

«Каид» (1955) – не самый однолинейный в характерологическом плане рассказ, представляющий человека, одержимого идеей власти и проверяющего себя на способность управлять людьми. Арабское слово «каид» герой объясняет как обозначение «сильных, властных, волевых людей, людей, которые в пылу страстей ни перед чем не останавливаются. Гитлер был каид, Сталин был каид...» [1994, с. 503]. Детективная фабула концентрируется вокруг попыток героя действительно и словесно доказать себе и окружающим принадлежность к типу «кайда». Отсюда – аферы с латиноамериканскими богачами, которым он представлялся владельцем

---

<sup>249</sup> В рассказе 1948 года «Ночь в терминале», где тот же Норфолк выскажет одну из своих сентенций, её «проверка» обретёт неоднолинейное (в отличие от «Рубина») сюжетно-психологическое воплощение.

автомобильного бизнеса и получал авансы под несуществующие машины; горячечные монологи перед женщиной: «Он говорил, не останавливаясь ни на секунду, чрезвычайно быстро...» [1994, с. 504]. Бытовой антураж должен был бы поддерживать многозначительность происходящего и сообщать герою ореол незаурядности: анонимность, загадочное поведение в гостинице, претензии на фамильярные отношения с первыми лицами разных государств, намёки на участие в военных действиях (не подтверждённые и не опровергнутые, остающиеся, скорее, частью созданной им легенды), показная декламация поэтических текстов. Герою дано право на прямое высказывание, и тогда намечается выход к некой внутренней драме нереализованных амбиций. Однако даже двусмысленный финал (о герое пишут как «о покончившем с собой или, быть может, убитом человеке» [1994, с. 508]), оформленный точкой зрения «постороннего наблюдателя»<sup>250</sup>, в роли которого выступает французская полиция (от неё исходят присланные в Нью-Йорк телеграммы), не поднимает героя над уровнем мелкого мошенника, отчаянно пытающегося скрыться от наказания. Одномерность закрепляется лобовым приёмом – мимолётным появлением врача-психиатра, «который с любопытством поглядывал на этого человека» [1994, с. 504], тем самым уже ставя диагноз речам и поведению незнакомца. Вторая инстанция, замыкающая героя в рамках мелкого афериста с непомерными амбициями несостоявшегося «кайда», – «всевидящий наблюдатель» (Б. Успенский), выносящий свой вердикт в таких, например, фразах: «Он и в мыслях выражался цветисто-дёшево» [1994, с. 506], «Он театрально послал воздушный поцелуй» [1994, с. 507]. Анонимный персонаж остаётся монолитным средоточием жалких попыток утверждения себя как «кайда»; отдельные «выходы» к внутреннему содержанию персонажа не реализованы.

Рассказ «Павлинье перо» (1957) как будто возвращает к устойчивой алдановской рефлексии об истоках человеческого властолюбия, психологической подоплёке политических страстей, своего рода

---

<sup>250</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 141.

политической антропологии<sup>251</sup>. Исторический хронотоп рассказа, разветвлённый и запутанный, выходит за пределы европейского мира; в международные коллизии втянуты французы, англичане, американцы, арабы, евреи, русские (советские) персонажи<sup>252</sup>.

Время действия «Павлиньего пера» – 1955 год. Основные события происходят в Каире (Египет), также значимый эпизод рассказа помещается в Мекнес (Марокко). Ближний Восток и север Африки тех лет – период бурного противостояния между местным населением и теряющими силу колонистами, Англией и Францией. Помимо этого происходят конфликты между племенами внутри стран, особняком стоит арабо-израильский кризис. В рассказе упоминаются планы строительства Асуанской ГЭС; в диалогах обсуждается борьба за независимость Марокко. Напряжение в регионе приведёт к Суэцкому кризису 1956 г.; рассказ Алданова появится в «Новом русском слове» годом позже.

Фабульный хронотоп вначале привязан к тесному пространству самолёта: французский предприниматель Дарси летит самолетом в Каир, там он встречает американскую журналистку, марокканского сановника, военного консультанта из СССР Гранитова и араба Гуссейна, сопровождаемого телохранителем Якубом<sup>253</sup>. Охранник Гуссейна Якуб сразу

<sup>251</sup> См. об этом: Крадин Н. Н. Политическая антропология. М., 2004. 272 с.

<sup>252</sup> Восточная тема в творчестве Алданова не относится к числу распространённых. В центре внимания автора чаще всего оказываются Россия и Франция, в то время как американская и восточная тематика оказываются на периферии. Причины интереса автора к ним можно связать с биографическими факторами: эмиграция Алданова в США в 1940 г. и погружение в новую культуру приводит к появлению нескольких очерков об американской истории («Русская коммуна в Канзасе», «Первое интервью в истории»). Интерес к Ближнему Востоку проистекает, скорее, из-за того, что перебравшийся в США в том числе и из-за немецкого антисемитизма, Алданов внимательно следил за судьбой еврейского сообщества и своими соотечественниками в Израиле. В Бахметьевском архиве (Нью-Йорк, США) сохранилась отдельные письма, свидетельствующие о контактах Алданова с еврейской общиной Израиля. Так, в письме от 10.06.55 г., Алданов благодарит «глубокоуважаемого г. Намира» за его интерес к собственному творчеству и выражает радость от его планов издания романа «Истоки» «по-еврейски». Судя по упоминающемуся в письме Гистадруту, г. Намир – Мордехай Намир, глава крупнейшего профсоюза Израиля и будущий мэр Тель-Авива.

<sup>253</sup> Рассказ Алданова «Ночь в терминале» имеет аналогичную завязку: интернациональная компания присматривается друг к другу в самолёте.

же после прилёта в Каир получает расчёт от своего начальника и отправляется в Марокко к жене и ребёнку. По пути он останавливается на ночлег у отшельника, от которого выслушивает нелестную характеристику, появление дома также не вызывает радости у близких ему людей. Дарси и его любовница Суламифь едут из Каира в своё марокканское имение, где становятся жертвами нападения местных мятежников во главе с Якубом. В центре последней части – Насер, принимающий по очереди советского посланника и американскую журналистку.

Межэтнические взаимоотношения формируют социально-политическую проблематику рассказа. Заглавие рассказа отсылает к казусу, послужившему формальным поводом захвата Алжира: алжирский дей Гуссейн отмахнулся от французского посланника опахалом из павлиньих перьев (1827 г.), что привело к вторжению французской армии в Алжир (1830 г.) и объявлению его частью Франции в 1848 г. История, рассказанная французом Дарси, отчётливо маркирует стороны конфликта: дей – «тиран, дикарь, пират и рабовладелец» [с. 443], а «великие державы (Франция – С. П.) дорожили своей честью» [с. 443]. Американская журналистка оформляет нейтральную версию события: «Несчастье колониальной системы заключается именно в том, что в ней нет виноватых. <...> Помните ли вы, что Жорж Дарси рассказывал нам о павлиньем пере. По-моему, тут какой-то символ колониализма: честь, престиж, а из-за них потоки крови без чьей-либо особой вины» [1994, с. 475]. Позиция самих арабов, сформулированная Мулеем, предсказуема: «Они во всём перед нами виноваты» [1994, с. 474]. Конфликт останавливается на фазе выявления виновных, никто из персонажей не задумывается над способами его урегулирования, что закономерно приводит к насилию. Комплекс знания-власти, необходимый для поддержания колониального состояния, также проявляется в рассказе: свидетельства о вине арабов, высказываемые Дарси, лежат в русле «узаконивания» колониализма и оправдывают сложившуюся ситуацию. Журналистка уклоняется от остроты проблемы в её беллетризацию.

Столкновение и взаимное восприятие носителей восточного и европейского мира и менталитета психологизирует сюжет, речь идёт о проявлении человеческой природы в напряжённых исторических ситуациях, о трудно определяемой национальной составляющей поведения и миропонимания (психологическая доминанта дополняется любовными отношениями Дарси и Суламифь, «проходными» ситуациями увлечения марокканского чиновника американской журналисткой, судьбой семьи Якуба). В рассказе аккумулируются многие грани поэтики алдановских рассказов, что могло было бы сделать его своего рода пуантом в динамике всего ряда рассказов. Однако остаётся нереализованным исходный (сюжетный и персонажный) потенциал: «ружья», которые «вывешены» напоказ, либо стреляют сразу, либо так и не стреляют. Первое связано с упрощением новеллистической техники, что проявляется в фабульной предсказуемости, в первую очередь, трагической кульминации. Трагический исход очевиден уже в ситуации, когда Дарси узнаёт в Якубе, телохранителе Гуссейна, своего бывшего работника, уволенного «после каких-то скандалов», а Якуб, в свою очередь, узнаёт обидчика. Зверское убийства Дарси и Суламифь Якубом и его сообщниками только подтверждает заданную логику.

Риторические пассажи, произносимые персонажами в отведённых им главах, выдают власть стереотипов в их представлениях о европейских и восточных ментальностях. Повторяющиеся однотипные фразы унифицируют представителей разных государств и наций, остающихся эмблемами того или иного национального менталитета и идеологии. Упрощёнными оказываются представления о человеческой природе в целом и окружающих политических соратниках и противниках таких далёких по национально-культурной генеалогии персонажей, как советский деятель Гранитов и египетский диктатор Насер. Гранитов нерассуждающе, вслед начальственным заверениям, следует пониманию международных конфликтов как борьбы «трёх шаек» политиков, поверяет встреченных людей типажам знакомого с



детства Хитрова рынка, говорит: «Они, впрочем, все примитивны, восточные людишки...» [1994, с. 487]. Изначально его намерения не простираются дальше сохранения статуса советского агента влияния в Египте и обеспечения собственного социально устойчивого существования в послесталинскую эпоху, опасаясь поставить «не на ту лошадь». Содержание образа Насера прочитывается как прямолинейное и безапелляционное сведение авторских счётов со всеми диктаторами, из которых египетский диктатор – самый психологически понятный, поскольку ориентируется на европейских предшественников (Гитлера, Сталина, Муссолини, Франко), как бы трагически ни окончилась их политическая карьера: «своих идей у него было очень мало, но к его услугам были чужие, и он привык их усваивать очень быстро, менял, по мере надобности, легко» [1994, с. 483]. Повествователь, как и в «Каиде», присваивает себе точку зрения «всевидящего наблюдателя» (Б. Успенский) и формулирует очевидные для него идеи: «уже несколько лет назад простодушно поверил и в свою звезду, и в свою гениальность. [1994, с. 484]. «Сниженным» вариантом Насера можно считать второразрядного марокканского сановника Мулея (как упрощённым двойником Дарси видится британский чиновник Лонг): дублёры только закрепляют идею тотальной недалёкости и безликости правителей любого ранга. В пределе в них латентно присутствует природно-животный инстинкт уничтожения чужих особей, который открыто проявляется в Якубе, существующем в биологическом измерении: «Он даже не сердился на европейцев, как не мог бы сердиться на шакалов...» [1994, с. 467]; «...он их и людьми не считал» [1994, с. 464]. Кровожадность Якуба и его сообщников располагается в одной плоскости с невысказанными желаниями Гранитова в сцене аудиенции у Насера, когда дипломатическое лицемерие таит под собой столь же грубые страсти: «надеюсь, что тебя со временем подколлет какой-нибудь «мусульманский брат» [1994, с. 489]. В силу присущей персонажам идеологической примитивности лишается содержания и проблема

межнациональных конвенций, работа Объединённых Наций объявляется бессмысленной.

В ряду «ходульных» персонажей несколько выделяется журналистка Мэрилин Брюс, чья сюжетная функция определяется её профессиональной целью — знакомство и интервью с политическими знаменитостями, продуцирование на этом материале политических мифов, востребованных массовым сознанием. Мэрилин как персонаж в большой степени — авторский самоповтор, тиражирование образа, уже знакомого по «Грете и Танку», некий облегчённый вариант человеческого типа — создателя текстов, в данном случае — только с целью исторического мифотворчества и обретения известности. Ей свойственна определённая психологическая проницательность (она видит в поведении Насера «сочетание самодовольства с застенчивостью или с нерешительностью» [1994, с. 490]), она не впадает в нарциссизм («она не была влюблена в себя, хотя могла бы быть: знала, что умна, талантлива, обворожительна» [1994, с. 472]), однако антиномичные свойства (трудно допустимое невежество в случае с национальной идентификацией Маяковского, простодушная зависимость публикаций от отношения к ней объектов журналистского внимания) размывают психологическую логику характера.

Упрощение сферы мышления персонажей призвано иллюстрировать идею случая (как проявления почти животной природы человека, вне его социально-политического статуса) как подоплёки международных конфликтов и кризисов. Нечаянная эмоциональная вспышка ненависти алжирского правителя к французам (ударил французского консула павлиньим пером) и столь же эмоциональная реакция последнего оказываются детонатором межнациональных и межгосударственных сражений, начала колонизации Алжира.

Восприятие персонажами друг друга воссоздаётся исключительно субъектным способом, слитностью их сознания и сознания авторитарного повествователя, не оставляющего просвета для самораскрытия их внутренней

жизни. Повествователь полностью претендует на единственно возможный ход мыслей персонажей и не допускает иного понимания исторических ситуаций и действий участников. Сюжетное движение, определяемое фабулой перелёта и затем пересечениями персонажей уже в Каире, представляет собой наращивание эпизодов, каждый из которых становится очередным медальоном, фиксирующим склад мысли, мировосприятие, реакцию на современность очередного входящего пассажира. Но внешняя динамика не делает из действующих лиц «подвижных персонажей» (Ю. Лотман), способных изменить отношение к миру и окружающим людям. Герои (Дарси, Гранитов, Насер), вне зависимости от их национальной принадлежности, статуса, лишены интуиции, пребывают в наивной самоуверенности в правильности своего понимания чужого менталитета и уклада жизни.

Среди «неработающих» многочисленных авторских знаков – обилие литературных отсылок, не проецируемых на героев. Дарси наделяется недюжинной культурной эрудицией («Знал на память до двадцати тысяч стихов» [1994, с. 431]): перечисляются французские символисты, английские поэты, имена художников и так далее. Плотность культурного слоя сопровождает и журналистку; ударный штрих своей статьи она видит в проекции политики Насера на роман Э. Бронте «Грозовой перевал», однако многочисленные сюжетные повороты романских коллизий никаким образом не «вяжутся» с политическими процессами периода Суэцкого кризиса; соотнесение Насера и героя романа Хитклиффа как хищников надуманно: романский герой неизмеримо внутренне богаче, чем политик.

Однако в эстетических слабостях можно усмотреть (как и в «Тьме») и авторскую стратегию: отсутствие характеров, индивидуальных реакций на исторические и национальные проблемы свидетельствует об измельчании человеческой индивидуальности, аморфности внутренней жизни, сосредоточенности на социальном благополучии. Герои не прирастают в своём социально-историческом и духовном опыте, пребывая в мире

межнациональных и политических конфликтов. Логические построения выдают их неумение прислушиваться к знакам грозящей опасности и оставаться в пространстве частных интересов (Дарси и Суламифь боятся себе признаться, что привычный ход жизни чреват трагедией). Упрощения несут устойчивые авторские идеи невозможности каких бы то ни было социальных надежд в любую эпоху и в любом социальном устройстве. Весь спектр социальных, межнациональных отношений открывается как постоянная ошибка ради прагматичных целей, когда феномен восточного деспотизма ничем не отличается от европейской модели власти. Политическое поведение оказывается производным от групповых и индивидуально-эгоистических интересов<sup>254</sup>. Взаимоисключающие сентенции Дарси могут прочитываться как выражение предельного авторского скепсиса по поводу человеческой природы, содержания коллективного и индивидуального сознания.

Рассмотренные рассказы, отнесённые (не без оговорок) к текстам, уязвимым с точки зрения оформления образного строя, дают основания сделать некоторые выводы о проблеме характера в корпусе рассказов в целом. Историческое и социальное содержание образов персонажей позволяет ограничить одних в пределах типов, других рассматривать как выходящие за границы типичности характеры.

#### **2.4 Семантика и поэтика персонажа: по материалам Бахметьевского архива**

Одно из условий продуктивной работы исследователя – знакомство с архивом изучаемого автора. Особое значение это фактор приобретает, когда речь идёт о литературе русской эмиграции. Знакомство с рукописными материалами позволяет уточнить неизбежные разночтения при публикации и

---

<sup>254</sup> «Политическая антропология выясняет связь политического поведения с более широкой групповой культурой...». – Крадин Н. Н. Политическая антропология. М, 2004. С. 13.

скорректировать исследовательскую логику. Наиболее полное собрание рукописей, черновиков и иных типов документов, связанных с рукописным наследием Марка Алданова, хранится в Бахметьевском архиве Колумбийского университета в Нью-Йорке. Известно, что Бахметьевский архив был открыт в 1951 году и стал частью библиотек Колумбийского университета. За рубежом это второе по величине собрание материалов по русской истории и культуре<sup>255</sup>. Там хранятся архивы И. Бунина, А. Ремизова, М. Цветаевой, В. Ходасевича, Б. Зайцева, Н. Тэффи, Дон Аминадо<sup>256</sup>.

Материалы архива Алданова хранятся в 37 коробках, разделённые по жанровому признаку. В целом это более 6700 ед. хранения<sup>257</sup>. В коробках с первой по одиннадцатую находится переписка М. Алданова с русскими эмигрантами, а также зарубежными коллегами. Наибольший объём (две коробки) занимает переписка с И. А. Буниным и В. Н. Буниной; среди адресатов необходимо отметить В. Набокова, Г. Газданова, М. Шагала, А. Керенского и Б. Николаевского. Переписка хранится ещё и в четырёх последних коробках (closed correspondence); подобное разделение объясняется тем, что разрешение на доступ к ней появилось только с 2008 года. Закрытый доступ объясняется наличием в письмах конфиденциальной информации (финансовых вопросов, деталей частной жизни и прочего). Письма этого формата пока не рассортированы ни по авторам, ни по хронологии.

Томы с 12 по 31 включают художественные тексты и публицистику. В архиве содержатся рукописи трёх романов («Истоки», «Повесть о смерти» и «Живи как хочешь»), трактат «Ульмская ночь» и 52 текста малых жанров – рассказов, очерков, рецензий, большинство которых не публиковалось в

---

<sup>255</sup> Свойский М. Л. Из истории Бахметьевского архива в США / Новая и новейшая история. М. 2012. № 1. С. 161.

<sup>256</sup> Другие значимые представители русской гуманитарной мысли, чьи материалы представлены там, – историки Г. В. Вернадский и М. Т. Флоринский, философы С. Л. Франк и В. В. Зенковский. Подробнее об архиве и хранящихся там материалах см. работу М. Л. Свойского, а также сайт архива: <http://library.columbia.edu/locations/rbml/units/bakhmeteff.html> (дата обращения 25.04.2014).

<sup>257</sup> Свойский М. Л. Из истории Бахметьевского архива в США. С. 156.

доступных для российских читателей и исследователей источниках. Оставшиеся три коробки занимают вырезки из прессы с рецензиями и текстами, посвящёнными М. Алданову и его творчеству.

