



деления. Наиболее показательны итоговые произведения, которые отражают художественную эволюцию прозы писателя и свидетельствуют о драматическом творческом пути художника.

Примечания

- ¹ Крючков В. Проза Б. А. Пильняка 1920-х годов (мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах). Саратов, 2005. С. 3.
- ² См.: Шайтанов И. Когда ломается течение: Исторические метафоры Б. Пильняка // Вопросы литературы. 1990. № 7. С. 35–72; *Он же*. Метафоры Бориса Пильняка, или История в лунном свете // Пильняк Б. А. Повести и рассказы. 1915–1929 / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. О. Шайтанов; подг. текста Б. Б. Андроникашвили-Пильняка. М., 1991. С. 5–36.
- ³ См.: Савелли Д. Борис Пильняк в Японии: 1926 // Борис Пильняк. Корни японского солнца. М., 2004. С. 165–264
- ⁴ См.: Горинова С. Проблемы поэтики прозы Б. Пильняка 20-х годов: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995.
- ⁵ См.: Кислова Л. Динамика художественной прозы Б. Пильняка: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 1997.
- ⁶ Пильняк не только тщательно подбирает эпитеты, метафоры, сравнения, соответствующие художественному замыслу, но и удачно использует образы, характерные для восточной культуры. Эти яркие, необычные образы как бы «подслушаны» им у японцев – например, так поразивший автора японский «фарфоровый рассвет». Часто такие образы содержат в себе определенную символику и проходят сквозь все произведение: «яшмовые дни жизни» Софьи Гнедых, «сосновое солнце» Нары, ветер и луна, которые «знают друг друга». Наконец, японский образ-символ, давший название первой книге Пильняка о Японии, – «корень солнца».

- ⁷ Подробнее о поэтике «японского» цикла см.: Здерева И. Япония в творчестве Б. Пильняка: от зарисовки к циклу (к проблеме художественной эволюции поэтики Б. Пильняка) // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. М., 2010. № 3. С. 12–19.
- ⁸ Прототипом Николая Лачинова становится руководитель полярной экспедиции профессор Кремнев из «Заволочья», от него Лачинов получает и свое имя – Николай. Иван Москва из одноименной повести раскололся на части, поделившись событиями своей жизни с братьями-близнецами. Для создания образа актера используются также образ искусствоведа Чаадаева и образ гидролога Вернера. Основным же прототипом артиста Александра Лачинова становится художник Борис Лачинов. Некоторые герои романа тоже родом из повестей, например Елизавета Волчкова, метеоролог Саговский, пилот Снеж, зрянин Следопыт, который в тексте романа становится Иваном Москвой; кинооператор Обопынь из «Заволочья» и летчик Обопынь из повести «Иван Москва» соединяются в цельный образ в романе.
- ⁹ См.: Кассек Д. «Двойники» Б. Пильняка – роман-двойник // Пильняк Б. А. Двойники. Одиннадцать глав классического повествования: роман. М., 2003. С. 260.
- ¹⁰ Геллер М. Исчезнувший роман // Пильняк Б. Двойники. Лондон, 1983. С. 10.
- ¹¹ Из выступления перед президиумом Союза писателей 28.10.1936 года // цит. по: Кассек Д. Указ. соч. С. 259.
- ¹² См.: Шайтанов И. Метафоры Бориса Пильняка, или История в лунном свете. Указ. соч. С. 5–36.
- ¹³ См.: Бабкина Е. Своеобразие формирования жанровой системы в творчестве Бориса Пильняка: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2007.
- ¹⁴ Там же.

УДК821.161.109-31+929Алданов

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ 1930-Х ГОДОВ В РОМАНЕ М. А. АЛДАНОВА «НАЧАЛО КОНЦА»

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет
E-mail: tida52@mail.ru

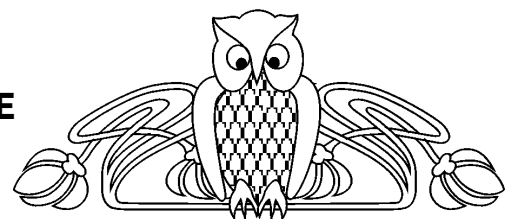
Статья посвящена анализу авторской художественно-философской концепции европейской современности 1930-х гг. и формам ее воплощения в романе «Начало конца».

Ключевые слова: Алданов, литература русского зарубежья, роман, автор, герой, композиция, мотив.

Artistic Perception of the Contemporary Situation of the 1930s in M. A. Aldanov's Novel «The Beginning of the End»

T. I. Dronova

The article deals with the analysis of the author's artistic and philosophical idea of the European situation of the 1930s and with



the forms of its actualisation in the novel «The Beginning of the End».
Key words: Aldanov, Russian migr literature, novel, author, hero, plot structure, motif.

М. А. Алданов – один из немногих писателей русского зарубежья, в творчестве которого актуальная современность является объектом пристального внимания в произведениях разных жанров (философской публицистике, исторических очерках и портретах, рассказах и романах) на всех этапах идейно-художественных исканий. Особый интерес представляет его опыт романного осмысления эпохи 1930-х гг. как начала конца европейской цивилизации, ее фундаментальных ценностей – свободы и культуры. «Русский



европеец», Алданов художественно исследует взаимозависимость политической и социально-нравственной атмосферы в России и Европе, разрушительное влияние большевистского эксперимента на последующую историю, состояние человека и мира. Цель данной статьи – выявить художественно-философскую концепцию современности в романе «Начало конца» через анализ различных форм воплощения авторского сознания.