#### 2.4.1 «Грета и Танк»: архивный и канонический тексты

Внимание к рассказу «Грета и Танк» обусловлено диффузией двух дискурсов: новеллистического и психологического. Рассказ был опубликован в первом номере «Нового журнала» в 1942 г. Можно предположить, что алдановские тексты были ориентированы на читателя нового типа, которому более интересна событийная динамика, нежели скрупулёзные разыскания исторических фактов и характерологии. Алданов не мог не учитывать этого фактора и как будто захотел продемонстрировать виртуозное владение разными жанровыми моделями.

В Бахметьевском архиве хранится фрагмент черновика рассказа «Грета и Танк», который убеждает в важности самоопределения автора в новых координатах. Первоначальное заглавие рассказа – «Женщина с удавом»<sup>258</sup>. Текст черновика представлен двумя с половиной страницами: первой, второй и небольшим, в треть страницы, фрагментом финальной, условно третьей страницы. В примечании к первой странице автор указывает (см. рис. 1):

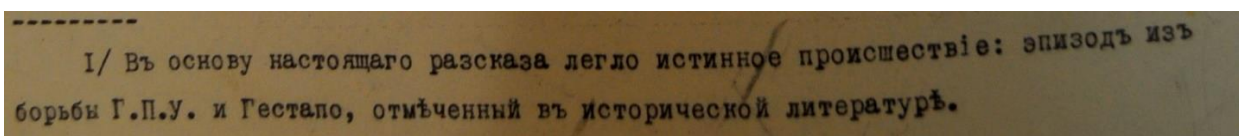


Рисунок 1

Однако в окончательном тексте ссылка отсутствует, и фактическая основа остаётся лишь импульсом новеллистического конфликта. О том, что Алданов не был доволен получившимся рассказом, свидетельствует замечание в финале черновика (Рис. 2):

<sup>258</sup> Алданов М. Женщина с удавом // ВА. МАС. Вох 28. С. 1.

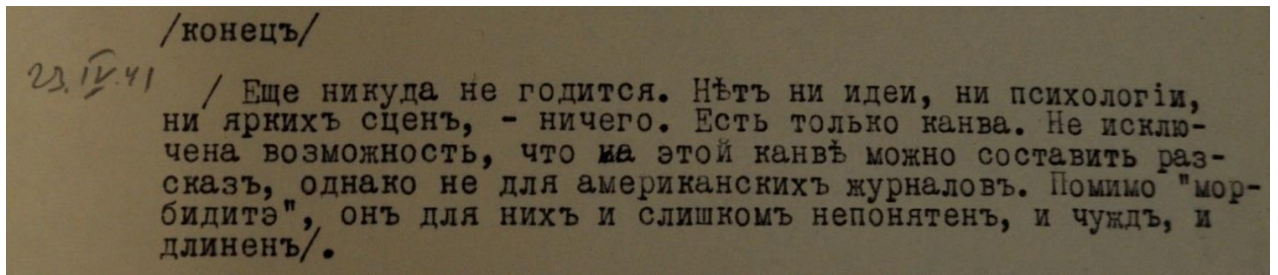


Рисунок 2

Французское слово “*morbidité*”, буквально означающее «болезненность, болезненное состояние», Алданов, как можно предположить, употребляет, имея в виду эстетическое качество текста, его художественную уязвимость. Очевидно, что Алданов в этом комментарии выходит к саморефлексии, оценке писательского потенциала, что, судя по соотношению чернового и окончательного, журнального, вариантов, привело к созданию многослойного рассказа, реализующего в новеллистических координатах сюжет, связанный с природой писательского сознания и ремесла.

Мы придерживаемся позиции Б. В. Томашевского, считающего рассказ русским вариантом обозначения новеллы; доминанты формально-содержательной структуры новеллы – «обязательное единство действия, определённости ситуации, чёткость обрисовки событий и персонажей. <...> Решающий признак в новелле – в одном кругу должен быть один конфликт»<sup>259</sup>.

У В. Скобелева в определении рассказа и новеллы есть следующий акцент: «Рассказ (новелла) представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом»<sup>260</sup>.

<sup>259</sup> Крамов И. В зеркале рассказа. Наблюдения. Разборы. Портреты. М., 1979. С. 210.

<sup>260</sup> Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 59.

Рассказ Алданова начинается с характеристики одного из центральных персонажей, эссеиста: «Он был грозный эссеист, собиравшийся стать великим романистом, – опасная порода людей. <...> Работал он легко и в два-три часа разносил книгу, стоившую её автору нескольких лет труда. Не было, кажется, в мире знаменитого писателя, которому он не объяснял бы, как следует писать. Расчёт был правилен: его тон создал ему немалую репутацию. <...> Кроме литературно-критических статей, он писал общие этюды – так, ни о чём, в частности, – называл их философскими. Писал и чисто политические статьи, чрезвычайно суровые в отношении капиталистического мира. Он иронически обсуждал ошибки президента Рузвельта и снисходительно трепал по плечу Уинстона Черчилля...» [1994, с. 86]. Отрывок примечателен диффузией разных точек зрения: это и самолюбование, и нерасчленённый взгляд профессионального сообщества, а также обывателя, потребителя его текстов, и иронически дистанцированное отношение повествователя<sup>261</sup>. Примечательно, что некоторые черты эссеиста совпадают с авторскими: оба они дети состоятельных родителей, знакомы со многими видными деятелями, активно публикуются; их сближает интерес к малым формам литературы, к «философским» этюдам. Автобиографичность в соотнесении с саркастическими характеристиками делают персонажа объектом «изживания» такого типа сознания. Ещё один пространственный фрагмент о литературном пути эссеиста (несмотря на упоминание в арсенале «изящных путевых очерков, пестревших редкими и звучными именами старых итальянских или испанских архитекторов, художников, скульпторов» [1994, с. 87]) завершается указанием на самодовольную позицию героя: «В свободное время он понемногу подготавливал материалы для большого

---

<sup>261</sup> В черновике рассказа содержится фраза: «он иронически критиковал ошибки Рузвельта и Черчилля, отлично разбирался в истинных целях политики Сталина и хорошо знал то, что накануне в глубокой тайне сказал Герингу Гитлер». Можно предположить, что почти полное изъятие последней фразы из окончательного варианта объясняется авторским пониманием того, что «избыточная» осведомлённость персонажа в событиях большой истории, к которым он по определению не мог быть допущен, была бы явным нарушением чувства меры.



художественного произведения, которое должно было показать миру, что такое настоящая литература» [1994, с. 87].

Присутствие сознания героя в форме несобственно-авторской речи отводит ему роль рассказчика, «от имени которого и сообщается сама новелла»<sup>262</sup>. Статус эссеиста предполагает свободу от жанровых законов, возможность выражать «индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу» и не претендовать «на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета»<sup>263</sup>. Однако герой притязает на создание романа, формы, представляющей картину мира в его многосоставности, разветвлённости человеческих судеб, что предполагает иной уровень мышления и ремесла. Намерения эссеиста собирать «человеческие документы», которые содержали бы исключительные факты, выдаёт его пристрастие к новеллистическим сюжетам, на основе которых он, вероятно, и намеревается строить романские коллизии.

Ещё до развёртывания новеллистической интриги авторитарный повествователь «уничтожает» персонажа саркастически беспощадными приговорами, не оставляющими сомнений в несостоятельности (авто)мифологизации: «Он считался идейным человеком и был бы искренне изумлён, если бы кто-либо высказал предположение, что ничего идейного в нем нет, что душа у него насквозь проплёванная, притом от природы, что он просто прохвост, сам того не замечающий: как большинство людей, он был почти лишён способности оглядываться на себя, на свои поступки и на настоящие причины своих поступков. С этим свойством трудно стать романистом, и роман его был бы, во всяком случае, лишь подделкой под искусство. Но к подделкам он привык, глаз у него был наметанный, и, возможно, ему удалось бы написать роман, который был бы ничем не хуже сотен других романов, появляющихся во всех странах мира и порой

<sup>262</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. М., 1996. С. 242.

<sup>263</sup> Муравьев В. С. Эссе // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1246–1247.

имеющих большой успех. Для этой книги (её сюжет ещё был почти не намечен) эссеист, по собственному выражению, «коллекционировал человеческие документы» [1994, с. 87]. Условность одной из фраз («возможно, ему удалось бы написать роман») делает интригой выяснение причин того, почему роману не суждено появиться.

Новеллистические коллизии разворачиваются как этапы психологического поединка героя и Греты, агента ГПУ, отравившей ещё до войны гестаповского агента по кличке Танк. Заглавие «Грета и Танк» – дань новеллистической интриге, начиная с кличек персонажей «Грета» и «Танк» (объясняемой физической мощью агента). Таинственность сохраняется упоминанием организатора убийства с тривиальной кличкой «Шеф» и намёками на знакомство с ним эссеиста, и хотя эта линия событийно не реализуется, она сохраняется латентно и содержит новеллистический потенциал; фигура Шефа, безжалостного к подчинённым, возникает как объект эмоциональной реакции Греты.

Рассказ Греты, спровоцированный эссеистом, образует вставную новеллу, «текст в тексте». Агентурная война, где все участники носят маски и не являются теми, за кого себя выдают, в сочетании с историей убийства обещают писателю основу будущего романа: «“Для моего романа нельзя подыскать героиню лучше”, – сказал он себе и радостно подумал, что борьба ГПУ с гестапо могла бы дать превосходный сюжет» [1994, с. 89]. Событийная составляющая рассказа Греты не обманывает его ожиданий; он узнаёт, что Грета знакомится с Танком в одной из кофеен, быстро завоёвывает его расположение, получает приглашение в отдельный кабинет ресторана, где в конце встречи подливает ему «снадобье» в коньяк. Признание Греты акцентирует значение случая: «Если бы, когда он входил, он бросил взгляд в это зеркало, “он взял бы меня за шейку”» [1994, с. 98]. Б. Эйхенбаум, вычленив из анализа текстов О. Генри новеллистическую основу, говорит, что «новелла должна строиться на основе какого-нибудь противоречия, несовпадения, ошибки, контраста и т. д. <...> По самому

своему существу новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу»<sup>264</sup>. Взаимоотношения эссеиста и Греты, продлившиеся два дня (из которых первый – преамбула к нескольким часам, проведённым героями в ресторане), обнаруживают расхождение ожиданий эссеиста, уверовавшего в её готовности к «исповеди», и выходящее за рамки типажа роковой кинодивы поведение собеседницы (упоминается её сходство с Гретой Гарбо). Эссеист оперирует словесными клише будущего романа («в её стеклянных глазах промелькнул ужас») [1994, с. 88], однако наталкивается на её дар имитации и видит себя в воспроизведённых ею своих интонации и жестах. Её психологическая проницательность (она «раскусила» и собеседника, и Шефа) осложняется тем, что её рассказ действительно звучит почти как исповедь; она неожиданно для себя («сама не знаю, зачем я вам это рассказываю») открывает свои переживания в момент встречи с Танком. Неожиданно для собеседника Грета признаётся в мимолётной любовной связи с жертвой, в его откровениях, в своих сомнениях: «Я думала, что нельзя, нельзя отравить человека, с которым только что... который только что рассказывал вам свою жизнь» [1994, с. 98]. Внутренний мир Греты, с его балансированием между игрой с собеседником (устроила встречу с ним в том же ресторане, где совершила убийство), душевным смятением и трагизмом остаётся для эссеиста недоступным, отсюда – примитивно эгоистическая реакция возмущения и страха воплощается и напрямую в репликах, и в том, как он взглянул в зеркало. В зеркале «человек может верифицировать свой облик (в широком смысле слова) только по отражению в зеркале, а оно может не совпадать с внутренним представлением о себе»<sup>265</sup>. В зеркальном отражении отсутствует фигура самого эссеиста: «Оно отразило стол, бутылки, Грету с её серым сквозь румяна лицом...» [1994, с. 98–99], – что прочитывается как нежелание и боязнь героя увидеть себя, свой страх и беспомощность перед

---

<sup>264</sup> Эйхенбаум Б. М. О' Генри и теория новеллы / Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 171.

<sup>265</sup> Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 10.

открывшимися трагедиями – и Греты, и её жертвы. Последние фразы Греты довершают фиаско эссеиста – и в нравственно-психологическом смысле, и в сфере творчества. Сначала она реагирует на его оторопь от того, что антураж встречи воспроизводит ситуацию расправы с агентом, но её внешняя экзальтация и насмешка содержат и признаки внутреннего трагизма: «Вы можете написать в романе, что меня тянуло именно сюда. Кажется, так бывает со всеми злодеями, правда? Я где-то читала. – Она засмеялась вчерашним кинематографическим смехом. Руки у неё тряслись. – Он, кстати сказать, сидел на том самом месте, где сидите вы» [1994, с. 98]. Грета «переигрывает» несостоявшегося романиста, хотя, как ему кажется, она играет по его правилам, и даже финал отвечает его ожиданиям сильных ощущений, к которым он не готов, поэтому реагирует несообразно услышанному, отгораживаясь от смысла и убедив себя в занимательности происходящего: «Ну что ж, для человеческого документа всё это весьма недурно» [1994, с. 99]. Последняя – убийственная для героя – реплика Греты довершает его дискредитацию. В начале знакомства с ней эссеист вспоминает эпизод из собственной молодости, когда в составе бродячей труппы актёров в его городе оказалась «мрачная брюнетка», исполнявшая номер со змеей: «Ему пришло в голову, что слова “женщина с удавом” могли бы быть хорошим заглавием для романа. Он, впрочем, жестоко разбил бы за пошлость всякого другого романиста, который выпустил бы книгу под таким заглавием» [1994, с. 89–90]. Мотив «женщины с удавом» скрепляет новеллистическую и саморефлексивную линии, а с оглядкой на первоначальное заглавие алдановского рассказа реализует ситуацию, когда «рефлексия может исходить как “сверху”, от повествователя, так и “снизу”, от персонажа»<sup>266</sup>. Это последняя точка размежевания авторского и персонажного сознания, когда эссеист не способен уловить низкопробность заглавия и допускает его для своего будущего романа. Грета прицельно

---

<sup>266</sup> Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово, 1992. С. 19.

«уничтожила» собеседника, став тем зеркалом, в котором отразилась его творческая и человеческая несостоятельность: «Закажи коньяку, не будь скрягой, – сказала она, продолжая неестественно смеяться. – И посмотри, не выполз ли из-под дивана удав» [1994, с. 99]. Реплика героини – пуант, завершающий и новеллистические сюжеты, и линию авторской художественной саморефлексии, их обрамляющую.

Судя по трём архивным страницам, финальная версия рассказа – результат серьёзной авторской редакции. Архивный текст, как следует из рис. 3, заканчивается следующим образом:

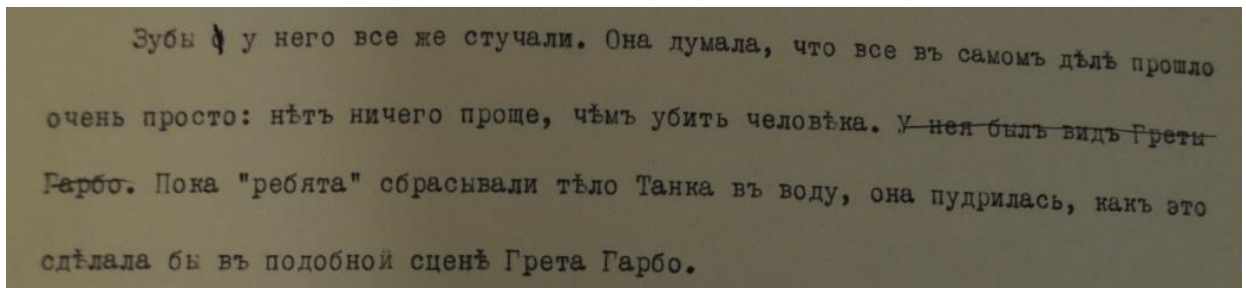


Рисунок 3

Заключительный фрагмент позволяет предположить, почему автор остался недоволен таким финалом. Если допустить, что в сцене действуют Грета и Шеф, то финал получился бы примитивным, фраза про стучащие зубы взята из арсенала бульварного чтива. Если же участвующая в диалоге пара – эссеист и Грета, – тогда авторская стратегия ведёт к психологизации персонажей. Но и в этом случае воспоминание Греты об убийстве оставляет её сознание одномерным. Финальный комментарий Алданова, приведённый выше, позволяет предположить, что автор пытался «обеспечить» фабульную ситуацию уничтожения вражеского агента психологизмом взамен избыточного натурализма.

Рассказ «Грета и Танк», пожалуй, единственный рассказ, в котором М. Алданов выходит в сферу писательской саморефлексии, «непосредственного вхождения литературных задач в жизненную проблемность»<sup>267</sup>. Сопряжение слова повествователя, взаимопересечение его сознания с логикой мысли

<sup>267</sup> Бак Д. П. Указ. соч. С. 23.

главного героя в субъектной сфере и смоделированная новеллистическими перипетиями экспериментальная ситуация, отражает несостоятельность такого типа писателя, который далёк от понимания «человеческого материала», за которым «охотится». Новеллистическая структура усиливает дискредитацию героя-эссеиста, капитулирующего перед сложностью человеческой природы, не укладывающейся в авантюрно-приключенческие схемы.

#### **2.4.2 Архивные материалы в аспекте уточнения авторской художественной логики**

Целостность (завершённость) алдановских текстов варьируется в широком диапазоне – от законченных произведений до нескольких или даже одной страницы без начала или конца. Наиболее значимыми представляются черновики, знакомство с которыми позволяет проследить процесс создания произведений и авторскую работу над текстом. Выделим несколько архивных материалов, отмеченных разными типами связи с текстами алдановских рассказов и очерков.

Обнаружение новых текстов писателя способно скорректировать и уточнить уже существующие взгляды на систему персонажей. В архиве обнаружены тексты, которые, очевидно, связаны с работой над рассказом «Номер 14»: “Mussoliniana” (1941) и «Донго» (1949). Сведений о публикациях “Mussoliniana” не обнаружено, поэтому этот материал на данный момент считается существующим только в архивном варианте. «Донго» – русскоязычная версия опубликованного в лондонской газете “The New Leader” очерка “Mussolini’s Lost Treasure”. Эти два текста хронологически обрамляют «Номер 14», что позволяет проследить изменение семантики исторического персонажа в текстах разной жанровой природы. (Напомним, что впервые Муссолини появляется в очерке 1930 года «Из воспоминаний секретаря одной делегации»).

“Mussoliniana” закладывает фундамент для образа Муссолини. Авторский замысел лежит преимущественно в русле демифологизации, что контрастирует с линией автомифологизации, осуществляемой в рассказе самим Муссолини. Публицистическая природа очерка позволяет автору напрямую высказывать свои суждения и давать оценку действующим лицам.