С конца 1920-х гг. М. А. Алданова все больше тревожит политическая, интеллектуальная и нравственно-психологическая атмосфера в Европе: он пристально следит за формированием тоталитарных режимов в России и Германии, осознает опасность их противостояния, всматривается в личности вождей – Сталина и Гитлера. В очерке «Сталин» (1927) Алданов вывleгает обстоятельства политической карьеры своего героя. Стремясь к объективности, он отмечает волевые качества Сталина, его неординарность, но главным и неутешительным итогом проведенного исследования является вывод о диктаторской природе его власти: «Сталин залит кровью так густо, как никто другой из ныне живущих людей, за исключением Троцкого и Зиновьева». «Но диктаторское ремесло он понимает недурно <...> Что именно не хватает Сталину? Культуры? Не думаю: зачем этим людям культура? Их штамповальный мыслительный аппарат работает сам собою – у всех приблизительно одинаково. “Теоретиков” Сталин всегда найдет сколько угодно, чего бы он ни захотел»¹. В очерке о Гитлере, написанном еще до его прихода к власти («Гитлер», 1932), Алданов высказывает убеждение, что он является собой тот тип политика, который делает современную историю: «Я в своих очерках не ставлю себе никаких политических целей и стараюсь соблюдать совершенное беспристрастие. Скажу поэтому, что Гитлер человек выдающийся. Ему одному в современной Германии удалось создать большое движение: *как это ни печально, он делает историю*» (выделено нами. – Т. Д.)². Не берясь предсказывать дальнейшее развитие событий в Германии и в Европе в целом, Алданов обозначает возможные варианты развития исторического сценария: «История предоставила расизму выбор между анекдотом – и кровью»³. А завершая очерк, обращается к музыкальным метафорам для характеристики Гитлера как «ведущего голоса» современной политики: «Гете сравнивал историю человечества с фугой, в которой разным народам последовательно принадлежат “ведущий голос”. Ведущий голос может и фальшивить: на целых периодах в жизни того или другого народа человечество учится: вот как не надо делать историю!»⁴

Художественно-философскому осмыслению современного состояния мира посвящен роман «Начало конца», который писался по горячим следам событий, среди которых политические процессы в Советской России, война в Испании,

угроза Второй мировой войны. Первая часть романа и некоторые главы из второй части опубликовались в «Современных записках» с 1936 по 1940 г., отдельное издание первой части вышло в Париже в 1939 г.⁵ У второй части романа оказалась весьма драматическая судьба, связанная с перипетиями биографии М. Алданова: бегством из оккупированного немцами Парижа, в котором было опасно оставаться автору очерка о Гитлере, а затем эмиграция из Ниццы в Америку. Рукопись была утеряна⁶. Утраченный текст пришлось заменить новым. В Америке писатель не сразу находит издателя для романа, по его мнению, из-за антибольшевистской направленности произведения⁷. В 1942 г. в «Новом журнале» (№ 2 и 3), созданном по инициативе М. Алданова и М. Цетлина, печатаются пропущенные главы и окончание «Начала конца», однако не по порядку глав, а по сюжетным линиям. При этом заключительная глава была напечатана без самой последней сцены, которая вошла в прижизненное издание романа на английском языке. Роман имел большой успех у критиков, 25 января 1943 г. он был удостоен выбора Клуба книги месяца. На русском языке полный текст романа вышел отдельным изданием впервые в 1995 г.⁸

В рецензии на первую часть романа П. Бицилли дает высокую оценку «Началу конца», в котором, по его мнению, главной героиней является отточенная ироническая мысль автора: «Эта книга – едва ли не самое удачное из всех художественных произведений Алданова, так как в ней он ни разу не выходит из границ той области, где он, действительно, хозяин – области иронии. Ирония убивает жизнь (*le ridicule tue*), но именно поэтому она иногда необходима: бывают моменты, моменты распада «органичности» жизни, когда приходится следовать методам анатомов и физиологов, для того, чтобы увидеть в ней то, чего иначе увидеть нельзя; моменты, когда сознательный человек **вынужден** вынырнуть из жизненного потока (здесь и далее выделено автором. – Т. Д.)»⁹. Форма «романа-фуги» (подобно «Контрапункту» О. Хаксли и «Фальшивомонетчикам» А. Жиды), по мнению рецензента, как нельзя более соответствует изображаемому в «Начале конца» времени, в котором жизни людей не «сплетаются» в одну общую жизнь, «почему в “Начале конца” и нет никакой “интриги” (дословно – “сплетение”), а только ряд чередующихся отрывочных эпизодов<...> такая “внешняя” форма как раз наиболее соответствует “внутренней”»¹⁰.

Но при всей мозаичности повествования, в котором параллельно развивается несколько сюжетных линий, перекрещивающихся, на первый взгляд, случайно и непредсказуемо, между ними есть внутренняя «музыкальная» (лейтмотивная) связь – «сюжетные и идеологические линии рифмуются и пересекаются»¹¹. Через эсхатологические пророчества, восходящие к Библии, Ницше, «Родрику» Пушкина, мысли о смерти главных



героев вводится в роман ведущая «музыкальная тема», вынесенная в название.

В «Начале конца» основная романная коллизия – состояние современного мира и человека. Судьбы героев при всей реалистичности изображения не являются главным объектом художественного осмысления. «Жизнеподобие» романа состоит в следовании автором тому «фуговому» построению повествования, которое соответствует ходу истории в ее «музыкальном понимании». «Голоса» героев вступают поочередно, исполняя свою «партию», подобно тому, как это происходит в истории народов, где каждому из них в разное время принадлежит «ведущий голос».

Выверенная композиция позволяет автору держать читателя в постоянном напряжении, меняя повествовательные регистры и вводя новые жизненные и интеллектуальные коллизии. В этом произведении писатель в полной мере использует возможности романа как самой свободной формы искусства, соединяя и поэзию, и драму, и публицистику, и философию. В 1933 г. в статье «О романе» М. Алданов подтверждает высказанное им в 1920-е гг. и не устаревшее, по его мнению, представление о неисчерпаемых возможностях и синтетической природе жанра¹². Цитируя наиболее авторитетные для себя суждения писателей и критиков о романе («действие, характеры, стиль» (Стендаль), «сила психологического анализа», «острота социальных, философских и этических проблем» (Слоним)), Алданов делает акцент на роли автора-творца, который, будучи «обезьяной Бога» (Мориак), «создает жизнь» и «никаким числом “комбинаций он не связан”»¹³. При этом формальный поиск в романе – не самоцель, он должен «оправдываться» служением большой идее: «...без служения большому делу роман в настоящее время невозможен или, вернее, не интересен, да и “не имеет будущего”»¹⁴.