Очерк «Донго», датируемый 15 октября 1949 года, продолжает тематику «Mussoliniana» и «Номера 14», в нём содержатся размышления о последних днях жизни Муссолини, но, вместе с тем, проблематика очерка и авторская точка зрения заметно отличают его от двух предыдущих текстов. Временная дистанция между их созданием позволяет проследить эволюцию в создании образа Муссолини, а также уточнить авторскую позицию, хотя преемственность в изображении главного персонажа позволяет говорить о едином основании художественных принципов Алданова.

Параллели с рассказом «Номер 14» проводятся в самом начале очерка, где излагается событийная канва пленения Муссолини, в той же логике, что и в «Номере 14». Фраза «Читатель, конечно, помнит»<sup>268</sup>, с помощью которой вводится пересказ, скорее всего, указывает на опубликованный менее чем за год до этого рассказ. Связь между двумя текстами закрепляется, когда выясняется, что для очерка используются впечатления от путешествия автора по следам героя своего рассказа: «Я проделал тот же путь, который проделал Муссолини в свои последние дни: из Милана выехал в Комо, из Комо в Донго, посетил тот страшный своей зловещей стариной и бедностью средневековый убогий дом, где он и Клара Петаччи провели свою последнюю ночь»<sup>269</sup>. Место, где был расстрелян Муссолини, в очерке называется «дом № 14». Отметим, что очерк написан в той же деревне, где провёл свою последнюю ночь Муссолини: «С террасы Albergo Dongo, где я пишу эти строки, в ста шагах видна площадка над озером, на которой были расстреляны Паволини, Порта, Ливерани и другие спутники и помощники

<sup>268</sup> Алданов М. Донго // ВА. МАС. Вых 20. С. 1

<sup>269</sup> Там же. С. 2. Редактура автора.

диктатора»<sup>270</sup>. Это стремление к погружению в воссозданную когда-то реальность свидетельствует о непреходящем интересе автора к фигуре итальянского диктатора.

Несмотря на однозначную оценку Муссолини, высказанную ещё в 1941 году в очерке “Mussoliniana”, Алданов неоднократно возвращается к этой персоне. Предсказав в первом тексте бесславный конец деятельности Муссолини, автор изображает несостоятельность дуче в последние дни жизни в рассказе, написанном уже после смерти Муссолини. Затем, как бы желая окончательно убедиться в верности собственных суждений, он предпринимает путешествие по местам последних дней жизни своего персонажа. Спустя восемь лет после формулы «У Муссолини отныне выбор не больше чем между небытием и прихожей»<sup>271</sup> в «Донго» появляются такие строки: «Я перелистал коллекцию большой итальянской газеты за последние два месяца и не нашёл в ней ни одного упоминания о бывшем диктаторе»; и на следующей странице: «Древние воздвигали статуи Времени, – “тому, кто все покрывает забвением”. Но здесь забвение пришло уж очень скоро: через три года»<sup>272</sup>.

Связь «Донго» с ранним очерком *Mussoliniana* принципиальна. Во-первых, благодаря «Донго» проясняется источник авторских сведений в “Mussoliniana”: «Я был в Риме в 1938 году и видел издали Муссолини»<sup>273</sup>. Для всех трёх очерков характерна выборная аксиоматика: рассматривается вопрос, почему Муссолини выбрал именно сторону Гитлера и был ли он прав со стратегической точки зрения.

Черновик рассказа «Истребитель» во многом отличается от финального варианта<sup>274</sup>. Автор менял рассказ начиная с композиции и заканчивая

<sup>270</sup> Донго // ВА. МАС. Вох 20. С. 2.

<sup>271</sup> Алданов М. *Mussoliniana* // ВА. МАС. Вох 21. С. 1

<sup>272</sup> Донго // ВА. МАС. Вох 20. С. 3.

<sup>273</sup> Там же. С. 3.

<sup>274</sup> По сведениям А. В. Бахраха, существовало две редакции «Истребителя»: «В мои руки попал авторский экземпляр первого издания «Истребителя» с многочисленными правками. Эти правки отчасти вводят в творческую лабораторию писателя и наглядно



мелкими деталями. Встреча «большой тройки» не была монолитным эпизодом, после приезда трёх лидеров следовал эпизод поездки Марьи Игнатьевны в Ялту к Ивану Васильевичу, затем продолжался сюжет конференции. Вероятно, автор, сознавая разнородность материала, решает структурировать текст для закрепления читательского внимания. Рождается иная логика текста: если в первоначальном варианте, закреплялась идея равновеликости «властителей мира» и «маленьких людей», то окончательный текст реализует, по меньшей мере, два новых принципа: во-первых, целостный фрагмент ставит акцент на взаимооценке персонажей, во-вторых, правители, решающие судьбы мира, и частные обитатели Крымского полуострова пребывают в разных измерениях, между ними остаётся непреходимая граница. Некоторые эпизоды из черновика не дошли до финального варианта. Так, на с. 19–20 черновика центральными действующими лицами становятся переводчики. Казалось бы, введение новых действующих лиц могло внести дополнительный объём в алдановскую характерологию, потому что, в силу своей профессии, тип переводчика оказывался маргинальным: они одновременно близки и государственным деятелям, а с другой стороны, остаются на обочине большой истории и только транслируют чужие слова. Можно предположить, что устранение этих эпизодов было вызвано жанровым ограничением на текстообразовательные элементы<sup>275</sup>. Кроме того, близкий переводчику тип маленького человека (инженер радиосвязи) был уже апробирован в раннем рассказе «Микрофон».

Ещё одна авторская редукция, продиктованная логикой повествования, – признание Ивана Васильевича в своём диагнозе Марье Игнатьевне: «Не хотел говорить, да прорвалось... Не знаю, зачем вам говорю... Да не все ли

---

показывают не которые его методы, кое-что прибавляют к тому, о чем можно было только догадываться, даже если алдановские исправления, как в данном случае, касаются не столько самого содержания повести или хотя бы отдельных ее эпизодов, сколько некоторых – для читателя едва заметных – деталей и благодаря этому самой психологии автора». См.: Бахрах А. Вспоминая Алданова / Грани. 1982. № 124. С. 177–179.

<sup>275</sup> Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 299.

равно! Мне в четверг сказал доктор, что у меня рак»<sup>276</sup>. Устраняя это признание, автор, во-первых, снижает мелодраматизм, который и без того заявляет о себе в финале рассказа чудесным исцелением героя. Во-вторых, отношения героев обретают психологический детерминизм: Иван Васильевич щадит чувства женщины и не хочется казаться слабым в её глазах. Марья Игнатьевна предлагает главному герою свою квартиру не из-за жалости, а из-за приязни к нему.

Некоторые тексты архива не связаны с известными нам очерками, тем не менее персонажи, изображённые там, помогают дополнить систему образов и уточняют наши представления о поэтике персонажей у Алданова.

Образ С. Ю. Витте неоднократно встречается в алдановских произведениях. Во второй части романа «Самоубийство» ему посвящена одна из глав (VIII), в ней Витте изображается сильным и независимым политиком, имеющим множество врагов, несогласных с его политикой. В опубликованном А. Чернышевым архивном материале «Предсказание Дурново» автора интересуют непростые отношения этих двух деятелей: «Оба высоко ценили друг друга и друг друга недолюбливали»<sup>277</sup>.

Очерк «Граф Витте», обнаруженный в архиве, закончен не был, но имеющихся семи страниц достаточно для некоторых наблюдений. Свой очерк автор начинает с размышлений о надписи на могиле Витте: «Граф Витте. 17-ое октября 1905 года», указывая на ключевое решение в его жизни: разработка Октябрьского манифеста, означавшего переход России к новым принципам государственного управления. Таким образом, первый параграф очерка благодаря одной детали охватывает всю жизнь Витте, и затем автор начинает выделять отдельные детали.

Две наиболее значимые для автора черты – скептицизм Витте и его отвращение к войне. Говоря о скептицизме Витте, повествователь замечает: «Он не верил ни в диктатуру, ни в демократию, не верил ни в самодержавие,

---

<sup>276</sup> Там же. С. 12–13.

<sup>277</sup> Алданов М. Предсказание Дурново. С. 19 // ВА. МАС. Вых 26.

ни в парламентаризм»<sup>278</sup>. Этим он схож с автором, что и объясняет подобное внимание писателя к нему. Вместе с тем, упоминание политических режимов позволяет автору отвлечься на размышление о более поздних событиях во Франции и Германии, дискредитировавших идеи парламентаризма (рис. 6). Ситуации прошлого становятся поводом для рефлексии и аналогиями с современными автору событиями.

Биография Витте не слишком интересует Алданова. В своём черновике он выделяет лишь страницу на описание основных этапов его жизни. Эту задачу он откладывает, оставляя страницу пустой.

Советские маршалы Ворошилов и Будённый изображаются в творчестве Алданова лишь однажды – в очерке «Советские люди (в кинематографе)» (1933). Бахметьевский архив содержит ещё один текст на английском языке, в котором даётся характеристика этим военачальникам: “Inside Russia – How Good Are Stalin’s Generals” (1941).

Автор симпатизирует Будённому в очерке 1933 года: «В самом деле он замечателен, этот древний, почвенный, неизвестный Западу образ»<sup>279</sup>. Для Алданова он естественный, природный человек, выгодно отличающийся от остальных участников парада: «настоящий солдат среди рабочих в генеральских мундирах»<sup>280</sup>. Характеризуя Будённого, автор сравнивает его с персонажем «Войны и мира», доезжачим Данилой, сильным и самостоятельным человеком, который предпочитает природную свободу тесноте господских покоев. Привлечение персонажа художественной литературы обнаруживает значительность данного персонажа и его устойчивое бытование в культурной традиции.

Маршал Будённый в архивном очерке – неграмотный сын крестьянина, пробившийся в генералы благодаря своей персональной храбрости и умению

---

<sup>278</sup> Алданов М. Граф Витте. С. 2 // ВА. МАС. Вох 20.

<sup>279</sup> Алданов М. Советские люди (в кинематографе) / Большая Лубянка. М., 2002. С. 226.

<sup>280</sup> Там же. С. 226.

воевать. Других талантов помимо этого он не имеет, поэтому карьерный рост оставляет повествователя в замешательстве.

Появляются и литературные аллюзии, но уже на более отвлечённом уровне: “Goethe longed for some way of ridding his mind of grammar, so he could write freely. Budenny is a luckier man in this regard: he never knew grammar”<sup>281</sup> («Гёте жаждал каким-то образом очистить свой разум от грамматики, чтобы он мог свободно писать. Будённому больше повезло в этом отношении: он никогда не знал грамматику»). Гёте и Будённый противопоставляются как два способа овладения культурой. Соседство двух имён создаёт иронический эффект. Если в раннем тексте образ Будённого выделяется из окружающей его толпы бездарностей и идеализируется сравнением с персонажем «Войны и мира», то в позднем, предвоенном, очерке автор разбавляет сильные стороны Будённого иронией, направленной на его ограниченность и узкую специализацию.

Образ Климента Ворошилова также меняется со временем. В очерке 1933 года он «вырывается» в действие, «выносясь» из ворот Кремля на коне, вызывая у автора ассоциации с Богданом Хмельницким. Сравнение определяет иронический модус повествования. Ещё одно ироническое сравнение: «Ворошилов очередной большевистский Карно»<sup>282</sup>. Автор отказывает Ворошилову в уникальности в пределах военного ведомства СССР: «До него Карно был Фрунзе, и ещё раньше Троцкий, в самом начале советскими войсками командовал Крыленко, но недолго, не успел стать Карно»<sup>283</sup>. Алданов опровергает популярную на Западе идею об оппозиционности Ворошилова Сталину, утверждая, что вряд ли он занимал бы при этом столь высокую должность.

Ворошилов в очерке 1941 года – карьерист, достигший высот благодаря покровительству Сталина. Вместе с тем иронии, по сравнению с ранним

---

<sup>281</sup> Алданов М. Inside Russia – How Good Are Stalin’s Generals. С. 1 // ВА. МАС. Box 20.

<sup>282</sup> Алданов М. Советские люди (в кинематографе). С. 225.

<sup>283</sup> Там же, с. 225.

очерком, становится гораздо меньше, автор не даёт оценки профессионализму Ворошилова.

Если оценка Будённого движется по нисходящей – от великого воина до комического вояки, то Ворошилов, наоборот, избавляется от статуса неудачника, отмечается его тандем со Сталиным. Первый очерк был написан в 1933 году, в мирное время, поэтому автор оценивал своих персонажей по их боевому прошлому, в котором у Будённого было безоговорочное преимущество. Очерк 1941 г. – прогноз предстоящего столкновения с немцами, автор оценивает потенциал двух советских военачальников. На этот раз он никого не выделяет: *Both Marshals are brave men. Both are undoubted patriots of real and sincere fervor*<sup>284</sup> («Оба маршала – храбрые мужчины. Оба – несомненные патриоты, наделённые искренним рвением»). Можно предположить, что Будённый, сторонник кавалерии и авантюрных методов боя, уже не столь ценен в предстоящей войне, как «хозяйственник» Ворошилов, и автор корректирует свои оценки.

Некоторые персонажи, неудачных, по мнению автора, архивных текстов появляются в других произведениях. В рассказе «Свастика – Серп и молот»<sup>285</sup> фигурирует комендант немецкого пограничного пункта граф Эрх-фон-унд-цу-Фалькенштейн. Автор создаёт образ знатного графа, оппозиционного современной ему «безродной» власти: «Граф был уже далеко не молод. Он закончил мировую войну в чине капитана, в республиканский Рейхсвер пойти не пожелал и двадцать лет прожил в своём прусском имении, занимаясь сельским хозяйством, работой в местном отделе монархической партии и собиранием материалов по истории рода графов фон-унд-цу-Фалькенштейн. Раза два в неделю он верхом приезжал в город, около которого было расположено его имение; на улицах прохожие снимали

---

<sup>284</sup> Алданов М. *Inside Russia – How Good Are Stalin's Generals*. С. 5.

<sup>285</sup> В папке с рукописью рассказа находится записка М. Алданова, датированная сентябрем 1953: «Черновик рассказа “Свастика – Серп-Молот”, который никогда ни по русски, ни на иностранных языках напечатан не был и ни в коем случае никогда напечатан быть не должен».

шляпы, и у каждого было такое ощущение, точно вдруг стало тесно, как при проезде пожарной команды»<sup>286</sup>. Этот рассказ не был опубликован, но через год персонаж появляется в рассказе Алданова «Фельдмаршал». Автор почти ничего не меняет в портрете своего персонажа: «Фельдмаршала сопровождал в Берлин подполковник его штаба, носивший титулованную, сложную, со сквозняками, фамилию, перемежавшуюся частицами «фон» и «цу». Это был не первой молодости офицер, служивший в прошлую войну в кавалерии... <...> После падения монархии он двадцать лет прожил в своём имении, занимаясь сельским хозяйством и собиранием материалов для истории своего рода. <...> Когда он приезжал из имения в соседний городок, на улице прохожие и лавочники почтительно кланялись, за исключением отъявленных социалистов, которые лишь приподнимали шляпу» [1994, с. 66]. Вместе с тем, он углубляет его образ, добавляя детали внутреннего мира: «для него *настоящая* война кончилась вместе с кавалерией, как *настоящая* жизнь кончилась с прошлой войною» [1994, с. 66, курсив автора]. Можно сделать вывод о существовании у Алданова шаблонных персонажей, предназначенных только для насыщения сюжета. Нельзя назвать их типами, это портреты в полном смысле этого слова – уникальны, но при этом играют второстепенную роль и могут быть перемещаемы из текста в текст.

Обращение даже к небольшому числу архивных текстов для их сопоставления с окончательными вариантами позволяет утверждать, что в каждом конкретном случае автор преследовал разные цели и по-разному воплощал свои замыслы. Обнаружение новых текстов о персонажах существующих очерков и рассказов позволяет проследить за развитием представлений автора о герое. Среди наиболее показательных изменений следует назвать редукцию тех или иных фрагментов черновики, чтобы выдержать жанровые законы малой прозы. Кропотливая работа над подбором нужного слова указывает на известную по отзывам современников аккуратность Алданова и позволяет обратить внимание на значимые для

---

<sup>286</sup> Алданов М. Свастика – Серп и молот. С. 10 / ВА, МАС. Вох 26.

автора фрагменты, точность которых была значима для автора. Маргиналии хоть и не попадают в окончательный вариант текста произведения, подчас указывают на трансформацию авторского замысла.

## Заключение

Малая проза (очерки и рассказы) составляет важную часть творческого наследия М. А. Алданова. В последнее время можно отметить интенсивные попытки её осмысления, однако научная мысль, как правило, не выходит за рамки либо частных наблюдений, либо общих рассуждений, не обеспеченных анализом эстетической природы текстов. Малая проза М. Алданова представляет собой богатый материал для углубления представления о мировоззрении и эстетических законах алдановской прозы.

Жанровая природа очерка предполагает такие отмеченные теоретиками литературы характеристики, как диалектика документального и художественного, сопряжение прямого авторского слова и сознания персонажей, особое структурирование исходного материала. Очерки Алданова опираются на разные типы документов (архивные материалы, работы известных историков, мемуары, письма исторических персонажей, устные источники – слухи, рассказы осведомлённых знакомых автора; информация, исходящая от самих участников событий, воспоминания автора о посещении памятных мест, то есть его персональный опыт, и другие).

Документы становятся основой при создании образа персонажа. В текстах очерков постоянно соотносятся основной текст и сноски, долженствующие верифицировать излагаемые события, рождается диалог авторской версии судьбы и характера героя очерка и документально закреплённых версий предшественников. В целом документы признаются неукоснительными ориентирами, объектами уважительного отношения, но не остаются носителями истинами в последней инстанции. Нередко обнаруживается редуцирование документальной основы, потребность авторского сознания оформить свою версию события и участников как монологическую, авторитарную. Так, в «Убийстве графа Мирбаха» игнорирование фактов, могущих сделать фигуру Блюмкина психологически неоднородной, прочитывается как авторская стратегия, когда персонажу



отказано в способности добавить нечто к своей роли в истории, кроме как убийцы (да и то сомнительного) Мирбаха.

Наряду с текстово закреплёнными документами для Алданова необходим личный опыт, обретающий статус «человеческого документа» и дающий право судить о том или ином историческом субъекте на основании собственного с ним диалога, пусть и заочного, как это произошло с печатной полемикой Алданова и Троцкого. Это создаёт эффект близкой дистанции, с которой реконструируется внутренняя жизнь Троцкого в изгнании и последние дни его жизни.

Помимо диалога авторского сознания с разного рода документами в очерках возникает принципиальный в ходе создания авторской версии характера и судьбы исторических персон культурный (литературный) контекст, расширяющий и углубляющий диапазон средств создания образов. Так, принципиальные в очерке «Азеф» отсылки к Иудушке Салтыкова-Щедрина углубляют идею игровой природы поведения героя, тотальность его лицемерия («иудушкино пустословие»). Происходит перемещение героя от документальной «родословной» в эстетическую парадигму авторитетных для автора литературных текстов, и тогда оценочная шкала поступков исторического Азефа оформляется в аксиологической системе Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого.