В романе «Начало конца» авторская идея преподносится, как и у Толстого, «в розницу»¹⁵ – разные герои становятся выразителями ее отдельных граней. При этом единство повествованию придает система лейтмотивов, в процессе варьирования которых формируется многомерное смысловое пространство, с доминирующим символическим метамотивом «начала конца». Интертекстуальная структура повествования является одним из основных источников мотивов, восходящих к Библии, высказываниям великих людей, литературным текстам, среди которых особое место занимают отсылки к произведениям Достоевского.

Основным временем действия в романе является середина 1930-х гг., когда в мире начинает остро ощущаться возможность новой мировой войны, когда две силы – фашистская Германия и сталинская Россия – начинают представлять угрозу для европейской цивилизации. Местом действия является Европа – Германия, Франция, Испания. Но проблемы, которые ставит автор –

«начало конца» европейской культуры и свободы, – побуждают его постоянно обращаться к историческому эксперименту в России, политическая жизнь в которой подходит к своей кульминации – политическим процессам 1937–1938 гг.

«Начало конца» – философский, политический, социально-психологический, уголовный роман, и одновременно роман о художнике, о процессе творчества. Его основные сюжетные линии связаны с судьбами и прозрением героев, представляющих разные срезы современности: это советские люди, оказавшиеся в Европе (Вислиценус, Кангаров-Московский, Тамарин), каждый из которых переживает свое «начало конца»; известный французский писатель Вермандуа, испытывающий на склоне лет разочарование в литературе, постигающий неподлинность существования; двадцатилетний секретарь Вермандуа Альвера – молодой анархист, вынашивающий и совершающий «научное» убийство (алдановский вариант Раскольникова).

Писатель исследует психологию советских людей, которые, оказавшись за границей, получают шанс взглянуть на свою жизнь со стороны, разобраться в своих отношениях с властью. В качестве места встречи героев, представляющих разные типы советских людей, которые в России, скорее всего, не пересеклись бы, автор использует ситуацию путешествия. В международном вагоне поезда, прибывающего из советской Москвы в фашистскую Германию, повествователь сводит вместе нескольких уже немолодых персонажей. Среди них – советский посол Кангаров-Московский, направляющийся в одну из «далеких и менее важных монархических стран» (IV, 29), профессиональный революционер, член Коминтерна Вислиценус, пользующийся дипломатическим прикрытием, и бывший генерал-майор царской армии, а ныне командарм II ранга Тамарин, направляющийся в Париж, а затем откомандированный в Испанию. Когда-то они сделали свой выбор – связали жизнь с большевистской властью, теперь, в середине 1930-х, накануне новых политических потрясений в России, каждый из них пытается оправдать этот шаг. Алданов изображает героев, находящихся в «пороговой ситуации». Предчувствуя приближение мировой войны, остро ощущая атмосферу «слома времен», они пытаются понять происходящее, сохранив незыблемость идейных установок. На первых порах им это удается.

Роман начинается со сна-кошмара, преследующего человека, «называвшего себя Вислиценусом»: «Выстрелы, кровь, погоня, лес, чаща, зажатый в руке револьвер с взведенным курком <...> все то, что как будто бывает лишь в кинематографе, но с ним было в жизни, в его странной жизни, точно составленной в подражание плохому неправдоподобному фильму» (IV, 21). Героя преследует его террористическое прошлое, которое у коллег по партии, особенно у молодых



представительниц женского пола, вызывает «почтительный испуг». Сам же он не склонен его романтизировать: «Вислиценус знал, что ему с почтительным испугом приписывают в прошлом самые страшные террористические акты. “Мог бы стать в провинции первым любовником ...”», – иронизирует он (IV, 23).

Псевдоним героя, попавшийся ему случайно «в какой-то химической книге» (IV, 24), привлек его «своей звучной неопределенностью» (IV, 24). Но читатель, являющийся знатоком творчества Алданова, понимает неслучайность авторской отсылки к имени немецкого химика-органика Йоханнеса Вислиценуса (1835–1902). Это маркер авторского присутствия. Начиная с «Армагеддона» (1918) точка зрения химика в произведениях М. Алданова репрезентирует одну из ипостасей авторского «я».

Вислиценус наделяется весьма ценными самим писателем качествами – склонностью к самоанализу, самоиронией, честностью перед самим собой, бесстрашием в додумывании «неудобных» мыслей. Алданов воссоздает внутренние монологи персонажа, в которых на первый план выходит то «дневное» сознание, цепляющееся за усвоенную некогда систему ценностей, то «ночное» – второе «я» («Кто-то в нем думал обо всем этом, без его ведома, думал неизвестно зачем, неизвестно почему» – IV, 21). Этот прием позволяет писателю, с одной стороны, раскрыть психологию человека, посвятившего свою жизнь служению делу партии, а с другой – высказать авторский взгляд на политику Ленина – Сталина.

В начале романа Вислиценус, недавно узнавший о своей серьезной болезни, подводит «предварительные итоги» жизни: «Разочарование? Нет, особого разочарования нет. Море крови? Точно они (наполеоновская гвардия, романтизированная потомками. – Т. Д.) в ту войну не пролили такого же моря! Интриги, дразги, ненависть под видом обожания? <...> Так было всегда» (IV, 33). Во внутренний монолог героя по воле автора вторгается оценивающий голос наблюдателя – то ли двойника героя, то ли повествователя: «Цепь силлогизмов, выработанная Ильичем в 1918 году и при общей радости всеми усвоенная, оставалась непоколебимой» (IV, 34). И далее в несобственно-прямой форме воссоздается логика ленинских силлогизмов, воспроизводимая героем: «Идет великое дело, величайшее из дел, освобождение трудящихся всего мира <...> Да, великому делу, наряду с людьми прекрасными и кристально чистыми, служат скверные людишки. Только злой мелкий человек может сделать из этого выводы против дела. И во всех лагерях то же самое, у них вдобавок и дело отвратительное. Что еще? Террор? Но правящие классы никогда бы не отдали своей власти, своих денег <...> без ожесточенного сопротивления. Их сопротивление можно было сломить только террором. Без “моря крови” у власти нельзя было бы продержаться и полгода. Перешли бы в историю

в лучшем случае с репутацией слабых, неумных и благородных мечтателей, в худшем случае – с репутацией немецких прихвостней и изменников. И над нашей слабостью смеялись бы люди, которые нас бы свергли! Нет, уж лучше “море крови”, чем “дряблые интеллигенты!” – опять с вспышкой злости подумал он. Цепь силлогизмов оставалась непоколебленной, но она просто его теперь не очень интересовала. Это было хуже всего» (IV, 34).