Культурные (литературные) тексты могут служить сакрализации персонажа, как в «Убийстве Урицкого», когда Леонид Канегисер делается соразмерным литературным предшественникам (особенно близким героям Достоевского).

Одна из главных закономерностей литературного кода в некоторых очерках – корреляция национальной принадлежности персонажа очерка и упоминаемых литературных имён. Имена Гюго, Золя, Бальзака появляются в текстах, посвящённых французским историческим личностям (Клемансо, генерал Пишегрю, Фукье-Тенвиль), Гейне и Гёте – немецким (Мольтке, Гитлер, Франц-Иосиф). В. Скотт, Майн Рид, Байрон появляются в

«английских» очерках («Ольга Жеребцова», «Уинстон Черчилль»). С другой стороны, происходит совмещение и взаимоперекличка разных культур и литератур в одном тексте. Литературные аллюзии нередко сопровождают прямое авторское слово – как отсылка к безупречным формулам, содержащим концентрированное воплощение культурного опыта, знание человеческой природы.

Удельный вес текстов культуры в очерках неодинаков, разнообразны и способы сопряжения их с характеристиками и оценками персонажей. Иногда герой очерка как бы изначально «извлекается» из классического текста («Ольга Жеребцова»), и тогда разворачивается диалог авторского понимания судьбы героини и герценовских построений.

Одним из оснований, по которым можно дифференцировать культурные контексты, является их принадлежность к сферам высокой или массовой культуры, когда рождается корреляция культурных феноменов и человеческой природы персонажа, как, например, в очерке «Мата Хари», героиня которого проживает судьбу по законам кинематографа и массового искусства в целом.

Внутренний мир героев многих очерков имеет важное в характерологическом плане измерение, связанное с семейными коллизиями, родительским домом, взаимоотношениями мужчины и женщины. Сфера частной жизни расширяет семантический диапазон образов исторических персон.

Доминантные признаки очерковой поэтики Алданова так или иначе нацелены на постижение кардинального несоответствия человеческой природы исторической личности (особенно политического лидера) тем мифам, которые создавались им самим и окружением. Авторская интенция разрушения опасных для человечества политических мифов в некоторых текстах становится сюжетообразующей, как в очерке «Ванна Марата», наиболее репрезентативном в избранном аспекте. Воссоздаются механизмы автомифологизации, к которым относятся устройство героем своего бытового

уклада, притязания на статус писателя и учёного, в пределе – лидера нации. Автомифологизация подкрепляется мифотворчеством сторонников и поклонников Марата. Однако срок культов недолог и оборачивается ненавистью к недавнему кумиру.

Мифологизация и демифологизация (и вновь – ремифологизация) видятся универсальными процессами, демонстрирующими общность движения истории в разных странах.

Корпус рассказов М. Алданова количественно меньше очерковых текстов и органично с ними связан. Некоторые рассказы можно рассматривать как фрагменты очерков, развёрнутые в самостоятельные тексты, построенные по законам психологической прозы, как, например, очерк «Бург» и рассказ «Прямое действие». Тексты цементируются известными историческими персонами, прежде всего – это Франц Иосиф и Елизавета Австрийская. Очерковый сюжет предполагает следование документально закреплённой канве, однако в авторе-очеркисте «прорывается» рассказчик с его потребностью извлечь из известных фактов психологическое содержание судьбы Франца Иосифа, хотя очерковая фактографичность как бы сковывает субъективно-психологическую реконструкцию внутренней жизни. Центробежная структура очерка, сосредоточение на разных персонажах, уклонения в сторону описания общего уклада габсбургской монархии содержат возможность развёртывания отдельных ситуаций в самостоятельную интригу, что реализуется в «Прямом действии», сюжетная ситуация которого сосредоточена на последних днях жизни Елизаветы, её трагической гибели и эпизодах судьбы убийцы – Луиджи Луккени. Образ Елизаветы разворачивается как преодоление препятствий (законов двора, законов массового сознания) на пути к естественному существованию частного человека. Героине даётся право на самовыражение (в классических диалогах, саморефлексии), когда приходит предчувствие поражения и трагического финала судьбы.

Принципиальным для рассказового корпуса оказывается сведение в разных ситуациях политических персон и вымышленных персонажей, пребывающих в разной степени пространственной и сюжетной близости / удалённости и образующих своего рода «пары». Рассматривая рассказы в определённой последовательности: «Микрофон», «Фельдмаршал», «Астролог», «Истребитель», – можно выявить варианты взаимосотнесения, взаимооценок (либо односторонней оценки) исторической личности человеком, пребывающим на периферии большой истории и позволяющим воссоздать исторические события «домашним образом». В «Микрофоне» это анонимный инженер и британский премьер-министр. Носители двух типов сознания и самосознания встречаются на равных, и за каждым признаётся его внутренний мир. При всех различиях в степени вовлечённости в большую историю, на уровне исторического мышления оба персонажа бессильны сопротивляться разрушению прежнего миропорядка, только инженер заслоняется от этого своими иллюзиями, а Черчилль близок к прозрению тщетности своих усилий повлиять на ход истории.

Несколько иная конфигурация персонажей – в рассказе «Фельдмаршал», главный герой которого одержим идеей устранения фюрера и одновременно пониманием своей неспособности к радикальному действию. Внутренняя трагедия фельдмаршала и обречённость его замысла реализуется на уровне его включённости в ряд других персонажей (полковник, врач, гротескно-фарсовый дублёр Гитлера, сам Гитлер) прочитываемых как его сниженные двойники. В ситуации тотального самообмана одних и власти над ними таких, как Гитлер, невозможно возвращение к здравому смыслу и национальному возрождению, тем более что носитель идеи, казалось бы, праведного возмездия, сам заражён комплексом фюрера.

Очевидна переключка рассказов «Фельдмаршал» и «Астролог», где центральный персонаж – вымышленный астролог – оказывается невольно причастен последним дням жизни Гитлера и Евы Браун. Эксплуатация человеческой наивности, потребности мистического истолкования судьбы

исчерпывает содержание образа астролога, он нужен как носитель обывательского мироотношения. Эпизоды его пребывания в бункере воплощают отстранённый взгляд обывателя на картину агонизирующего общества. Гитлер в рассказе – персонаж, чей облик проступает почти исключительно в зоне чужих рефлексий и чужого восприятия: любящая его женщина, идеологический оппонент и далёкий от политической кухни, но наделённый психологической проницательностью астролог; в представлении последнего это жалкий человек, который становится никем уже спустя несколько часов после смерти. В целом «Астролог» вряд ли можно отнести к эстетическим удачам Алданова (предсказуемость психологических коллизий. «неработающая» фабула, заявленная как новеллистическая, одномерность образа Профессора); скорее, это скромное звено в процессе художественной аргументации идеи личностного измельчания не только политических лидеров, но и их оппонентов. Сопоставление «Фельдмаршала» и «Астролога» с написанным в 1935 году очерком «Гитлер» позволяет утверждать, что очерк содержит основные черты портрета диктатора, которые обрели развитие через 10 и 15 лет в рассмотренных рассказах.

В рассказе «Истребитель» аккумулируются и развиваются принципы создания образа человека, реализуемые в предыдущих рассказах. Усложняется принцип «парности» персонажей (увеличивается число исторических персонажей). Каждый участник Ялтинской конференции изображается на пересечении суждений двух других. Вымышленные персонажи не только выступают как носители приватной точки зрения, но и наделены судьбой, проживают драматичные её эпизоды, оказываются субъектами любовной коллизии. Художественная логика рассказа располагается в русле алдановских идей права маленького человека на суверенное существование, не зависящее от деятелей политической истории.

Эстетический уровень рассказовой поэтики в аспекте средств характерологии неодинаковы. В некоторых случаях рассказы поэтически уязвимы, несводимы к феномену эстетической неудачи, но заметно

проигрывают в сопоставлении с рассмотренными выше. К такого рода текстам можно безоговорочно отнести «Рубин», «Каид», с большой уверенностью – «На “Розе Люксембург”», «Ночь в терминале», в определённой степени – «Тьму». Рассказ «Павлинье перо» более остальных провоцирует рассмотреть его в русле дилеммы «эстетическая неудача vs авторская стратегия». Почти все из перечисленных рассказов представляют собой эксплуатацию одной и той же фабульной экспериментальной ситуации (замкнутые топосы корабля, острова, самолёта, парижского кафе и сведённые разными обстоятельствами в этом пространстве разные люди), что предполагает испытание каждого из персонажей на индивидуальную реакцию, способность выйти за рамки социальной роли, официального статуса и иных унифицирующих факторов. Однако персонажи остаются в пределах стереотипов национальной ментальности, становятся заложниками профессиональных требований или обывательского примитивного понимания ситуации. Отдельные «выходы» к индивидуальным проявлениям остаются нереализованными. Однако в эстетических слабостях можно усмотреть и авторскую стратегию: отсутствие характеров, индивидуальных реакций на исторические события, ситуативные проблемы свидетельствуют об измельчании человеческой индивидуальности, аморфности внутренней жизни, сосредоточенности на своём социально-бытовом благополучии.

Большинство текстов М. Алданова имеют архивные варианты, хранящиеся в Бахметьевском архиве. Знакомство с рукописными материалами позволяет выявить неизбежные разночтения при публикации, уточнить авторскую художественную логику. Наиболее значимыми представляются черновики, знакомство с которыми позволяет проследить процесс создания произведений и авторскую работу над текстом. Можно выделить разные типы связи архивных фрагментов с текстами рассказов и очерков.

Так, сопоставление архивного и канонического текстов рассказа «Грета и Танк» обнаруживает, что финальный текст рассказа – результат

радикальной авторской редакции, когда фабульная ситуация уничтожения вражеского агента психологизируется и происходит выход в сферу писательской саморефлексии. В результате взаимопересечения сознания повествователя с ходом мысли главного героя оформляется образ писателя, далёкого от понимания «человеческого материала», за которым он «охотится»: человеческая природа им постигается лишь в рамках авантюрной схемы.

Обнаружение не опубликованных до сегодняшнего времени архивных вариантов позволяет уточнить авторское пристрастие к тем или иным историческим персонажам, например, Муссолини (непереведённый и неопубликованный очерк «Муссолиниана», очерк «Донго» и рассказ «Номер 14»). Очерки хронологически обрамляют рассказ и позволяют проследить трансформацию семантики исторического персонажа в текстах разной жанровой природы.

Рассмотрение черновика рассказа «Истребитель» проясняет логику финала канонического текста; вызывает интерес незаконченный архивный очерк «Граф Витте», не ставший отдельным текстом, но «прорастающий» в романе «Самоубийство»; особую значимость представляют маргиналии, проясняющие ход авторской мысли.

Освоение малой прозы М. Алданова имеет большую перспективу. Плодотворным представляется осмысление типов связей романистики и малой прозы. Дальнейшие аналитические усилия могут быть направлены на уточнение жанровой природы многих текстов, составляющих корпус малой прозы.

## Литература

### Тексты М. Алданова

1. Алданов Марк. Картины октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого / М. А. Алданов ; ред. Б. В. Аверин. – СПб. : РХГИ, 1999. – 448 с.
2. Алданов М. А. Лонжюмо / М. А. Алданов // Современные записки. – 1936. – LX. – С. 428–431.
3. Алданов М. А. Мир после Гитлера. Из записных книжек / М. А. Алданов // Время и мы. – 1984. – №81. – С. 132–148.
4. Алданов М. Портреты : В 2 т. – М. : «Захаров», 1997. – Т. 1. – 688 с. ; Т. 2. – 640 с.
5. Алданов М. А. Рец. на кн. : В. Nikolajevsky. M.A. Bakunin in der «Dresdner-Zeitung» // Современные записки. – 1937. – LXV. – С. 448–450.
6. Алданов М. А. Самоубийство : Роман. Армагеддон : Из записной книжки. Исторические портреты и очерки / Сост. Т. Прокопов. – М. : ТЕРРА, 1995. – 703 с.
7. Алданов М. А. Собрание сочинений в шести томах / М. А. Алданов ; под ред. А. А. Чернышева. – М. : Правда, 1991. – Т. 6. – 575 с.
8. Алданов М. А. Собрание сочинений : в 8 т. / М. А. Алданов ; сост. А. А. Чернышева. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2007. Т. 8, 576 с.
9. Алданов М. А. Советские люди (в кинематографе) // Большая Лубянка / М. А. Алданов ; сост., вступит ст. и примеч. С. Никоненко. – М. : ОЛМА-Пресс, 2002. – С. 222–232.



10. Алданов М. А. Сочинения в 6 книгах / М. А. Алданов ; под ред. А. А. Чернышева. – М. : Новости, 1994. Кн. 3. Прямое действие. – 512 с. ; Кн. 6. Ульмская ночь. – 608 с.
11. Алданов М. А. Фельдмаршал / М. А. Алданов // Новый журнал. – 1942. – №1. – С. 130.
12. Антошин А. «Пока войны нет...» Письма М. Алданова [Электронный ресурс] // Новый Журнал. – 2012. – № 267. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2012/267/a41.html> (дата обращения 04.11.2013).
13. «Как редко пишу теперь по-русски» : из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова / Вступл., примеч., подг. текста А. Чернышева // Октябрь. – 1996. – № 1. – С. 121–146.
14. «Этому человеку я верю больше всех на земле» : из переписки И. А. Бунина и М. А. Алданова / Вступл., примеч., подг. текста А. Чернышева // Октябрь. – 1996. – №3. – С. 115–156.

**Материалы Бахметьевского архива (Неопубликованные  
художественные тексты и газетные рецензии)**

15. Алданов М. В. Н. Фигнер // Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Columbia University (далее – ВА). Mark Aldanov Collection (далее – МАС). Box 20.
16. Алданов М. Граф Витте // ВА. МАС. Box 20.
17. Алданов М. Донго // ВА. МАС. Box 20.
18. Алданов М. Женщина с удавом // ВА. МАС. Box 28.
19. Алданов М. Предсказание Дурново // ВА. МАС. Box 26.
20. Алданов М. Свастика – Серп и молот // ВА. МАС. Box 26.

- 21.Алданов М. Exterminator // BA. MAC. Box 20.
- 22.Алданов М. Inside Russia – How Good Are Stalin’s Generals // BA. MAC. Box 20.
- 23.Алданов М. Mussoliniana // BA. MAC. Box 21.
- 24.Alpert H. Heads in perspective // The Saturday Review. – 1949. – Vol. XXXII, № 36. – Pp. 27–28. / BA. MAC. Box 33.
- 25.C. D. Seven Stories Have Deft Touch // Times Herald Dallas Tex. – 1949. – September 11. / BA. MAC. Box 33.
- 26.Engle P. Minds of Men Who Shaped These Times // Chicago Sunday Tribune. – 1949. – October 2. – P. 14. / BA. MAC. Box 33.
- 27.Maloney J. J. Mr. Aldanov Visits the Present // New York Herald Tribune. – 1949. – August 28. – Section 7. / BA. MAC. Box 33.
- 28.Merchant F. \_\_\_\_ // Journal Providence. – 1949. – November 27. / BA. MAC. Box 33.
- 29.Mitchell M. M. Unusual Short Stories / BA. MAC. Box 33.
- 30.Morris A. S. Beyond History / BA. MAC. Box 33.
- 31.Prescott O. Books of the Times // New York Times. – 1949. – September 5. – P. 15. / BA. MAC. Box 33.

### **Художественные тексты**

- 32.Волкогонов Д. А. Троцкий. Политический портрет: в 2 кн. / Д. А. Волкогонов. – М. : Новости, 1992. – Кн. 1–2. – 412 с. ; 412 с.
- 33.Вольтер. Кандид, или Оптимизм / Вольтер. Орлеанская девственница. Философские повести. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 409–489.

34. Герцен А. И. Былое и думы // Герцен А. И. Собрание сочинений в восьми томах. Том 5. – М. : Правда, 1975. – 385 с.
35. Гоголь Н. В. Тарас Бульба // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений и писем : в 17 т. / Сост., подг. и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. – М. : изд-во Моск. Патриархии, 2009. – Т. 2 : Миргород. – С. 303–413.
36. Горький М. Враги // М. Горький. Собрание сочинений в шестнадцати томах / Сост. и общ. ред. Н. Н. Жигалова. – М. : Правда, 1979. – С. 165–235.
37. Гуль Р. Генерал БО / Р. Гуль. – Берлин : Петрополис, 1929. – 474 с.
38. Гюго В. «Как всюду, о пришельце новом...» // В. Гюго. Собрание сочинений в 15 томах. – М. : Гос. изд. худ. лит., 1956. – Т. 13. – С. 583.
39. Джанибемян В. Г. Азеф : Король провокаторов / В. Г. Джанибемян. – М. : Вече, 2005. 384 с.
40. Дневник Марии Башкирцевой / М. К. Башкирцева ; пер. с фр. под ред. Л. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 2001. – 555 с.
41. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах / Ред. В. В. Виноградов. – Л. : Наука, 1973. – Т. 6. – 423 с.
42. Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы / Ред. Б. Реизов. – М. : Наука, 1993. – С. 5–236.
43. Пильняк Б. Ледоход // Б. Пильняк. Собрание сочинений : в 6 т. // Состав., коммент. К. Андроникашвили-Пильняк. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2003. С. 453–477.

44. Платон. Апология Сократа, Критон, Ион, Протагор / Пер. с древнегреч. Вл. С. Соловьева и др. ; общ. ред. А. Ф. Лосева. – М. : Мысль, 1999. – 864 с.
45. Пушкин А. С. Капитанская дочка // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. В 19 т. / Ред. тома Б. В. Томашевский. – М. : Воскресенье, 1995. – Т. 8, кн. 1. – С 277–285.
46. Пушкин А. С. Пиковая дама // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. В 19 т. / Ред. тома Б. В. Томашевский. – М. : Воскресенье, 1999. – Т. 8, кн. 1. – С 225–252.
47. Пушкин А. С. Пир во время чумы // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. В 19 т. / Ред. тома Д. П. Якубович. – М. : Воскресенье, 1995. – Т. 7. – С 173–184.
48. Рылеев К. Ф. Князю Е. П. Оболенскому // К. Ф. Рылеев. Сочинения : Стихотворения и поэмы ; Проза ; Письма / Сост. С. А. Фомичева. – Л. : Художественная литература, 1987. С. 81–82.
49. Савинков Б. Избранное : Воспоминания террориста. Конь бледный. Конь вороной / предисл. Ю. Давыдова. – Л. : Художественная литература, 1990. – 432 с.
50. Савченко В. И. Санитар или Маскарадные маски Евно Азефа / В. И. Савченко. – М. : Детектив-Пресс, 2005. – 448 с.
51. Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы / М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20 томах // Гл. ред. С. А. Макашин. – М. : Художественная литература, 1972. С. 7–262.
52. Сенека Л.-А. Нравственные письма к Луцилию ; Трагедии / пер. с лат и вступ. статья С. Ошерова. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.

53. Толстой Л. Н. Война и мир [Электронный ресурс] / Л. Н. Толстой. 90-томное собрание сочинений. – Ясная поляна, 2013. – Т. 9–12. – Режим доступа: <http://tolstoy.ru/creativity/fiction/1071/> (дата обращения: 21.02.2016).
54. Толстой Л. Н. Детство. Юношеские опыты [Электронный ресурс] / Л. Н. Толстой. 90-томное собрание сочинений. – Ясная поляна, 2013. – Т. 1. – Режим доступа: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/664/> (дата обращения: 21.02.2016).
55. Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат [Электронный ресурс] / Л. Н. Толстой. 90-томное собрание сочинений. – Ясная поляна, 2013. – Т. 35. – Режим доступа: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/664/> (дата обращения: 21.02.2016).
56. Тютчев Ф. И. «О, вещая душа моя!» // Ф. И. Тютчев. Лирика : в 2 т. / подг. К. В. Пигарев. – М. : Наука, 1965. – Т. 1. – С. 163.
57. Чехов А. П. Вишневый сад // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах / Подг. Н. С. Гродская и др. – М. : Наука, 1986. – Т. 13. – С. 195–254.
58. Шекспир У. Юлий Цезарь // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах / под ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М. : Искусство, 1959. – Т. 5. – С. 219–323.

#### **Работы о творчестве М. Алданова**

59. Аверин Б. М. Алданов – мемуарист, историк, литературовед // Марк Алданов. Картины Октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого / Ред. Б. М. Аверин. – СПб. : РХГИ, 1999. С. 3–10.

60. Адамович Г. В. Одиночество и свобода / Г. В. Адамович. – СПб. : Алетейя, 2002. – 476 с.
61. Бахрах А. Вспоминая Алданова / А. Бахрах // Грани. – 1982. – № 124. – С. 155–182.
62. Бицилли П. Рец. на кн. : М. А. Алданов. Начало конца / П. Бицилли // Русские записки. – 1939. – №18. – С. 196–198.
63. Бобко Е. И. Традиции Л. Н. Толстого в исторической романистике М. А. Алданова : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Е. И. Бобко. – Саратов, 2008. – 255 с.
64. Болотова Т. И. Функции философского текста в романах М. Алданова (Платон, Декарт) : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Т. И. Болотова. – Саратов, 2007. – 210 с.
65. Варшавский В. Рец. на кн. : М. Алданов. Земли, люди / В. Варшавский // Числа. – 1933. – № 7–8. – С. 282–284.
66. Варшавский В. Рец. на кн. : М. Алданов. Ключ / В. Варшавский // Числа. – 1930. – №1 – С. 231–232.
67. Варшавский В. Рец. на кн. : М. Алданов. Портреты / В. Варшавский // Числа. – 1931. – №5. – С. 227–229.
68. Вейдле В. В. Рец. на кн. : М. Алданов. Бегство / В. В. Вейдле // Современные записки. – 1932. – № XLVIII. – С. 472–475.
69. Вишняк М. В. Рец. на кн. : М. А. Алданов. Портреты / М. В. Вишняк // Современные записки. – 1931. – № XLV. – С. 519–522.
70. Газданов Г. Рец. на кн. : М. А. Алданов. Бельведерский торс / Г. Газданов // Русские записки. – 1938. – №10. – С. 194–195.

71. Гладышева С. Н. Портреты современников в очерках М. А. Алданова / С. Н. Гладышева // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. – 2014. – №2. – С. 115–118.
72. Дронова Т. И. Исторический роман М. Алданова : «энергия жанра» // Русское зарубежье – духовный и культурный феномен. Материалы международной научной конференции. Ч. I. / Т. И. Дронова. – М. : Новый гум. ун-т Н. Нестеровой. – 2003. – С. 141–150.
73. Дронова Т. И. Марк Алданов // Русская литература 1920–1930 годов. Портреты прозаиков : В 3 т. : Т. 1 Кн. 2 / Редкол. А. Г. Гачева и др. ; ред.-сост. С. Г. Семенова и др. – М. : ИМЛИ РАН, 2016. С. 440–539.
74. Жильцова Е. А. Русская классическая литература в восприятии И. А. Бунина и М. А. Алданова : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Е. А. Жильцова. – Великий Новгород, 2013. – 195 с.
75. Кармацких Н. В. Поэтика тетралогии М. Алданова «Мыслитель» : мотивный аспект : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Н. В. Кармацких. – Тюмень, 2009. – 179 с.
76. Карпов Н. А. Марк Александрович Алданов // Литература русского зарубежья (1920–1940) : учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Отв. ред. Б. В. Аверин, С. Д. Титаренко. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2011. С. 321–343.
77. Кизеветтер А. А. Рец. на кн. : Алданов. Чертов мост / А. А. Кизеветтер // Современные записки. – 1926. – № XXVII. – С. 476–479.
78. Лагашина О. И. Марк Алданов и миф о русской идее / Культура русской диаспоры : Эмиграция и мифы. Сборник статей // Ред. А. Данилевский, С. Доценко. – Таллинн : Издательство Таллиннского университета, 2012. С. 170–187.

- 79.Лагашина О. Историософский роман Д. Мережковского и М. Алданова : дис. ... mag. art / О. Лагашина. – Тарту, 2004. – 109 с.
- 80.Лагашина О. Марк Алданов и Лев Толстой : к проблеме рецепции : дис. ... PhD / О. Лагашина. – Таллинн, 2009. – 151 с.
- 81.Лагашина О. Павел Милюков и Александр Керенский: очерки и переписка Марка Алданова // Историк и художник. – 2008. – № 3. – С. 141–150.
- 82.Ли Ч. Н. Рассказы Марка Алданова / Алданов М. Прямое действие. Рассказы. – М. : Новости, 1994. С 5–25.
- 83.Макрушина И. В. Романы Марка Алданова : философия истории и поэтика : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / И. В. Макрушина. – Уфа, 2000. – 226 с.
- 84.Макрушина И. В. О «философии случая» Марка Алданова [Электронный ресурс] / И. В. Макрушина // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 7. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2014/07/36903> (дата обращения: 17.07.2015).
- 85.Матвеева О. В. Историческая проза Марка Алданова: философия истории, типология характеров, жанровые формы : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / О. В. Матвеева. – М., 1999. – 200 с.
- 86.Метелищенков А. А. Концепция русской истории и формы ее воплощения в тетралогии М. А. Алданова «Мыслитель» : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / А. А. Метелищенков. – М., 2000. – 222 с.
- 87.Млечко А. В. Марк Алданов // Литература русского зарубежья (1920–1990) : учеб. пособие / Ред. А. И. Смирнова. – М. : Флинта : Наука, 2012. С. 232–244.



88. Орлова Ю. А. Идеино-тематическое своеобразие повести М. Алданова «Бельведерский торс» / Ю. А. Орлова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2013. – № 4 (24). – С. 81–85.
89. Орлова Ю. А. Историческая повесть М. А. Алданова: проблематика, образная система, мотивные ряды. Автореферат дисс. канд. филол. наук 10.01.01 / Ю. А. Орлова. – Тамбов, 2015. – 28 с.
90. Орлова Ю. А. Образы и смыслы в повести М. Алданова «Бельведерский торс» / Ю. А. Орлова // Мир русского слова. – 2014. – № 1. – С. 53–57.
91. Рыжкова Н. С. Концепция человека в «философии случая» Марка Алданова : дис. ... канд. филос. наук 09.00.13 / Н. С. Рыжкова. – Ростов н/Д., 1999. – 133 с.
92. Сирин В. Рец. на кн. : М. А. Алданов. Пещера / В. Сирин // Современные записки. – 1936. – № LXI. – С. 470–472.
93. Страшок Н. М. Очерки-портреты М. Алданова как отражение особенностей исторической концепции писателя [Электронный ресурс] / Н. М. Страшок // Література в контексті культури. – 2013. – №22. – Т. 1. – Режим доступа: <http://mirlit.dp.ua/index.php/LC/article/view/11/10> (дата обращения: 17.05.2015).
94. Струве Г. Русская литература в изгнании / Г. Струве. – Париж : YMCA-Press, 1984. – 419 с.
95. Тройникова Н. М. Поэтика очерков-портретов М. Алданова / Н. М. Тройникова // Наукові записки ХНПУ ім Г. С. Сковороди. – 2014. – № 2 (78). – С. 177–183.

96. Туниманов В. А. Ф. М. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М. А. Алданова / В. А. Туниманов // Русская литература. – 1996. – № 3. – С. 78–93.
97. Цетлин М. Рец. на кн. : М.А. Алданов. Бельведерский торс / М. Цетлин // Современные записки. – 1939. – № LXVIII. – С. 477–479.
98. Цетлин М. Рец. на кн. : М.А. Алданов. Ключ / М. Цетлин // Современные записки. – 1930. – № XLI – С. 523–526.
99. Цетлин М. Рец. на кн. : М.А. Алданов. Начало конца / М. Цетлин // Современные записки. – 1939. – № LXIX. – С. 387–389.
100. Чернышев А. А. Гуманист, не веривший в прогресс / М. А. Алданов. Собрание сочинений в шести томах / Ред. А. Чернышев. – М. : Правда, 1991. – Т. 1. – С. 3–32.
101. Чернышев А. Алданов в Америке [Электронный ресурс] / А. Чернышев // Новый журнал. – 2006. – № 244. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2006/244/ch12.html> (дата обращения: 13.04.2013).
102. Чернышев А. Предисловие / М. Алданов. Азеф // Дон. – 1990. – № 9. – С. 126.
103. Шадурский В. В. Идеи и образы Ф. М. Достоевского в творчестве М. А. Алданова : опыт Раскольников / В. В. Шадурский // Вестник Псковского гос. пед. ун-та. Серия «Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки». – 2011. – Вып. 13. – С. 70–85.
104. Шадурский В. В. Об изучении творчества Марка Алданова / В. В. Шадурский // Вестник НовГУ. – 2005. – №33. – С. 72–76.

105. Colin A. G. Mark Aldanov : An Appreciation and a Memory / A. G. Colin // The Slavonic and East European Review. – 1957. – Vol. 36, № 86. – Pp. 37–57.
106. DeMarr M. J. Mark Aldanov // In a strange land: contributions to American literature by Russian and Russian-Jewish Immigrants / M. J. DeMarr. – Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. – Urbana, Illinois. 1963. Pp. 222–265.
107. Dmitriev V. V. The novels of Mark Aldanov as representative of the genres of Bildungsroman, historical novels and philosophical novels / V. V. Dmitriev. – Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy Urbana, Illinois, 1997. – 97 p.
108. Grabowski Y. S. The makers and making of history in the works of Mark Aldanov / Y. S. Grabowski ; University of Toronto. – Toronto, 1968. – 405 p.
109. Lagashina O. Две редакции книги М. Алданова о Л. Толстом: принципы сокращения [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. – 2009. – № 28. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/28/lagashina28.shtml> (дата обращения: 24.11.2013)
110. Lagashyna Olesya. «Недонаполеон» : Марк Алданов о Л. Троцком [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. – 2010. – №34. – Режим доступа: [http://sites.utoronto.ca/tsq/34/tsq34\\_lagashyna.pdf](http://sites.utoronto.ca/tsq/34/tsq34_lagashyna.pdf) (дата обращения: 25.11.2013).
111. Lee C. N. The novels of M. A. Aldanov / C. N. Lee. – The Hague ; Paris : Mouton, 1969. – 386 p.
112. Lee C. N. The philosophical tales of M. A. Aldanov / C. N. Lee // The Slavic and East European Journal. – 1971. – Vol. 15, № 3. – Pp. 273–292.

113. Lee C. N. The short stories of M. A. Aldanov / C. N. Lee // *Mnemozina: Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev.* – München : Wilhelm Fink Verlag, 1974. – Pp. 252–265.
114. Setchkareff V. Die philosophischen Aspekte von Mark Aldanovs Werk / V. Setchkareff. – München : Otto Sagner Verlag, 1996. – 80 S.
115. Twarog L. Aldanov as an Historical Novelist / L. Twarog // *The Russian Review.* – 1949. – Vol. 8, № 6. – Pp. 234–244.

**Мемуары, работы по теории и истории литературы, философии,  
истории, культурологии**

116. Агафонов В. К. Заграничная охранка / В. К. Агафонов. – М. : Книга, 1918. – 392 с.
117. Аргунов А. А. Азеф – социалист-революционер // *Провокатор. Воспоминания и документы о разоблачении Азефа* / Под. ред. П. Е. Щеголева. – Л. : 1929. – С. 13–133.
118. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика / Ред. И. В. Пешков, Г. Н. Шелогурова. – М. : Лабиринт, 2000. – 220 с.
119. Ащеулова И. В. Театр истории и мистификация документа в романе В. Шарова «До и во время» истории / И. В. Ащеулова // *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог.* – 2005. – Выпуск 7. Версии истории в литературе XX века. – С. 161–177.
120. Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении / Д. П. Бак. – Кемерово : КемГУ, 1992. – 82 с.
121. Барковская Н. В. Возвращение к истокам (Осмысление исторической судьбы России в «Старинных рассказах» М. Осоргина) / Н. В. Барковская

- // М. Осоргин : Жизнь и творчество. Материалы первых Осоргинских чтений. – Пермь, 1994. – С. 72–77.
122. Барковская Н. В. Литература русского зарубежья (первой волны) : учебное пособие / Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 2001. – 152 с.
123. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в семи томах / Ред. С. Г. Бочаров, Н. И. Николаев. – М. : Издательство «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2003. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов. – С. 69–264.
124. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Ред. С. Г. Бочаров. – М. : Советский писатель, 1963. – 361 с.
125. Берберова Н. Н. Курсив мой. Автобиография. Второе издание, исправлено и дополненное. В двух томах / Н. Н. Берберова. – New York : Russica Publishers, 1983. Том I–II. – 710 с.
126. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского / Н. Бердяев. – М. : Захаров, 2001. – 176 с.
127. Бочаров С. Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей : Типология стилевого развития Нового времени / С. Г. Бочаров [и др.]. – М., 1976. – С. 409–445.
128. Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей : На материале русской литературы XIX – XX веков / Акад. наук СССР, ИМЛИ им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1974. – С. 17–57.
129. Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М. : АН СССР, 1962. С. 312–451.

130. Бурцев В. Л. Как я разоблачил Азефа // Провокатор. Воспоминания и документы о разоблачении Азефа / Под. ред. П. Е. Щеголева. – Л., 1929. – С. 173–285.
131. Введение в литературоведение : учебник для студ. высш. учеб. заведений. / Под. ред. Л. В. Чернец. – М. : Издательский центр «Академия», 2010. – 720 с.
132. Великий провокатор Евно Азеф : сказка действительности – СПб. : Пушкинская скоропечатня, 1909. – 31 с.
133. Воробьева М. В. Анекдот в контексте смеховой культуры / М. В. Воробьева // *Studia Culturae*. – 2011. – № 12. – С. 96–106.
134. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1 / Г. Д. Гачев. – М. : Искусство, 1972. 200 с.
135. Герцен А. И. Шарлотта Корде // А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах / Гл. ред. В. П. Волгин. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 6. – С. 243–246.
136. Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характеров / Л. Я. Гинзбург // Вопросы литературы. – 1970. – № 7. – С. 62–90.
137. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 221 с.
138. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. – 464 с.
139. Глушков Н. И. Очерковая проза. / Н. И. Глушков ; отв. ред. В. Н. Бояновиц. – Ростов н/Д., 1979. – 213 с.
140. Горнфельд А. Г. На пороге двойного бытия // Ф. И. Тютчев: *pro et contra* / Сост. К. Г. Исупов. – СПб. : РХГИ, 2005. – С. 230–246.

141. Гоффеншеффер В. Судьбы новеллы // В. Гоффеншеффер. Окно в большой мир. Литературно-критические статьи. – М. : Советский писатель, 1971. С. 19–93.
142. Гудрик-Кларк Н. Оккультные корни нацизма. Тайные арийские культы и их влияние на арийскую идеологию : Ариософы Австрии и Германии, 1890–1935 / Н. Гудрик-Кларк. – М. : ЭКСМО, 2004. – 576 с.
143. Драгомирецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе XIX–XX вв. / Н. В. Драгомирецкая ; отв. ред. В. В. Кожин ; АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1991. – 382 с.
144. Журбина Е. И. Повесть с двумя сюжетами: о публицистической прозе / Е. И. Журбина. – М. : Сов. писатель, 1977. – 294 с.
145. Иванов Г. Петербургские зимы // Собрание сочинений в 3 томах / Сост. Е. В. Витковский, В. П. Крейд. – М. : Согласие, 1994. – Т. 3. Мемуары. Литературная критика. – С. 5–191.
146. Карпов Н. А. Марк Александрович Алданов // Литература русского зарубежья (1920–1940) : учебник / Отв. ред. Б. В. Аверин, С. Д. Титаренко. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2013. – С. 321–343.
147. Козьмин Б. П. Тезисы выступлений Я. Г. Блюмкина и В. А. Карелина в записи Б. П. Козьмина // Партия левых социалистов-революционеров. Документы и материалы. 1917-1925 гг. : в 3 т. / Сост. Я. В. Леонтьев. – М. : РОССПЭН, 2010. – Т. 2., ч. 1. – С. 466–468.
148. Кондратьева Т. Большевики-якобинцы и призрак термидора / Т. Кондратьева. – М. : Ипол, 1993. – 240 с.
149. Королева Н. Любимые строки – забытые имена / Н. Королева // Вопросы литературы. – 2006. – № 5. – С. 328–353.

150. Крадин Н. Н. Политическая антропология : Учебник. – 2-е изд., испр. и доп. / Н. Н. Крадин. – М. : Логос, 2004. – 272 с.
151. Крамов И. В зеркале рассказа. Наблюдения. Разборы. Портреты / И. Крамов. – М. : Советский писатель, 1979. – 293 с.
152. Кривонос В. Ш. Повести Гоголя : пространство смысла / В. Ш. Кривонос. – Самара : изд-во СГПУ, 2006. – 442 с.
153. Курчинский М. А. Апостол эгоизма. Макс Штирнер и его философия анархии / М. А. Курчинский. – М. : URSS, 2007. – 252 с.
154. Литвин А. Л., Овруцкий Л. М. Левые эсеры : программа и тактика / А. Л. Литвин, Л. М. Овруцкий. – Казань : Изд-во Казан.ун-та, 1992. – 143 с.
155. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырков Н. В. Смех в древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырков. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
156. Лопухин А. П. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Т. 1–12. / Под ред. А. П. Лопухина. – Петербург : Беспл. прил. к журн. Странник, 1911 г. – Т. 8. – 478 с.
157. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2005. – 704 с.
158. Маркелов А. В. «Кончилась Вятка, кончились золотые деньки». Ссылка представителей дома Романовых в Вятку в апреле 1918 г. : реконструкция событий / А. В. Маркелов // Вестник архивиста. – 2013. – №1. – С. 170–177.
159. Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоемигрантов / Ю. В. Матвеева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. – 196 с.



160. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Подг. текста М. Ермолаева. – М. : Республика, 1995. – 624 с.
161. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн/non-fiction : экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е. Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007. – 327 с.
162. Милюков П. Н. Воспоминания (1859–1917) / Под. ред. М. М. Карповича и Б. И. Елькина. – М. : Политиздат, 1991. – 528 с.
163. Могильнер М. Мифология подпольного человека : радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа / М. Могильнер. – М. : НЛО, 1999. – 207 с.
164. Недзвецкий В. А. История русского романа XIX века : неклассические формы: Курс лекций / В. А. Недзвецкий. – М. : Издательство Московского университета, 2011. – 152 с.
165. Недзвецкий В. А. Поэзия Ф.И. Тютчева // Русская литература XIX века. 1840–1860-е годы : Курс лекций / В. А. Недзвецкий, Е. Ю. Полтавец. – М. : Изд. Моск. ун-та, 2010. – С. 303–325.
166. Николаевский Б. И. Конец Азефа / Б. И. Николаевский. – Л. : Государственное издательство, 1926. – 78 с.
167. Одесский М. П., Фельдман Д. М. Поэтика власти. Тираноборчество. Революция. Террор / М. П. Одесский, Д. М. Фельдман. – М. : РОССПЭН, 2012. – 263 с.
168. Одесский М. П., Фельдман Д. М. Поэтика террора // Общественные науки и современность. – 1992. – №2. – С. 81–93.
169. Одоевцева И. На берегах Невы : литературные мемуары / И. Одоевцева. – М. : Художественная литература, 1988. – 333 с.

170. Павлов Д. Б. Письма Азефа / Публ. Д. Б. Павлова и З. И. Перегудовой // Вопросы истории. – 1993. – № 4. – С. 100–113.
171. Петрунина Н. Н. Проза Пушкина / Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1987. – 335 с.
172. Петухов В. Б. Эсеровский терроризм и ницшеанство / В. Б. Петухов // Общественные науки и современность. – 2009. – № 5. – С. 81–87.
173. Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Л. Е. Пинский. – М. : РГГУ, 2002. – 829 с.
174. Поварцов С. Цареубийственный кинжал (Пушкин и мотивы цареубийства в русской поэзии) / С. Поварцов // Вопросы литературы. – 2001. – № 1. – С. 88–116.
175. Повилайтис В. И. Что есть история? Версии русского зарубежья / В. И. Повилайтис. – Калининград : изд-во Рос. гос. ун-та им. И. Канта, 2009. – 180 с.
176. Пospelов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Пospelов. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.
177. Прайсман Л. Г. Террористы и революционеры, охранники и провокаторы / Л. Г. Прайсман. – М. : РОССПЭН, 2001. – 429 с.
178. Проскурина Е. Н. Единство иносказания : о нарративной стратегии романов Гайто Газданова. – М. : Новый хронограф, 2009. – 392 с.
179. Пушкин А. С. <О романах Вальтера Скота> / А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 17 т. – М. : Воскресенье, 1996. – Т. 12. – С. 195.
180. Пятигорский А. Что такое политическая философия: цикл лекций / А. Пятигорский. – М. : Европа, 2007. – 152 с.

181. Разумовская М. В. Жизнь и творчество Франсуа де Ларошфуко / Франсуа де Ларошфуко. Мемуары. Максимумы // Литературные памятники. – М. : Наука, 1993. – С. 237–254.
182. Ратаев Л. А. История предательства Евно Азефа // Провокатор. Воспоминания и документы о разоблачении Азефа / Под. ред. П. Е. Щеголева. – Л., 1929. – С. 135–172.
183. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр ; пер. с фр. И. С. Вдовиной. – М. : КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 624 с.
184. Рубинс М. Литература эмиграции как подсистема русской и западноевропейской литературы XX века / М. Рубинс // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России – взгляд из зарубежья. – СПб., 2011. – С. 379–392.
185. Рузвельт Ф. Беседы у камина / Ф. Рузвельт ; пер. с англ. А. Шаракшанэ. – М. : Алгоритм, 2012. – 352 с.
186. Рыбальченко Т. Л. Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа : Учебно-методическое пособие / Т. Л. Рыбальченко. – Томск : изд-во Том. ун-та, 2012. – 130 с.
187. Рыбальченко Т. Л. Повесть и рассказ в современном литературном процессе. (Проблема взаимодействия жанров) : дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Т. Л. Рыбальченко. – Томск, 1978. – 206 с.
188. Рыбальченко Т. Л. Роман Ю. Давыдова «Бестселлер»: проблема истины в истории / Т. Л. Рыбальченко // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – 2005. – Выпуск 7. Версии истории в литературе XX века. – С. 246–277.

189. Рязанова С. В. Политическая мифология как актуальная проблема гуманитарных дисциплин / С. В. Рязанова // Общественные науки и современность. – 2011. – № 1. – С. 86–96.
190. Савенков А. А. Образ героя и личность автора // Логос, общество, знак (к исследованию проблемы феноменологии дискурса) : сб. науч. трудов. – СПб., 1997. – С. 108–117.
191. Салтыков-Щедрин М. Е. Сила событий // Собрание сочинений в 20 т. / Гл. ред. С. А. Макашин. – М. : Художественная литература, 1969. – Т. 7. – С. 162–183.
192. Свойский М. Л. Из истории Бахметьевского архива в США / М. Л. Свойский // Новая и новейшая история. – 2012. – № 1. – С. 140–163.
193. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1982. – 156 с.
194. Смирнов И. П. Смысл как таковой / И. П. Смирнов. – СПб. : Академический проект, 2001. – 352 с.
195. Солоневич И. Россия в концлагере / Подг. текста М. Б. Смолина. – М. : Москва, 1999. – 560 с.
196. Сошина А. «Мутный призрак свободы» (о побегах с Соловков в 1923–1939 гг.) [Электронный ресурс] / А. Сошина // Соловецкое море. – 2007. – № 6. – Режим доступа: <http://www.solovki.info/?action=archive&id=390> (дата обращения: 16.08.2015).
197. Суханов В. А. Романы Ю. В. Трифонова как художественное единство / В. А. Суханов. – Томск : изд-во Том. ун-та, 2001. – 322 с.
198. Теория литературы: учеб пособие: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2010. – Т. 1. – 510 с.

199. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие / А. А. Тертычный. – М. : Аспект Пресс, 2011. – 320 с.
200. Толстой Л. Н. Пора понять // Л. Н. Толстой. Избранное / Сост. Е. В. Симонова. – М. : РОССПЭН, 2010. – С. 770–778.
201. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
202. Тумаркин Н. Ленин Жив! Культ Ленина в советской России / Пер. с англ. С. Л. Сухарева. – СПб. : Академический проект, 1997. – 285 с.
203. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения : вопросы типологии / В. И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 219 с.
204. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
205. Фарино Е. Введение в литературоведение : учебное пособие / Е. Фарино. – СПб. : Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
206. Феномен творческой неудачи / Ред. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой ; 2-е изд. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 486 с.
207. Фомичева Е. Г. Автор и герой в очерке: проблемы портретизации : дис. ... канд. филол. наук 10.01.10 / Е. Г. Фомичева. – СПб., 2003. – 192 с.
208. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры / Г. Хазагеров. – Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 45–60.
209. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев ; 5 изд., испр. и доп. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.

210. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / Науч. ред. В. А. Суханов. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 328 с.
211. Хёйзинга Й. Homo Ludens ; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова. – М. : Прогресс Традиция, 1997. – 416 с.
212. Ходасевич В. Ф. Есенин / В. Ф. Ходасевич. Собрание сочинений : В 4 т. – М. : Согласие, 1997. – Т. 4. Некрополь. Воспоминания. Письма. – С. 120–150.
213. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
214. Чудаков А. П. Категория героя в поэтике / А. П. Чудаков // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. – М. : Наука, 2007. – С. 642–650.
215. Шах-Азизова Т. К. Чеховская провинция // Чеховские чтения в Ялте : Чехов и XX век. Сб. науч. тр. / Дом-музей Чехова в Ялте ; гл. ред. В. А. Богданов. – М. : Наследие, 1997. – С. 62–71.
216. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
217. Штирнер М. Единственный и его собственность / М. Штирнер. – Харьков : Основа, 1994. – 560 с.
218. Щедрина Н. М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья : (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын) / Н. М. Щедрина. – Уфа, 1993. – 176 с.
219. Эйхенбаум Б. М. О'Генри и теория новеллы [Электронный ресурс] // ОПОЯЗ : Материалы. Документы. Публикации. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2014. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry02.html> (дата обращения 30.05.2015).

220. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И. П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Ман. – М. : Художественная литература, 1981. – 687 с.
221. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде ; пер. с фр. Большакова В. П. – М. : Академический проект, 2000. – 222 с.
222. Эннкер Б. Формирование культа Ленина в Советском Союзе / Б. Эннкер ; пер. с нем А. Г. Гаджикурбанова. – М. : РОССПЭН ; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011. – 438 с.
223. Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь : Воспоминания : В 3 т. / И. Г. Эренбург. – М. : Советский писатель, 1990. – Т. 1. – 634 с.
224. Янковски А. Евно Азеф в романе Ю. Давыдова «Соломенная сторожка» : мотив политического двурушничества // Вестник ТГУ. Филология. – 2001. – № 4 (16). – С. 145–149.
225. Яновский В. С. Поля Елисейские. Книга памяти / В. С. Яновский. – СПб. : Пушкинский фонд, 1993. – 278 с.
226. Ярхо В. Н. Трагедия // Древнегреческая литература : собрание трудов / В. Н. Ярхо. – М. : Лабиринт, 2000. – 352 с.
227. Audisio W. In nome del popolo italiano / W. Audisio. – Milano : Teti Stampa, 1975. – 400 p.
228. Bennet E. K. A History of the German Novelle / E. K. Bennet. – Cambridge : Cambridge University Press, 1970. – 332 p.
229. Hart W. E. Hitler's Generals / W. E. Hart. – London : The Cresset Press, 1944. – 188 p.
230. Kropotkin P. Syndikalismus und Anarchismus / P. Kropotkin. – Meppen : EMS-kopp Verlag, 1981. – 16 s.

231. Leibowitz J. Narrative Purpose in Novella / J. Leibowitz. – The Hague : Mouton, 1974. – 135 p.

232. Nicolson H. Diaries and Letters (1907–1963). 3 vols. / N. Nicolson. – London : Collins, 1968. – Vol. 2 : 1939–45. – 511 p.

### **Справочные издания**

233. Большая энциклопедия : в 62 т. – М. : ТЕРРА, 2006. – Т. 31. – 596 с.

234. БСЭ. – 3-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1975. – Т. 19. – 648 с.

235. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5 : Мурари–Припев. – 976 стб.

236. Литературная энциклопедия терминов и понятий /Под ред. А. Н. Николюкина. – М. НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

237. Литературоведческие термины : материалы к словарю / Ред.-сост. Г. В. Краснов. – Коломна : [б. и.], 1997. – 55 с.

238. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля : Т. 1–4 / Репринтное воспроизведение изд. 1903–1909 гг. под ред. И А. Бодуэн-де-Куртене. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – Т. 4 : С–V. – 853 с.

239. Encyclopædia Britannica (11th ed.). – New York : Cambridge University Press, 1911. – Vol. 1. – 976 p.



## Приложение А

### Оригинальный текст и перевод очерка М. Алданова из Бахметьевского архива

#### Mussoliniana

Il existe un ouvrage, celui de Tito Vezlo, consacra un parallele entre Mussolini et Jules César. Il en existe deux, ceux de Emilio Balbo et de Filippo Speziale, comparant Duce à Auguste. D'autres livres analogues le comparent à Napoléon, à Bismarck et au Pape Sixte V. Dans le domaine de la pure pensée, on a publié deux « Friedrich Nietzsche et le Duce » et un seul « Benito Mussolini et Léon Tolstoy ». Il y a des ouvrages sur Mussolini aviateur, sur Mussolini musicien, Mussolini artiste<sup>287</sup>. H. Ellwanger après d'autres, a fait paraître un travail philologique sur la langue du Duce. Il y a un livre sur l'humanité de Mussolini, laquelle, d'après l'auteur, E. de Carlo, n'a d'égale que celle de Hitler. Enfin, une très savante étude de Bonifazio Grandillo demontre clairement que l'apparition du Duce a été prédite par Dante et par Saint-Jean le Divin et que son nom même est mystérieusement lié au grand chiffre mystique 9 : Mussolini – 9 lettres. Predappio (son lieu de naissance) – 9 lettres; Duce Benito Mussolini – 9 voyelles.

Jamais, croyons-nous, avant le Duce, un tel flot de sottises publicitaires n'a été versé sur aucun homme. On dit qu'à la question de Louis XIV: « Quelle heure est-il? » un courtisan aurait répondu: « L'heure qu'il plaira à Votre Majesté ». On dit aussi que le prédicateur ayant commencé, en présence du Roi-Soleil, son sermon par les mots: « Mes frères, nous mourrons tous », se rattrapa vivement en se tournant vers le souverain: « Pardon, Sire, je voulais dire: presque tous ». Mais Louis XIV n'y était peut-être pour rien; il n'a jamais exigé tant de platitudes et souvent il s'en moquait. Mussolini, au contraire prenait tout au sérieux: il veut être prédit par les Ecritures, avoir un nom marqué par le destin et se voir traiter sur un pied d'égalité avec César et Auguste. Non pas, d'ailleurs, sur un pied d'égalité

---

<sup>287</sup> De son propre aveu, le Duce a été « tout au plus deux fois dans sa vie dans un musée » (« tutti al più due volte »)

absolue, car un des auteurs précités finit son ouvrage par la conclusion suivante: « L'homme qui guide actuellement les destinées, de l'Italie est beaucoup plus grand qu'Auguste ».

Aujourd'hui, le système semble banal: il a été accepté par tous les dictateurs modernes. Chronologiquement, Mussolini est parmi eux le deuxième. Or, il faut rendre cette justice à Lenine qui le précédait de cinq ans: le sanglant dictateur bolcheviste méprisait la réclame personnelle. St. Pétersbourg a été nommée Leningrad seulement après la mort de Lenine. Ses successeurs ne l'ont point imité<sup>288</sup>. Il existe en russe des recherches sur le style de Staline, et on l'a déjà comparé à Kant et à Platon (Tolstoy et Nietzsche ayant été accaparés par Duce). Adolf Hitler, comme on sait, ne peut pas se plaindre lui non plus du peu de zèle de ses protagonistes. Je ne saisis l'on a publié en Roumanie des études sur le style du général Antonescu et si la ressemblance frappante entre Quisling et Shakespeare a déjà été démontrée en Norvège? Cela ne tardera probablement pas. Mais c'est le « Duce Benito Mussolini » aux neuf voyelles qui a créé le système ainsi que le mot (Duce – Führer – Vožd – Caudillo – Conductor).

Dans la préface pour sa biographie écrite par Madame Sarfatti il dit: « Je déteste ceux qui me prennent comme sujet de leurs écrits et de leurs discours. Peu importe qu'ils me traitent bien ou mal. Je les déteste pareillement ». C'est peut-être la contre-vérité la plus impudente qu'il ait jamais prononcée. Son budget de publicité personnelle est, paraît-il, formidable.

---

Sans doute, « l'heure de l'histoire » n'a pas encore sonné pour Mussolini, bien que l'horloge avance assez rapidement. Le jugement de l'histoire n'est d'ailleurs que le jugement des historiens, lequel change d'un jour à l'autre, et d'un endroit à l'autre aussi. « L'histoire est écrite par des gens impartiaux. Ils sont en désaccord, car il y a des gens impartiaux dans tous les partis ». Mais il est toujours plaisant de voir s'effriter, chanceler, puis tomber une idole de bon marché. Avec Trotzky, Mussolini fut peut-être l'homme le plus spectaculaire de notre époque.

---

<sup>288</sup> Il y a en URSS aujourd'hui, du vivant de Staline neuf villes portant son nom.

Les deux, egocentristes consommés qu'ils furent, fort différents en tout le reste, passeront leur vie devant le miroir historique. Or, ce miroir comence à devenir fort peu bienveillant pour la figure du Duce (son masque napoléonien est d'ailleurs un gag aussi parfait que le chapeau ou la jambe de Charlie Chaplin). C'est peut-être le seul cete comique de la grande tragédie mondiale qui continue toujours et qui finira Dieu sait comment.

Relisez les écrits et les discours de Mussolini si vous avez le courage de le faire: rien n'est plus fastidieux que leur contenu, si ce n'est leur style. Ses phrases sont un peu uniformes: « Je dis que nous allons le faire et nous le ferons... », « Vogliamo fare... e faremo », « Vogliamo dare... e daremo » Cela manquerait d'inattendu même si cela etaitexact. Or, presque tout y était faux: si seulement il avait « fait » la dixième partie de ce qu'il « voulait faire »: Les discours du Duce ne contenaient que de lieux communs et des rugissements dont il laissera à la postérité quelques milliers au choix. N'empêche que le presse mondiale les a toujours tres vivement commentes. Elle y trouvait souvent un sens profond, machiavellique ou non machiavellique selon le goût et les opinions du publiciste.

Il existe toutefois un discours du Duce qui sera un vrai trésor pour les historiens mais qui a été passé sous silence par in presse. Et pour cause: il n'a pas été publié à l'époque où il fut prononcé. C'est celui qu'il a fait au Grand Conseil fasciste en octobre 1938 après la Conférence de Munich. Mussolini l'a commencé par les paroles suivantes:

« For many months I have given a great deal of thought to the speech I am about to make. It is to remain unpublished at present, but I give you permission to spread it orally. I beg you to give me your full attention because it is an important speech. It makes no difference whether it is to be read within a week, in two weeks or in twenty year ».

« In twenty years »: Rendons lui grâce toujours de ne pas avoir dit « apres quarante siècles ». Or, ce préambule signifiait que Mussolini tenait a exprimer, dans ce discours prononcé devant l'élite fasciste sa pensée profonde et sincère. Il ne s'agissait pas, cette fois, de faire « vibrer la foule », car il n'y avait pas de foule;

rien que des dignitaires du régime auxquels on pouvait dire toute la vérité et rien que la vérité. Les journaux italiens de l'époque se sont bornés à faire savoir le lendemain que le Duce a prononcé au Conseil un discours des plus importants. Ce n'est que tout récemment que le journal fasciste « Il Mundo » a reçu (Dieu sait pourquoi) l'autorisation d'en publier le texte intégral. C'est là donc qu'il faut chercher la vraie pensée du Duce, pour ainsi dire, la grande pensée du règne.