Именно этому герою по воле писателя предстоит в ходе повествования понять, что террор, который был развязан большевиками под руководством Ленина, унаследован в современном мире государствами-соперниками: сталинской Россией и гитлеровской Германией. В преддверии смерти он задается вопросом: «Что же мы сделали? Для чего опоганили жизнь и себя? Для чего отправили на тот свет миллионы людей? Для чего научили весь мир никогда невиданному по беззастенчивости злу? Объявили, что все позволено, показали, что все позволено ...» (IV, 311).

Алданов вводит в повествование о герое иррациональный момент: его смерть оказывается повторением сна-кошмара, с которого начинается роман. Во сне «гнавшийся за ним впереди других огромный, рыжий, с зверским лицом человек выхватил кинжал. Мелькнул какой-то желтоватый дощатый ящик. Вислиценус проснулся, сердце у него стучало ...» (IV, 21). В «реальности» Вислиценус, обнаруживший преследователя, пытается ответить на вопрос: «Гестапо или ГПУ?». Он «почти бегом <...> пошел к повороту <...> совсем близко, очень медленно ехал огромный автомобиль, с низкими красными огнями <...> Рядом с шофером сидел рыжий человек с зверским лицом. “Это он! Но где я его видел?!” – задыхаясь от невыносимой боли, успел подумать Вислиценус. Он схватился рукой за сердце. Мелькнул желтоватый дощатый ящик» (IV, 315).

Образ человека со зверским лицом – современная вариация образа Деверу, убийцы Валленштейна из новеллы Брауна в романе «Пещера» (1934). Современные Деверу – это миллионы бездумных исполнителей, подчиняющихся приказу диктатора. Неслучайно, видя марширующих гитлеровских дружинников «с общим у всех радостным, самодовольным и тупым выражением» и испытывая к ним отвращение и ненависть, Вислиценус сравнивает их с молодежью, марширующей в Москве, – «такие же лица и такой же вид» (IV, 22–23). Но и Альвера – герой-убийца, ненавидящий социальные институты и людей, обосновывающий свою идею правом сильной личности возвыситься над «дегенера́тами», – предстает как одна из вариаций современного Деверу. «Да, да, иду нарушать человеческие и божеские законы, и никто из вас этого не видит, и я вас всех совершенно презираю, как, верно, волк презирает овец...» (IV, 151). Это особый вариант Деверу – теоретика «научного» убийства, фанатически захваченного своей асоциальной



идеей. А в общем контексте повествования одной из разновидностей Деверу, преумножающего зло в современном мире, оказывается и Вислиценус, подчинивший жизнь революционной идее и ради высокой цели отдавший свои силы террористической деятельности.

Другой персонаж, о «начале конца» которого повествуется в первой части романа, а во второй – о гибели в Испании, – командарм Тамарин. Когда-то во время Гражданской войны он «поступил на советскую службу с намерением либо помочь тем, кто произведет переворот, либо, улучив подходящую минуту, перейти к белым. Из этого ничего не вышло. Переворот не происходил <...> нужно было жить. Он пришел к мысли, что можно служить России при любом строе», и он «служил верой и правдой» (IV, 41). И вот, оказавшись в Германии, выйдя в ранний утренний час из поезда, он «вздрагивая, гулял по перрону», ощущая непривычную свободу, побеждаемую привычным страхом: «Начала работу только газетная будка. Генерал нерешительно оглянулся: его положение было очень прочным, бояться как будто ничего не приходилось, но, может быть, все-таки было бы лучше немецкой газеты не покупать (да еще сразу, на первой станции: “набросился”). Он рассердился и купил газету <...> “Собственно, теперь, при желании, можно было бы остаться здесь совсем, – вдруг пришла ему в голову дикая мысль. – Стать эмигрантом, как те... Вздор какой!.. Волноваться не от чего, ну, жили так, теперь живем иначе... И они тоже не совсем так живут, как раньше <...>”» (IV, 39), – успокоил себя Тамарин. «В купе было тепло, но он все еще вздрагивал» (IV, 39).

Приехав в Париж, Тамарин «со странным чувством» ощущает «возвращение в прошлое», при этом к воспоминанию о дореволюционной парижской атмосфере примешивается опыт советской жизни: «Из бесчисленных кофеен <...> доносились гул, смех, музыка. «Да, здесь ГПУ нет. Не убивай, не грабь, не воруй – и тогда живи как хочешь. Вот это и есть буржуазная мораль» (он невольно теперь употребил такие слова)» (IV, 90). Но возвращение в дореволюционное прошлое не могло состояться ни в Германии, где к власти пришли фашисты, ни в Париже, где обновились бывшие сослуживцы, избравшие путь эмиграции. Когда, садясь в такси, он понимает, что шофер – «русский офицер, из *тех*», он «чуть было не отшатнулся к следующему автомобилю <...> чувство тревоги не покидало его всю дорогу. Выйдя из автомобиля <...> Тамарин <...> нервно подергиваясь, пошел дальше <...> “Но правы были мы, а не они...”» (IV, 90–91). Накануне смерти он думает: «Да, торжество зла, и я во всем участвую, дурак на службе у злодеев. Впрочем, другие не лучше их, не умнее меня...» (IV, 364).

Мотив озноба героя получает в финале повествования о его судьбе символическое наполнение. В. Набоков в письме М. Алданову от 20 мая 1942 г. пишет об изображении писателем этого

героя: «Я оценил композиционный озноб Тамарина, простирающийся через всю главу»¹⁶. Гибель Тамарина, заболевшего в пути, находящегося в лихорадке, не отдающего себе отчета в том, что он делает, и потому оказавшегося в эпицентре военных действий, предстает и как случайная, и как предсказанная пушкинскими строчками, которые читает он накануне смерти: «Он сказал мне: – “Будь покоен, – Скоро, скоро удостоен – Будешь Царствия Небес, – Скоро странствию земному – Твоему придет конец. – Уж готовит ангел смерти – Для тебя святой венец”» (IV, 361).