Mussolini commença par des pointes dirigées contre les adversaires de 1938 (car il faut toujours mettre la date lorsqu'il s'agit des opinions du grand homme): contre la bourgeoisie, les Juifs et les Anglais: « At the end of year XVI<sup>289</sup>, I identified an enemy, an enemy of our Régime. This enemy has a name: the Bourgeoisie ». Ceci n'avait rien de nouveau: c'était plutôt une récidive. On sait que le premier programme de Fascio, écrit par le Duce en 1919, contenait la suppression des banques et des bourses (§ 9), ainsi que l'abolition de tous les titres de noblesse (§ 4). Ce programme ne l'a pas empêché, paraît-il, de donner, plus tard, cinq millions de dot à sa fille Edda après lui avoir trouvé pour mari un vague comte de très fraîche date (M. de Ciano). Les journaux fascistes eux-mêmes ont proclamé récemment, avec fierté, que le Duc payait 200 mille lires d'impôt sur le revenu (ce qui correspond à une fortune de 10 millions). Pourtant, « l'ennemi » c'est la Bourgeoisie. - Viennent ensuite les Juifs. « I have talked about the Aryan race since 1921, always using the word race... ». Suivent les lieux communs de la presse antisémite. La date (1921) veut indiquer sans doute que l'homme prédestiné, l'Homme avec une majuscule, comme le désigne Marinetti, ne doit absolument rien à Hitler: il a fait la grande découverte lui-même. Soit dit par parenthèse: il l'a toutefois très bien cachée: jusqu'en 1937, Mussolini fut toujours entouré de Juifs; il y en avait parmi ses ministres et ses hauts dignitaires comme Guido Jung et Ludovico Mortara, parmi ses généraux (onze, avec Modena en tête), parmi ses juristes (trois Juifs sur quinze auteurs de la nouvelle constitution italienne). Il recevait familièrement les grands rabbins italiens comme Sacerdoti et les Juifs étrangers comme lord Melchett, Theodor Wolff et Emile Ludwig, lequel, avec une

---

<sup>289</sup> Ere fasciste

clairvoyance admirable, voyait en lui un messenger de la Paix<sup>290</sup> et le fondateur possible de la nouvelle Europe<sup>291</sup>. – Viennent les Anglais: « The pound has gone. The monarchy abdicates. The fleet remains anchored in Alexandria. This is the British Empire ». Des paroles dépourvues de sens commun ou tout simplement fausses, car la monarchie anglaise n'a point abdicué avec Edouard VII.

Tout cela n'était d'ailleurs ni très original, ni très intéressant. La grande idée du règne suivait. Voici comment Mussolini expliquait - à ses intimes, encore une fois, auxquels il ne devait rien cacher – les résultats de la Conférence de Munich:

« What happened in Munchen is colossal. I use this word because it originated with us. Others copied from us. Think of the Colosseum. This happened: the end of Bolshevism in Europe, the end of Communism in Europe, the end of any political Influence of Russia in Europe ».

Et un peu plus loin:

« I call your attention to this point – today's pan-Germanism has nothing in common with the political one of the pre-war days. Today's pan-Germanism, is strictly racial. At a critical moment during the Munich conference, Hitler, losing the calm he had until that moment maintained, said sharply to the British representatives: “Sirs, do not want any one but Germans; and I would not have a single Czech, not even if he were of solid gold” ».

On reste frappé de stupeur. On croyait qu'au moins, le satellite italien de Hitler était dans les secrets de Dieux, qu'il connaissait, lui, les vraies intentions du führer et que c'est là-dessus qu'il basait sa propre politique. En bien, non, il n'en est rien! Mussolini, à vue dans la conférence de Munich exactement la même chose que les pauvres Daladier et Chamberlain y ont vue: le Troisième Reich prendra les Allemands sudètes, et une fois pour toutes cela sera fini, car Hitler n'a point besoin

---

<sup>290</sup> “Psychological considerations led me to assume that the Roman Statesmen (Mussolini M. A.) notwithstanding the bellicose tenor of many of his speeches, was probably far from inclined to cherish plans of war”. (Emil Ludwig: Talks with Mussolini, p.4.)

<sup>291</sup> “Why don't you found Europe?” demands M. Ludwig à Mussolini. Napoleon tried to do so and so did Briand. Well, Briand is dead and paradoxically enough, the mantle falls on your shoulders. Mussolini as the founder of Europe: “You might become the leading figure of the twentieth century!” (l. c., p. 146/7)

de non-Allemands; donc la paix sera assurée; et par-dessus le marché; c'en sera fait de l'influence bolcheviste en Europe!

Il est donc avéré que tout comme ses collègues anglais et français, Mussolini fut, à Munich, berné par Hitler, politique beaucoup plus fort que lui-même. La vraie pensée du führer, le Duce ne la soupçonnait même pas en 1938! Ce qui a suivi Munich fut pour lui une surprise. Un peu moins terrible peut-être que l'occupation allemande de l'Autriche: n'a-t-il pas, le 26 Juillet 1934, après l'assassinat du chancelier Dollfus, télégraphié au vice-chancelier autrichien: « ...L'indépendance de l'Autriche pour laquelle il est tombé est un principe qui a déjà été défendu et qui le sera encore plus courageusement dans l'avenir, par l'Italie ».

Les anciens chefs des démocraties occidentales, et tout particulièrement feu Neville Chamberlain, ont du moins publiquement reconnu qu'on les avait trompés. Mussolini ne pouvait pas le faire même s'il le voulait. Jamais il n'a reconnu aucune de ses fautes: « Le Duce a toujours raison ». Cette sentence affichée sur tous les murs italiens, il a sans doute fini par y croire lui-même!

C'est là sa tragédie. Mussolini a cru très sérieusement et de la façon la plus sincère qu'il ne se trompait jamais, qu'il était un nouveau Jules César, et que son pays - certainement le plus enchanteur du monde - possédait une immense puissance militaire. La conclusion, il l'a tirée en juin 1940. Dans son discours du Palazzo Venezia, le Duce a dit: « Nous entrons en guerre contre les démocraties ploutocratiques et réactionnaires. L'Italie prolétarienne et fasciste est sur pied pour la troisième fois, forte et fière comme elle ne l'a jamais été. La parole d'ordre est: *vincere...* » le lecteur devine la reste de la phrase: « *E vinceremo!...* ». Naturellement.

----

Quelle que soit maintenant l'issue de la guerre, même si l'Angleterre est vaincue, elle le sera par l'Allemagne seule. Et personne ne pourra rien contre ce fait qui saute aux yeux: tout comme la campagne de l'Afrique du Nord, l'expédition italienne en Albanie fut un four noir autant du point de vue militaire que du point

de vue politique. Des fous noirs dans l'art de guerre, nous en avons vu pas mal ce temps dernier. Mais Gamelin, le malheureux généralissime français, avait du moins cette excuse: il avait affaire à l'armée allemande et non pas à l'armée grecque. Et d'ailleurs, il est aujourd'hui en prison, aussi bien que Daladier, son chef. La préparation politique de la campagne albanaise n'était pas meilleure. Mussolini ne savait pas que la Grèce marcherait. Il ne savait pas que les Anglais s'empareraient immédiatement de bases aériennes qui les rapprocheraient grandement de l'Italie. Il ne savait pas que Hitler, avec un mépris indulgent, laisserait battre l'armée italienne pour montrer son ami qu'il ne pouvait rien sans l'Allemagne. Mais alors qu'est-ce donc qu'il savait? Son apparition a-t-elle été prédite par Dante et par Saint-Jean pour les miracles d'Albanie, de Trente, de Bardia et de Benghazi? Le bilan est déjà assez clair: toutes les victoires ont été gagnées par les Allemands, toutes les défaites ont été subies par les troupes préparées, organisées, dirigées même par Mussolini. On dirait qu'il avait prévu son propre cas lorsqu'il disait autrefois que les pays faibles alliés aux pays puissants finissent par porter les armes de ceux-ci.

Tout aujourd'hui se tourne contre lui, toutes ses anciennes rodomontades, et celles de ses admirateurs, tous les « Mediterraneo lago nostro », et les « 20ème siècle, de puissance italienne », et les « Per tuo merito, Duce », et la « natura divina » du Duce, et l'« insuperabile Genio politico » du Duce, et les « Alala! » et les « Eja-Eja » et les « A noi! » On ne peut décidément pas relire aujourd'hui sans sourire l'édition officielle de ses dialogues du balcon de Palazzo Venezia avec « la foule en délire »: « Battalions! En cas de guerre, il y aura-t-il quelque chose d'impossible pour vous? » « Non! » a écrit « la foule en délire » ... Dans la préface qu'il a écrite pour le livre du maréchal Graziani « Fronte Sud », il dit; « Ce livre démontre qu'il n'existe pas d'impossible pour les Italiens, lorsqu'ils sont bien commandés et pénétrés d'un grand idéal ». Que doit penser l'infortuné maréchal s'il relit cette préface? A-t-il donc montré moins de génie en Libye que jadis en Ethiopie? Ou bien est-il simplement moins agréable d'avoir affaire aux Anglais qu'aux Ethiopiens impuissants contre l'ypérite? Ou bien l'« idéal » serait-il moins frais aujourd'hui qu'il y a quelques années?

Très ardent, cet idéal ne l'a, croyons-nous, jamais été. Juste avant le commencement de la guerre j'ai eu, à Rome, l'occasion de voir paraître le Duce à une grande manifestation sportive. C' était au faite de ses succès: il a déjà conquis l'Ethiopie et « créé l'Empire ». Eh bien, la foule qui était immense l'a à peine applaudi après son apparition et encore moins après les quelques paroles qu'il a prononcées. Le lendemain, tous les journaux ont dit qu'il fut salué par des « ovations indescriptibles » ! C'est pourquoi je restere veur en lisant, dans l'édition de ses discours de balcon, les mots en cursive et entre parenthèses, tels que: "les légionnaires s'écrient comme, un seul homme; « oui » ou; « les squadristi poussent un formidable « non! » ou encore, pour varier, "la foule s'exclame d'une seule voix: « Nous sommes prêts! ». J'ai eu, en général, en Italie l'impression très nette que le peuple ne l'aime pas et que les intellectuels le détestent.

----

Deuxéminent emigres italiens, qui l'ont beaucoup connu, m'ont affirmé que Mussolini était un homme absolument insignifiant: « un primaire sans intelligence et sans courage personnel », disait l'un d'eux, ancien ministre tres connu. Angelica Balabanova qui a été autrefois et pendant longtemps la collaboratrice intime du futur Duce a expressement dit la même chose dans un écrit dans lequel elle a eu le tort de donner des renseignements très indiscrets sur sa vie tres intime.

Franchement, il est bien difficile d'admettre que ce jugement soit exact. Mussolini est certainement intelligent comme tous les dictateurs. Il n'existe d'ailleurs pas de notion plus vague que celle de l'« intelligence »: dans le sens où un Tolstoy ou un Nietzsche sont intelligents, Mussolini et Hitler ne le sont certainement pas, et vice versa. Pour être dictateur, il faut d'abord avoir été candidat à la dictature, accepte et proclamé par son propre parti, et c'est cela peut-être qui est le plus difficile: Hitler a été l'unique candidat des nazis; mais un Goering ou un Goebbels l'auraient sans doute voulu devenir eux aussi. Il a su donc les evincer et s'imposer lui-même. Cela suppose indiscutablement de fortes qualités de volonté et « d'intelligence » (dans le sens conditionnel et politique de ce mot). Il est de même pour le Duce. On ne saurait non plus lui refuser le courage personnel.



Quoiqu'on en ait dit, Mussolini a été un soldat de valeur pendant la grande guerre, il a, plus tard, subi de nombreux attentats, et le métier de dictateur, en général, n'est certainement pas fait pour des personnages dépourvus de courage physique.

Je ne crois même pas qu'il soit cruel et sanguinaire par nature, au même degré qu'un Staline ou un Hitler. Comparativement à eux, il a fait verser beaucoup moins de sang. Il n'a dans son passé ni le 30 Juin 1934 (massacres de Munich), ni les « purges » sanglantes du dictateur de Moscou. La catégorie de gens qu'il déteste le plus, ce sont les probablement les franc-maçons et les pacifistes (car il n'a jamais été ni sincèrement antisémite comme Hitler, ni sincèrement antibourgeois comme Lénine). Mussolini n'a tout de même pas fait massacrer les maçons et les pacifistes de son pays. Comme Anselmo, ce vieil Espagnol, révolutionnaire et bon garçon, de « For Whom The Bell Tolls » il aurait pu dire: « I have killed. Several times. But not with pleasure... I would not kill even a Bishop ».

Le trait le plus marquant de sa nature c'est justement son « spectacularisme » effréné. Il a poussé la passion du geste, ainsi que l'amour de soi même jusqu'aux limites inconnues même sur les sommets du pouvoir, hystrioniques par nature, parmi les nombreux petits Nérons des temps modernes. Mussolini a été anarchiste, communiste, socialiste, regicide<sup>292</sup>, mangeur de cures et « ennemi personnel de Jehovah<sup>293</sup> », comme révolutionnaire franco-allemand Anacharsis Clots. Il est devenu dictateur, réactionnaire, défenseur de l'ordre et « catholique profondément convaincu ». Toutes ses « profondes convictions » étaient spectaculaires. Ses actes gouvernementaux l'ont été aussi en grande partie.

Son premier « grand acte » fut le bombardement et l'occupation provisoire de Corfu, en 1923, à titre de représailles pour le meurtre du général Tellini. Il a exigé les réparations, les honneurs, 50 millions de lires et il les a obtenus. Or,

---

<sup>292</sup> Après l'assassinat de Stolypine premier ministre de Nicholas II, Mussolini écrivait dans « Lotta di classe »: "The nemesis of justice struck him dead. So be it! Stolypine (ignoble, sinister and sanguinary) has deserved his fate. The Russia of the proletarians is in festival and awaits the day when dynamite shall pulverize the bones of the Little Father whose hands are red with blood", etc. Le futur Duce approuvait également les attentats contre « Victor of Savoy ».

<sup>293</sup> Il faisait autofois des conférences pour prouver l'inexistence de Dieu et pour attaquer "la morale esclave du Galileen". Il a aussi écrit un roman « The Daughter of the Cardinal » dirigé contre le clergé.

l'expédition lui a coûté près de 300 millions, Elle a amené aussi, bientôt, un accord entre la Grèce et l'Angleterre. 16 enfants grecs ont été tués, mais c'était un grand geste de prestige, le monde tout entier parlait, pendant quelques jours, de lui, Mussolini, le « Duce » à l'âme d'acier.

Son dernier « grand acte », la déclaration de la guerre aux démocraties, on ne peut naturellement pas l'expliquer par des considérations spectaculaires seules. Mais elles y entraient sans aucun doute pour une bonne partie. Il a écrit un jour lui-même (lorsque le geste était pour la « modestie ») qu'il n'y avait dans sa vie « rien d'extraordinaire, rien qui puisse frapper l'imagination. Pas une guerre victorieuse: pas une aventure exceptionnelle ». C'était dit avant l'Éthiopie, avant l'Espagne. Ces petites choses ne lui ont pas suffi. Aujourd'hui l'imagination est suffisamment frappée; il a enfin la vraie guerre et la grande aventure. Une des images les plus répandues de Mussolini le représente comme « dompteur de lion » avec une lionne à ses pieds. Il a dompté « le Lion de Judah » abyssinien. Mais le rêve ne serait-il pas de dompter le lion britannique?

Qui sait, ce lion sera peut-être « dompté », pour le grand malheur du monde civilisé tout entier. En tout cas, Mussolini n'y sera pour rien. Par quelle aberration a-t-il cru en sa puissance militaire? Et comment a-t-il pu penser que le rôle d'un valet de Hitler victorieux entièrement dépendant de la bienveillance du maître, serait plus avantageux pour le miroir de l'histoire que celui d'un partenaire égal dans le jeu spectaculaire des conférences mondiales: n'a-t-il presque pas été la vedette de celle de Munich? « Premier à Rome », acceptait-il par hasard le rôle du deuxième dans le monde? Ce serait déjà un progrès. Mais ici encore il se trompait. L'Autriche-Hongrie, en le sait a été le « brillant second » de Guillaume II. Ce rôle ne saurait toutefois exister dans le troupe de Hitler, d'autant moins que l'allié ne s'est pas révélé, très « brillant ». En 1915 c'était le mot favori des Allemands: « Quel est l'avantage que les Autrichiens possèdent sur nous? C'est qu'ils ont un meilleur allié ». Pourtant les Austro-Hongrois se battaient alors non contre les Grecs, mais, sur deux fronts, contre deux grandes puissances. Si l'Angleterre est victorieuse, il ne restera rien du Duce. Et si l'Allemagne gagne la guerre, Mussolini

n'aura pas beaucoup plus de poids dans la politique mondiale que n'importe quel Antonescu. Aujourd'hui déjàles Italiens, amerement ironiques, appellent Hitler « le Duce du Duce ».

L'homme spectaculaire est donc fini, quelque soit le résultat final de l'immense catastrophe actuelle. Les canons de général Wawell ont démoli une idole. Mussolini n'a désormais plus de choix qu'entre le néant et l'antichambre.

### Муссолиниана

Существует книга, в которой Тито Весло проводит параллель между Муссолини и Юлием Цезарем. Еще одна, за авторством Эмилио Бальбо и Филиппо Специале, сравнивает Дуче и Августа. Другие подобные книги уподобляют его Наполеону, Бисмарку и папе Сиксту V. В философской сфере, было опубликовано две работы: «Фридрих Ницше и Дуче» и «Бенито Муссолини и Лев Толстой». Существуют книги про Муссолини-летчика, Муссолини-музыканта, Муссолини-художника<sup>294</sup>. Х. Эллангер, наконец, написал филологическую работу о языке Дуче. Существует книга о человечности Муссолини, которая, по мнению автора, Е. де Карло, равна гитлеровской. Наконец, высоконаучное исследование Бонифацио Грандилло ясно показало, что появление дуче было предсказано Данте и Ионном Богословом, и что его имя таинственно связано с великим мистическим числом 9: Муссолини – 9 букв, Предаппио (его родина) – 9 букв, Дуче Бенито Муссолини – 9 гласных.

За последнее время, мы полагаем, на Дуче, как ни на кого другого, излилось море всякой рекламной ерунды. На вопрос Людовика XIV: «Сколько времени?», слуга ответил: «Сколько угодно вашему величеству». Рассказывают, что проповедник, который начал в присутствии Короля-Солнца свою проповедь словами: «Мои братья, мы все умрем...», быстро исправился, обращаясь к государю: «Простите, сэр, я имел в виду “почти все”». Но Людовику XIV, возможно, было нечего делать, да и он никогда не

---

<sup>294</sup> По его собственному признанию, Дуче был «не более двух раз в жизни в музее» (« tutti al piu due volte »)

требовал постоянно этих банальностей, ему было всё равно. Муссолини, наоборот, принимает всё всерьёз: он хочет быть предсказанным в Писании, быть отмеченным судьбой и рассматриваться на равных основаниях с Цезарем и Августом. Более того, исходя из идеи абсолютного тождества, один из вышеупомянутых авторов заканчивает свою книгу следующим выводом: «Человек, который сейчас направляет судьбы Италии, гораздо больше, чем Август».