Третий персонаж – посол Кангаров-Московский – типичный партиец: «На службе он был требовательный, властный и даже суровый начальник. Но вне службы они все равны, все партийные товарищи, и тон шутиливой фамильярности – разумеется, в известных пределах – вполне допустим <...> Так вел себя и Ленин – поэтому он и был “Ильич”» (IV, 28). В личности Кангарова писатель выявляет неуверенность в будущем, «почти физический страх» перед диктатором, свойственный в 1930-е гг. не только рядовым, но и заслуженным членам партии («партийный стаж был зачислен Кангарову с 1911 года» – IV, 28). В духе толстовских описаний Алданов передает этот комплекс переживаний одной деталью: он акцентирует в портрете героя беспокойство в глазах, которое противоречит его постоянной улыбке: «Улыбка у него была всегда сладкая и всегда разная: степень ее сладости зависела не от содержания разговора, а от того, с кем он говорил. Но коричневые глаза его никогда не отвечали улыбке, в них постоянно было беспокойство; иногда они желтели и сразу становились очень злыми» (IV, 27). У новоиспеченного посла есть личные причины для беспокойства: на прощальной аудиенции Сталин ему «недвусмысленно дал понять, что его меньшевистская молодость не забыта, Кангаров-Московский вспоминал об аудиенции с самым неприятным чувством» (IV, 29).

В романе «Начало конца» Алданов исследует психологию советского человека, избрав в качестве центральных персонажей видных членов партии, а в качестве героев второго ряда – молодых людей: стенографистку Надежду Ивановну, секретаря посольства. Писатель индивидуализирует характеры героев: Кангаров пошловат в набоковском смысле слова; Вислиценус «настоящий» – так оценивает его обер-гофмаршал во время церемонии представления советского посольства королю; Тамарин – профессиональный военный, любящий Россию, в наименьшей степени затронутый идеологией. Но писателя интересует не только индивидуальная, но и социальная психология, «типичное» сознание, которое героям удастся преодолеть в моменты наибольшей честности с самими собой. Когда Тамарин и дипломат, встречающий советское посольство в Берлине, узнают друг друга, повествователь говорит о них: «Они когда-то хорошо знали друг друга, много раз



встречались во времена доисторические – встречались в совершенно иной обстановке. Обоим стало и смешно, и весело, и стыдно <...> и в глазах у каждого из них выразилось: “Что? И ты тоже? Да, и я служу такой же сволочи, ничего не поделаешь, кончилось наше время”. Больше им сказать друг другу было нечего» (IV, 51).

Вислиценус, приехав в Париж, совершает «сентиментальное путешествие», *паломничество*, как он его сам называет, на ту улицу и к тому дому, где во время эмиграции жил Ленин: «В доме за четверть века не изменилось решительно ничего <...> Вислиценус как живого увидел Ленина, у этого самого окна, без пиджака, с засученными рукавами по-провинциальному <...> Зажигались огни. Откуда-то издали доносилась музыка. Вся их жизнь когда-то проходила в этом квартале, между домом Ленина и типографией...» (IV, 111–112). Зайдя в их прежнюю кофейню, герой представляет, как Ленин занимает центральное место за *его* столом, «и вокруг него, как тогда, отвечая почтительным смехом на незатейливые шутки, разместились полуголодные, смешные, никому ненужные люди, однако чуть не перевернувшие мир. Теперь почти все они были в могиле или в тюрьме. Самые известные недавно были казнены» (IV, 115).

Алданов передоверяет герою ключевые (для понимания современной ситуации) размышления об итогах революции, о ее последствиях не только для России, но и Европы. Революция оценивается героем как опыт, произведенный «когортой политического преступления» под руководством Ленина – *игрока*, ведущего «свою большую игру, игру мизантропическую, бесчеловечного социализма», которую он строил «на вековой ненависти бедняков к богатым» (IV, 116). Но результаты опыта оказались непредсказуемыми: «Опыт произведен. Оказалось, что человеческая душа не выдерживает того предельного гнета, которому мы ее подвергли, – под столь безграничным давлением люди превращаются в слизь» (IV, 115). Вислиценус анализирует причины неудачи эксперимента: «Ошибка комбинации заключалась в том, что теория наша как-никак строилась на вере в человека, на вере в его достоинство, в возможность и необходимость его морального усовершенствования, – практика же всецело исходила из предпосылки, что человек глуп, что человек подл и что надо его – о, временно, разумеется, временно! – для успеха, ради идеи, сделать еще более глупым и подлым» (IV, 115). Это привело к тому, что «вся наша история в последние годы свелась к схватке кандидатов в атаманы <...> Вот из-за чего пролиты, льются и будут литься потоки крови – этого не предвидел и Ленин. <...> компаса нет, никакой Полярной звезды не видно. Атаманом оказался <...> наиболее смелый, твердый из кандидатов. <...> Умный, хитрый, решительный атаман так долго выдумывал преступления и подбрасывал народу преступников, пока сам почти во все не

поверил. Теперь настало царство полицейской мифологии <...> А кто будет прав в историческом счете, неизвестно: может быть, Троцкий, может быть, Гитлер...» (IV, 117).

Едва ли не впервые в русской литературе XX в. прозвучала на страницах романа «Начало конца» мысль о том, что, переняв «наши методы», немецкий фашизм быстро усвоил «данный нами миру урок вседозволенности, беззастенчивости, безнаказанности <...> они создали пресс, выкрашенный в другой цвет, но столь же легко, успешно, безошибочно превращающий людей в грязную слизь» (IV, 117). Предчувствуя приближающееся столкновение между коммунизмом и фашизмом («Два человеческих стада выстроились одно против другого» (IV, 118)), герой высказывает характерное для носителя советской идеологии стремление подтолкнуть исторический процесс. «Надо довести дело до конца и довести его до конца скоро <...> Как ни ужасен наш опыт, его надо распространить на весь мир» (IV, 118).

Романную ситуацию «Начала конца» определяет характерное для автора-повествователя и героев ощущение конца «личного и общего существования», если воспользоваться образной «формулой» А. Платонова. В то время когда персонажи, оказавшиеся в Европе, стремятся осмыслить суть нравственных деформаций, привнесенных большевистской революцией, и проверяют свои идейные установки и принципы на прочность, в Москве начинаются новые политические процессы, о которых они узнают из газет: Кангаров «развернул газетный лист – и помертвел: в Москве преданы суду лица, еще недавно занимавшие самые высокие посты в государстве, а теперь обвиняемые в самых ужасных преступлениях <...> Из телеграмм следовало, что обвиняемые во всем сознались и покаялись. Однако на этом Кангаров даже не остановился: так бессмысленны были обвинения. “Господи, что же это он делает? – прошептал посол. – Ведь ближайшие соратники Ильича!” (IV, 122). «Несмотря на горячую ванну, зубы его стучали. Он опять все мысленно перебрал: “Нет, *такого* ничего нет <...> Могут погубить только, если он захочет погубить”» (IV, 123).

Гибнет Тамарин, исчезает Вислиценус, осознает цинизм своей жизни Кангаров.

Европейский мир, так же как и советский, представлен героями, переживающими «начало конца». Особое место в романе занимают персонажи, являющиеся социально-нравственными антиподами, – писатель Луи Этьенн Вермандуа, представляющий точку зрения человека культуры, и его секретарь бакалавр Альвера, ненавидящий и презирающий людей и установленные ими моральные нормы.

А. Чернышев считает, что детективный сюжет (убийство, совершаемое молодым французом) введен Алдановым в роман из опасения, что иначе «роман, где главная нагрузка падает на внутренний монолог, окажется скучен». Исследователь ут-



верждает, что благодаря введению в сюжет романа убийства «создается видимость острой интриги, но эта история не бросает нового света на главных действующих лиц»¹⁷. Но она бросает новый свет на ситуацию «начала конца». Детективный сюжет является одной из вариаций ведущей темы произведения, он раскрывает одну из граней проблемы «личного и общего существования». Будучи включенным в повествование, он вводит в роман тот срез реальности, который находится за пределами жизни и внимания его думающих героев. Это внутренний мир людей нового поколения, которое готово разрушить устойчивые европейские культурные ценности; гуманистические идеалы не проникают в их сердце и сознание. И это тоже современная Франция.

История Альверы включается в роман фрагментарно, по принципу вставной новеллы. Алданов подчеркивает параллельность событий. В XV главе Кангаров приезжает в ресторан, где он дает обед, на котором в числе приглашенных должна быть европейская знаменитость – писатель Вермандуа. XVI глава посвящена размышлениям Вермандуа о творчестве, и начинается она со слов «А в это время Луи Этьенн Вермандуа...» (IV, 136), а завершается его рождающимися в дороге мыслями о том, «что к концу идет вся цивилизация. Будет, вероятно, новая, но дрянная, еще неизмеримо более скверная, чем нынешняя» (IV, 143). Вдруг он почувствовал, что дикари, которые разрушат современную цивилизацию, уже здесь: «... дикари близко, дикари внешние и внутренние, что он окружен дикарями и что по улицам этого лучшего, самого цивилизованного в мире города сейчас, с наступлением ночи, уже бродят темные, таинственные, страшные люди и замышляют ужасные преступления» (IV, 143). В следующей за этими размышлениями XVII главе мотив «современных дикарей» получает сюжетную реализацию: секретарь Вермандуа Альвера, наметивший на этот день убийство одного из своих работодателей – пожилого месье Шартье, – в последний раз проверяет прочность своих силлогизмов. Глава завершается его внутренним монологом, произносимым на вокзале по пути в Лувесьен, где живет его жертва: «... было приятное сознание, что никто из бесчисленных проходивших мимо него людей ничего не может прочесть в его намерениях и чувствах. “Да, да, иду нарушать человеческие и божеские законы...”» (IV, 151). А в XVIII главе повествуется о том, как на банкете в это время в несколько шутиливой манере, соответствующей месту действия («для серьезного разговора о таких предметах отдельный кабинет ресторана был местом неподходящим» – IV, 152), Этьенн Вермандуа блещет эрудицией, остроумием и пугает собравшихся эсхатологическими предсказаниями: «Пророк Исаия говорит <...> Цитирую и перевожу не дословно: “Шумен в горах шум многих народов. Войте, ибо близок день Господень. Почти все будет истреблено.

Воздам вселенной за зло ее, и будет человек реже золота, и задрожит земля на месте своем...” Нет злободневнее публицистов, чем библейские пророки: ведь это написано точно о нынешнем дне» (IV, 155). Убийство месье Шартье, намеченное на 9 часов 15 минут вечера и происходящее лишь на несколько минут позже, воссоздается в XIX главе, прерывающей повествование об обеде. Таким образом писатель достигает эффекта одновременности событий: беседа за столом, длящаяся в XX и XXI главах, происходит во время убийства, а когда гости без четверти одиннадцать начинают собираться уходить, Альвера уже арестован.

Чтобы подготовить читателя в восприятии символического характера данных глав и их внутренней связи в структуре целого, Алданов предпосылает им XV главу, в которой дается описание катания детей на карусели: «Заиграла неизвестно откуда шедшая музыка, карусель завертелась. Дети, пронсясь мимо Вислиценуса, хмуро-решительно держали поводья и рули<...>Карусель, дойдя до отпущенной ей предельной скорости – везде стоял крик и визг, – стала замедлять ход. Музыка замолчала.<...>Перед Вислиценусом были облезшие черные звери» (IV, 133).