Нынешняя система, принятая современными диктаторами, кажется банальной. Хронологически Муссолини был вторым среди них. Впрочем, надо отдать должное Ленину, опередившему его на пять лет: кровавый большевистский диктатор презирал саморекламу. Санкт-Петербург был назван Ленинградом только после смерти Ленина. Его преемники не стали подражать ему в этом<sup>295</sup>. Есть русское исследование стиля Сталина, где он уже сравнивается с Кантом и Платоном (Толстой и Ницше были захвачены Дуче). Адольф Гитлер, как известно, нисколько не жалуется на нехватку рвения своих последователей. Я не знаю, опубликованы ли в Румынии исследования стиля генерала Антонеску и было ли выявлено поразительное сходство между Квислингом и Шекспиром в Норвегии? Это, вероятно, не замедлит вскоре появиться. Но именно «дуче Бенито Муссолини», девять гласных, создали систему и само слово (Дуче – Фюрер – Вождь – Каудильо – Кондукэтор).

В предисловии к своей письменной биографии он сказал мадам Сарфатти: «... Я ненавижу тех, кто воспринимает меня как предмет своих трудов и выступлений, относятся ли они ко мне правильно или неправильно, всех их ненавижу одинаково». Это, пожалуй, самый наглый выпад против истины, который он когда-либо произносил. Бюджет на личную рекламу у него, кажется, большой.

Несомненно, «исторический час» еще не пришел к Муссолини, хотя часы идут достаточно быстро. Суд истории – это суд историков, который

---

<sup>295</sup> В нынешнем СССР девять городов получили имя Сталина при его жизни.

меняется изо дня в день, и от места к месту. «История пишется беспартийными, они не согласны друг с другом, так как каждая партия имеет своих беспартийных». Но всегда приятно видеть, как разрушается, шатается и падает дешевый идол. Вместе с Троцким, Муссолини, пожалуй, самый зрелищный человек нашего времени. Оба этих эгоцентрика, довольно сильно отличавшиеся во всем остальном, проводили свою жизнь перед зеркалом истории. Тем не менее, это зеркало начинает становиться очень недружелюбно к фигуре дуче. Его наполеоновская маска также такой же совершенный прием, как котелок или походка Чарли Чаплина. Это, пожалуй, единственная комическая сторона разворачивающейся сейчас великой мировой трагедии, которая в итоге Бог знает, как закончится.

Просмотрите на письма и речи Муссолини, если у вас есть отвага: если есть что-то более утомительное, чем их содержание, так это стиль. Его предложения несколько однообразны: «Я говорю, что мы будем делать и мы делаем», «Мы хотим сделать и сделаем», «Мы хотим дать и даём». Этот неожиданный провал, пусть даже это и правда. Однако почти все оказалось ложью: он сделал только десятую часть того, что «хотел сделать». Выступления дуче, которые он оставит потомкам в количестве нескольких тысяч, содержат лишь банальности и рев. Тем не менее, мировая пресса всегда широко комментировала его речи. Она часто находила глубокий маккиавеллический смысл или его отсутствие, на вкус и мнение публициста.

Существует, однако, речь дуче, целиком проигнорированная в прессе, но являющаяся настоящей находкой для историков. Это неспроста: она не была опубликована, когда её произнес в фашистском Великом Совете в октябре 1938 года после Мюнхенской конференции. Муссолини начал со следующих слов: «В течение многих месяцев я много думал о выступлении, которое я собираюсь сделать. Оно останется неопубликованными в настоящее время, но я даю вам разрешение распространять его устно. Я умоляю уделить мне всё ваше внимание, потому что это очень важная речь.

Неважно, прочитают ли это в течение недели, в течение двух недель или через двадцать лет».

«Через двадцать лет». Спасибо хоть, что не сказал «спустя сорок веков». Тем не менее, в преамбуле к тому, что Муссолини хотел выразить в этой речи к фашистской элите, присутствует глубина и искренность мышления. В этот раз не было цели «завоевать толпу», потому что не было никаких толп; только сановники режима, которым можно было бы рассказать всю правду и ничего кроме правды. Итальянские газеты того времени узнали на следующий день, что Муссолини выступил с очень важной речью в Совете. И только недавно фашистская газета «Иль Мундо» получила (Бог знает почему) разрешение опубликовать полный текст. Это связано с тем, что мы должны искать истинные мысли Дуче, *в период, так сказать, большого царствования.*

Муссолини начал с ударов на своих противников в 1938 (как всегда указываю дату, когда дело доходит до мнения великого человека). Удары наносились по буржуазии, евреям и англичанам: «В конце XVI года, я определил врага, врага нашего режима. Имя этого врага – Буржуазия». В этом не было ничего нового, лишь рецидив. Известно, что первая программа фашистов, написанная Муссолини в 1919 году, включала упразднение банков и бирж (§ 9), а также отмену всех дворянских титулов (§ 4). Эта программа не помешала, кажется, дать потом пять миллионов приданого своей дочери Эдде, как недавно подсчитал её муж (г-н Чиано). Сами фашистские газеты недавно с гордостью провозгласили, что герцог заплатил 200 тысяч лир подоходного налога (от состояния в 10 млн.). Тем не менее, «врагом» буржуазия является. Ещё есть евреи: «Я говорил об арийской расе с 1921 года, всегда используя слово раса...». Далее приведены общие места антисемитской прессы. Дата (1921) как бы недвусмысленно намекает, что человек, точнее Человек (с большой буквы, как установил Маринетти), абсолютно ничего не должен Гитлеру: он сам сделал великое открытие. Замечу в скобках, он замечательный конспиратор: до 1937 Муссолини всегда

был окружен евреями; они были среди министров и высокопоставленных лиц, как, например, Гвидо Юнг и Людовиче Мортара, среди генералов (одиннадцать человек во главе с Модена), среди адвокатов (три еврея из пятнадцати авторов новой Конституции Италии). Он имел знакомство с великим итальянским раввином Сакердоти и зарубежными евреями, такими как лорд Мелчетт, Теодор Вольф и Эмиль Людвиг, который с завидным провидением видел его в качестве посланника мира<sup>296</sup> и возможного основателя новой Европы<sup>297</sup>. Наконец, англичане: «Фунт обрушается. Монархия отрекается от престола. Флот остается на якоре в Александрии. И это Британская империя!». Слова, лишённые здравого смысла или просто ложные, потому что в английской монархии отрекся от престола Эдуард VII. (VIII?! – С. П.)

Все это ни очень оригинально, ни особо интересно. Затем следует важная мысль об Империи. Здесь Муссолини начинает объяснять (очень подробно, ведь он не обязан нечего скрывать) результаты Мюнхенской конференции: «То, что произошло в Мюнхене колоссально. Я использую это слово, потому что она возникло вместе с нами. Другие лишь копируют у нас. Подумайте о Колизее. Это свершилось: конец большевизма в Европе, конец коммунизма в Европе, конец любого политического влияния России в Европе».

И немного дальше: «Хочу обратить ваше внимание на этот момент – сегодняшний пангерманизм не имеет ничего общего с политическим из довоенных дней; сегодняшний пангерманизм – строго расовый. В критический момент во время Мюнхенской конференции, Гитлер, разрушая созданное к настоящему моменту, резко сказал британским представителям:

---

<sup>296</sup> «Психологические соображения привели меня к заключению, что римский правитель (Муссолини), несмотря на воинственный тенор многих его выступлений, был, вероятно, далек от того, чтобы лелеять планы войны» (Эмиль Людвиг : Переговоры с Муссолини, стр. 4)

<sup>297</sup> «Почему бы вам не основать Европу?» спрашивает М. Людвиг у Муссолини. «Наполеон пытался сделать так и так сделал Бриан. Но Бриан умер, и как ни парадоксально, мантия ложится на ваши плечи. Муссолини как основатель Европы: Вы могли бы стать ведущей фигурой XX века» (Там же, стр. 146/7)

«Господа, не хочу никого, кроме немцев; и мне не нужен ни один чех, даже если бы он был из чистого золота».

Невероятно! Считалось, что, по крайней мере, итальянский спутник Гитлера был посвящен в секреты богов, что он знал истинные намерения фюрера и что на этом он строил собственную политику. Но нет, это не так! Муссолини видел в Мюнхенской конференции точно то же, что видели бедные Даладье и Чемберлен: Третий рейх будет лишь для судетских немцев, потому что Гитлер не нуждается в не-немцах; это гарантирует мир и окажет влияние на большевиков в Европе!

Оказывается, что, как и его английские и французские коллеги, Муссолини в Мюнхене гораздо сильнее заблуждался в политике Гитлера. О реальном мышлении фюрера дуче даже не подозревает, и это в 1938 году! То, что произошло в Мюнхене, стало для него сюрпризом. Чуть менее страшна, может быть, немецкая оккупация Австрии: Разве не он, 26 июля 1934, после убийства канцлера Дольфуса, телеграфировал вице-канцлеру «...Независимость Австрии, которую он защищал и во имя которой он пал, является принципом, который Италия всегда будет непримиримо отстаивать».

Бывшие лидеры западных демократий, и, в частности, покойный Невилл Чемберлен, по крайней мере, публично признали, что их обманули. Муссолини не мог этого сделать, даже если бы он хотел. Он так и не признал ни одной из своих ошибок: «Дуче всегда прав». Эта фраза отображается на всех итальянских стенах, и так, вероятно, дуче действительно и считает!

Это трагикомедия. Муссолини считал, серьезно и самым искренним образом, что, как никто до этого, он был новым Юлием Цезарем, и его страна – безусловно, самая очаровательная в мире – обладала огромной военной мощью. Этот тезис он огласил в июне 1940 года. В своем выступлении в Palazzo Venezia, дуче сказал: “ Nous entrons en guerre contre les démocraties ploutocratiques et réactionnaires”. «Мы идем на войну против плутократических и реакционных демократий. Пролетарская и фашистская



Италия впереди уже в третий раз, сильная и гордая, не смотря ни на что. “Наш пароль – побеждать!”». Читатель догадается об остальной части мысли: «И победим!»... Конечно.

Независимо от исхода войны, даже если Англия потерпит поражение, это произойдет лишь из-за Германии. И никто ничего не может поделать против очевидного факта: как итальянские кампании в Северной Африке, так и экспедиция в Албанию были провальны как с военной, так и с политической точки зрения. В последнее время мы неоднократно видели неудачи в искусстве войны. Но Гамелен, незадачливый Французский генералиссимус, имел по крайней мере на это оправдание: он имел дело с немецкой армией, а не с греческой. И, кроме того, он, как и его начальник, Даладье, находятся сейчас в тюрьме. Подготовка албанской политической кампании была не лучше. Муссолини не знал, что Греция подготовится. Он не знал, что англичане сразу захватят авиабазы, чем значительно приблизятся к Италии. Он не знал, что Гитлер со снисходительной презрением позволит бить итальянскую армию, чтобы показать своему другу, что без Германии тот бессилен. Но что же тогда он знал? Что его появление было предсказано Данте и Иоанном, а также чудесами в Албании, Тренте, Бардии и Бенгази? Баланс уже совершенно ясен: все победы одержаны немцами, все проигрыши подготовил, организовал, и даже осуществил Муссолини. Похоже, он планировал свое дело, когда однажды сказал, что более слабые страны в союзе с мощными странами в итоге используют их руки (оружие).

Всё сегодня оборачивается против него и его почитателей, всё его старое бахвальство, все «Средиземное озеро наше», и «20й век итальянского могущества», и «Дуче для вашего процветания», и «божественная натура» Дуче, и «политический необоримый гений» Дуче и «Ура!», «Гип-гип» и «Для нас!». Сегодня мы решительно не можем читать без улыбки об официальной публикации Муссолини своих диалогов с балкона Палаццо Венеция с «восторженной толпой»: «Батальоны! В случае войны, будет ли что-то невозможное для вас?» «Нет!», восклицает восторженная толпа... В

предисловии для книги Грациани «Южный фронт», он сказал: «Эта книга показывает, что нет ничего невозможного для итальянцев, при должном контроле и проникновении большим идеалом». Что же должен думать несчастный маршал, когда читает это предисловие? Поэтому ли он проявил меньшую гениальность в Ливии, чем когда-то в Эфиопии? Или дело в том, что менее приятно иметь дело с англичанами, чем с беспомощными против иприта эфиопами? Или «идеал» стал не такой свежий, как несколько лет назад?

Вдохновенным этот идеал никогда, кажется, не был. Незадолго до начала войны я был в Риме и видел дуче, кажется, на большом спортивном празднике. Он был на высоте своего успеха, он уже завоевал Эфиопию и «создал империю». Но огромная толпа аплодировала лишь после его появления и еще чуть-чуть после нескольких слов, которые он произнес. На следующий день все газеты напечатали, что его приветствовали «неописуемыми овациями». Вот почему я остаюсь (нрзб.), когда повторно читаю в редакции его речи с балкона, скоропись слов и скобок, например: «Легионеры прокричали, как один человек “Да!”», или «Чернорубашечники ответили единодушным “Нет!”», или, для разнообразия, «толпа воскликнул в один голос: “Мы готовы!”». В Италии у меня было отчетливое впечатление, что люди его не любят и что интеллектуалы ненавидят прессу.

Два видных итальянских эмигранта, знавшие его хорошо, говорили мне, что Муссолини был совсем незначительный человек: «во-первых без интеллекта и без личного мужества», отметил один из них, очень известный бывший министр. Анжелика Балабанова, которая была когда-то давним и близким соратником будущего дуче, уже прямо рассказала то же самое в письменной форме, правда, при этом совершила ошибку, предоставив очень нескромную информацию о его очень частной жизни.

Честно говоря, очень трудно признать правильность этих суждений. Муссолини, безусловно, умён, как и все диктаторы. Нет более расплывчатого понятия, чем «интеллект», в том смысле, мол, Толстой или Ницше умны, а

Муссолини и Гитлер –нисколько. Чтобы стать диктатором, необходимо сначала оказаться кандидатом в диктаторы, одобренным и провозглашенным его собственной партией, и это, пожалуй, самое трудное: Гитлер был единственным кандидатом от нацистов, но Геринг или Геббельс, наверное, тоже очень хотели бы быть кандидатами. Но он вытеснил остальных и навязал себя, что, безусловно, предполагает сильные качества воли и «интеллект» (в условном и политическом смысле этого слова). Про дуче можно сказать то же самое. Мы также не можем отрицать личное мужество. Что бы ни говорили, Муссолини был достойным солдатом во время Великой войны, он вынес множество атак и занял пост диктатора, далеко не в последнюю очередь благодаря своей физической храбрости.

Я далек от мысли, что у него столь же жестокий и кровожадный характер, как у Сталина или Гитлера. По сравнению с ними, он пролил намного меньше крови. У него нет в прошлом ни 30 июня 1934 (Мюнхенской резни), ни кровавых «чисток» диктатора в Москве. Категория людей, которую он ненавидит больше всего – масоны и пацифисты (потому что никогда не был ни искренним антисемитом, как Гитлер, ни искренне антибуржуазным, как Ленин). Муссолини до сих пор не уничтожил каменщиков и мир в своей стране. Подобно Ансельмо, старому испанскому революционеру и хорошему парню из «По ком звонит колокол», он мог бы сказать: «Я убил. Несколько раз. Но без всякой охоты ... Я бы даже епископа не стал убивать».

Наиболее поразительная особенность его натуры – страсть к зрелищности, принявшая угрожающие размеры. Он довел искусство жеста и любовь к себе до неизвестных доселе пределов даже на вершинах власти, театральных по природе, среди многих маленьких современных Неронов. Муссолини был анархистом, коммунистом, социалистом, цареубийцей<sup>298</sup>,

---

<sup>298</sup> После убийства Столыпина, премьер-министра Николая II, Муссолини писал в «Лотта ди Классе»: «Немезида правосудия ударила по нему и убила. Так и быть! Столыпин (подлый, зловещий и кровавый) заслужил свою судьбу. Россия пролетариев в

пожирателем священников и «личным врагом Иеговы»<sup>299</sup>, подобно франко-немецкому революционеру Анахарсису Клотцу. Он стал диктатором, реакционером, защитником порядка и «глубоко убежденным католиком». Все его «глубокие убеждения» были захватывающими. Действия его правительства были всегда значительными.

Его первым «большим актом» был взрыв и временное занятие Корфу, в 1923 году, в отместку за убийство генерала Теллини. Он требовал репараций, компенсации 50 миллионов лир, и он получил их. Тем не менее, доставка стоила ему почти 300 миллионов долларов, и он спровоцировал слишком раннее соглашение между Грецией и Англии. 16 греческих детей было убито, но это был отличный жест престижа, весь мир говорил в течение нескольких дней о нём, Муссолини, «дуче со стальной душой».

Его последний «большой акт», объявление войны против демократий, нельзя, разумеется, объяснить только драматическими соображениями. Без сомнений, настало время для хорошей вечеринки. Однажды он написал о себе (в том месте, где необходимо было уделить внимание «скромности»), что в его жизни не было «ничего экстраординарного, ничего, что могло поразить воображение. Ни победоносной войны, ни исключительных приключений...» Это было сказано до Эфиопии и до Испании. Этих мелочей ему не хватало. Сегодня он достаточно поразил воображение, наконец, он обрел настоящую войну и приключения. Один из самых распространенных образов Муссолини представлен в виде «укротителя львов» со львом у его ног. Он приручил абиссинского «Льва Иуды». Но не мечтает ли он укротить британского льва?

Кто знает, это лев, пожалуй, и «приручен», к великому несчастью всего цивилизованного мира. В любом случае, Муссолини напрасно старается. По

---

восторге и ждет того дня, когда динамит распылит кости царя-батюшки, чьи руки красные от крови». Будущий Дуче также одобрил нападения (на?) «Виктора Савойского»

<sup>299</sup> Ранее он на конференции доказывал отсутствие Бога и атаковал «рабскую мораль Галилея». Он также написал роман «Дочь кардинала», направленный против духовенства.

какой ошибке он верил в свою военную мощь? И как он мог подумать, что роль слуги Гитлера-победителя полностью зависит от благосклонности хозяина, и более выгодна для зеркала истории, чем равноправное партнерство в захватывающих играх мировых конференций: он ведь не был звездой в Мюнхене. «Первый в Риме», примет ли он по случаю роль второго в мире? Это было бы повышением. Но он и здесь ошибается. Австро-Венгрия, как известно, была «блестящим вторым» при Вильгельме II. Тем не менее, этой роли не существует в компании Гитлера, тем более, что союзник оказывается не очень «ярким/талантливым». В 1915 году у немцев было популярно изречение: «В чем плюс того, что австрийцы поддерживают нас? Разве в том, что у них есть лучший союзник». Но при этом австро-венгры воевали не против греков, но на два фронта, против двух великих держав. Если Англия победит, не будет никакого дуче. Но если Германия выиграет войну, Муссолини вряд ли будет иметь гораздо больший вес в мировой политике, чем любой Антонеску. Уже сегодня итальянцы с горькой иронией называют Гитлера «Дуче Дуче».

Период «эффектного мужчины» закончен, независимо от результата нынешней огромной катастрофы. Пушки генерала Уэйвелла снесли кумира. У Муссолини отныне выбор не больше чем между небытием и прихожей.