Особую роль в романе играет проекция убийства Альверы на «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Исследователи уже обратили внимание на то, что при всей нелюбви Алданова к «черному бриллианту русской литературы», как он называл писателя, диалог с Достоевским ведется едва ли не в каждом его произведении¹⁸. С точки зрения значимости диалога с Достоевским особое место среди романов Алданова занимают «Ключ» (1930), в котором «эстетический, художественный космос Достоевского составляет особую, неповторимую ауру»¹⁹, и «Истоки» (1950), где Достоевский является одним из персонажей. Но, пожалуй, как ни в одном другом романе велика роль идей автора «Преступления и наказания» в «Начале конца». «Алданов – проницательный и острый мыслитель, блестящий исторический романист и публицист – отчетливо понимал и видел, что XX век “начитался” Достоевского и в некотором смысле герои писателя шагнули в жизнь, заселили землю, стали его современниками, соседями, друзьями и врагами, политическими деятелями и литераторами»²⁰, – пишет В. Туниманов – исследователь традиций Достоевского в литературе XX столетия.

В романе о современности 1930-х гг. Алданов вступает в диалог с Достоевским уже с первых страниц произведения, «заставляя» Вислиценуса читать в дороге том его писем. Герой с раздражением говорит о «Братьях Карамазовых» и «Бесах», признавая гениальным произведением лишь «Преступление и наказание». В дальнейшем тема преступления и наказания получает сюжетное развитие в истории Альверы, а на мотивном уровне проецируется и на судьбы других персонажей, подводящих итоги пройденного ими жизненного пути.



В романе «Начало конца» полемика с автором «Преступления и наказания» ведется, как и в «Ключе», не напрямую, а через точки зрения героев, но спорит с Достоевским не следователь, как в романе «Ключ»²¹, а убийца. Альвера замышляет свое преступление как «поправку» к основной идее Достоевского – идее раскаяния. Герой носит во внутреннем кармане пальто роман Достоевского на французском языке, в котором напротив сцены признания Раскольникова на полях им было написано: «*Un fameux cretin? Celui-la!*» Это место книги всегда его веселило. «Да, совершенный кретин!» – подумал он, разумея и русского автора, и кающегося студента» (IV, 97). Тренируясь в стрельбе из револьвера, Альвера вырывает эту страницу из романа и использует ее в качестве мишени. А затем, фантазируя на тему возможного ареста, предполагает сцену: «А Вермандуа, если он навестит меня в тюрьме, я скажу, что убил на зло Достоевскому. Он будет в восторге и вставит в свой роман обо мне, какой блестящий парадокс: романы великого славянского моралиста только способствуют развитию преступности среди этих несчастных детей!» (IV, 131).

П. Бицилли видит в Альвере антипода Раскольникова, отмечая, что его убийство имеет, кроме средства самоиспытания, и практическую цель – ограбление. Главное же отличие – в отсутствии мук совести: «И совершив убийство и попутавшись, он мучается только ожиданием гильотины, а не упреками совести. Альвера – герой нашего времени, времени, когда человек человеку перестал быть не только “братом”, но даже и “волком”, и стал просто, так сказать, “предметом потребления”»²². Разница в истолковании как преступления, так и наказания, причем и героем («современным Раскольниковым»), и повествователем, свидетельствует, что мир изменился, что наступает «начало конца» гуманистических (имеющих в своей основе христианские) ценностей.

«Изумительная сцена убийства» в «Преступлении и наказании», о которой неоднократно писал Алданов-критик, вдохновила его на свой вариант в романе «Начало конца»: убийство месье Шартье описано с такой же психологической глубиной и художественной силой, которые характерны для «первоисточника». При этом Алданов находит свой способ воздействия на читателя: вся сцена проходит под звуки опереттки Оффенбаха, приглашающие вернуться к добродетели, оставив порок.

Включение в романное повествование музыкальных лейтмотивов – одна из ведущих форм алдановского диалога с читателем о тайнах бытия, жизни и смерти. В романе «Заговор» (1927) Юлий Штааль в день убийства Павла I испытывает душевное потрясение, слушая музыку, которую исполняет в доме умершего друга Баратаева композитор Дмитрий Бортнянский: «Ему казалось, будто он только теперь очнулся от непонятно долгого, изменчивого, томительного сна <...>

В музыке Бортнянского слышались Штаалю и люди, замученные в Тайной канцелярии, и задуманный в эту ночь царь <...> В ней была вся та необыкновенная, несчастная, ни на какую другую не похожая страна, в которой счастье жить было послано и царю <...> и ему, Штаалю»²³.

В трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» ведущим музыкальным лейтмотивом, сопровождающим темы любви и смерти, является Вторая соната Шопена. Ноты сонаты обнаруживают в той квартире, где умер Фишер. Во сне, посещающем Брауна накануне самоубийства, воссоздается сцена в квартире Фишера, которую Браун наяву никогда не вспоминает: «Толстый человек говорил входившим девушкам <...> что терпеть не может музыки – “неприятный шум”, – однако, если девушки любят, то пусть механическое пиано играет, но веселенькое, – а это дрянное...»²⁴. Вслед за этим в ночном сознании Брауна всплывает имя Шопена. Музыка, напоминая героям о смерти, приоткрывает хотя бы на миг тайны жизни, говорит о подлинных ценностях. Слушая необычное исполнение этого произведения на концерте, Муся, которая сама играла эту сонату, открывает смысл финала, который, «по ее мнению, портил дивную сонату»: «Финал у старого пианиста звучал загадочно, насмешливо и страшно, еще страшнее, чем “marche funebre” (траурный марш. – Т. Д.). У Муси рыдания подступили к горлу. “Да, разумеется, в этом все дело... Не случайно же он вставил похоронный марш в сонату... Ведь знал же он, что пишет! Он хотел сказать что-то очень важное, большое, таинственное... И значит, никто не понимал до этого старика...” Муся чувствовала, что пианист толкует загадочную сонату как изображение всей жизни»²⁵. Музыкальность сближает Мусю и Брауна. Прощаясь с жизнью, Браун на свидании с Мусей говорит о своем понимании смерти как утраты того, что составляет счастье жизни: «Если пришлось нам увидеть солнечный закат, лес, озера, прочесть Толстого и Декарта, услышать Шопена и Бетховена – и потом всего этого навсегда лишиться...»²⁶.

В романе «Начало конца», наряду с пародийным введением опереттки Оффенбаха, важную роль в постижении смысла бытия и творчества играет трагедийная музыка Бетховена, которую слушает Вармандуа, постигая суетность собственной жизни и фальшь («опереточность») своего творчества.

Вермандуа – писатель, которому Алданов передоверяет размышления по широкому кругу проблем, но особое значение для воплощения авторского сознания в романе имеют его суждения о творчестве²⁷: «Перед каждой новой книгой ему хотелось написать ее совершенно по-новому – так, как он никогда не писал и как никто не писал до него. Но из этого ничего не выходило: все новое неизменно оказывалось старым – “ново лишь то, что забыто”. Прогресс искусства сводился только к легкому подталкиванию вперед того, что



было сделано поколениями других людей; самые великие новаторы именно так и поступали, а те, которые хотели казаться новаторами своим современникам, забывались обычно через двадцать лет или уже через десять становились совершенно невыносимыми. “Вот и в этой книге я чуть-чуть подтолкну искусство исторического романа...”» (IV, 67).

Мысли Вермандуа о подлинном творчестве сопровождаются бетховенским скерцо, передаваемым по радио из Мюнхена: «С камина раздалась фраза “стучащей судьбы”. Он улыбнулся ее соответствию мыслям, которые его занимали. “Всегда надо писать под музыку Бетховена”, подумал он <...> Надо было бы написать хоть одну настоящую книгу о настоящих вещах, написать ее, не думая о публике, не думая о критике. Но для того чтобы написать такую книгу, надо иметь *шу*, прежде всего надо иметь *шу*...» (IV, 67, 72–73). «Указание на *шу* он нашел в чьих-то записях», оно означает уважение, но «...не уважение к чему-нибудь в отдельности, а уважение к жизни <...> способность уважения вообще» (IV, 73).

Музыка Бетховена, помогающая Вермандуа понять неподлинность своего творчества, «запускает механизм» самоанализа, который «разрешается» в финале первой части романа постижением «настоящей “мудрости”»: «Делать в жизни свое дело, делать его возможно лучше, если в нем есть, если в него можно вложить хоть какой-нибудь, хоть маленький разумный смысл. <...> Не потакать улице и не бороться с ней: об улице думать возможно меньше, без оглядки на нее, без надежды ее исправить. Но в меру отпущенных тебе сил способствовать осуществлению в мире простейших, бесспорнейших положений добра.<...> Жить спокойно, зная, что мир лежит во зле. Радоваться редкому добру, принимая вечное зло как общее правило мира» (IV, 207–208).

В финале второй части романа Вермандуа, которому предлагают публикацию его собрания сочинений в Советском Союзе, совершает поступок – он отказывается послать в Москву телеграмму в поддержку показательных политических процессов: «– Значит, вы собираетесь напечатать мое собрание сочинений, если я пошлю телеграмму этим?.. – спросил Вермандуа. Кровь продолжала приливать к его лицу. Им овладела ярость. Он чувствовал, что нанесено оскорбление не только ему – в его лице всей свободной мысли. Тени Декарта, Паскаля, Монтеня, Бетховена, казалось, окружили его, ожидая его ответа. <...> Вермандуа тяжело поднялся на ноги. (“Да, конечно, я ненавижу Гитлера сильнее, чем коммунистов. Но если защищать свободу и человеческое достоинство, то защищать надо честно: от всех тиранов, от всех взяточдателей...”).

– Дерьмо!.. – проговорил он. Его лицо дергалось. <...> Дрожащий от ярости Вермандуа повторял то же слово, одно-единственное слово “merde” ...» (IV, 443).

Таким образом, в романе «Начало конца» авторская концепция современности как текущей истории воплощается благодаря воссозданию внутренних монологов героев, сопряжению сюжетного повествования, вбирающего элементы романа-путешествия, детектива, романа о художнике, с внесюжетными формами (структура «текст в тексте», система лейтмотивов, символические образы). Являясь частью метароманного целого, включающего 16 романов и повестей о русской и европейской истории с конца XVIII по середину XX столетия, «Начало конца» представляет самостоятельную идейно-эстетическую ценность как глубокое художественно-философское исследование эпохи 1930-х гг. и как убедительное свидетельство неисчерпаемых возможностей романного жанра в познании мира и человека.

Примечания

- 1 Алданов М. Сталин // Алданов М. Сочинения : в 6 кн. М., 1994. Кн. I. С. 297, 309.
- 2 Алданов М. Гитлер // Там же. С. 337.
- 3 Там же. С. 353.
- 4 Там же. С. 353–354.
- 5 См.: Современные записки. 1936. № 62; 1937. № 63, 65; 1938. № 66; 1939. № 68, 69. 1940. № 70. Перепеч.: Алданов М. Начало конца. Париж, 1939. Ч. 1 ; Алданов М. Сочинения : в 6 кн. М., 1995. Кн. IV. С. 21–443. Далее ссылки на современное издание даются в тексте с указанием книги и страниц в скобках.
- 6 В письме М. Осоргину от 13 августа 1940 г. Алданов повествует о потере рукописи романа при отъезде из Парижа в Ниццу: «Вещи мои все целы, за исключением главной: на Аустерлицком вокзале моя теща потеряла рукопись конца моей книги “Начало конца”. Хотя она теперь никому не нужна и печатать книгу негде и незачем, я был чрезвычайно расстроен и не знаю, удастся ли восстановить все по памяти. Если свое и восстановлю, то не могу цитировать по памяти чужое. А там у меня Вермандуа высказывает свои мысли по поводу разных редкостных книг, которые нигде, кроме Национальной библиотеки, достать нельзя. Для человечества, разумеется, потеря невелика, но автору, по человеческой глупости его, крайне досадно, тем более что он гордится (тоже по глупости): начал писать и печатать “Начало конца” (культуры и свободы) четыре года тому назад...» (Октябрь. 1998. № 6. С. 145).
- 7 В письме В. Набокову от 5 ноября 1941 г. М. Алданов сообщает, что издатель Кнопф отказался печатать роман «Начало конца»: «... думаю, из-за антибольшевистского направления романа» (Октябрь. 1996. № 1. С. 129–130).
- 8 Информацию об истории публикации романа см.: Чернышев А. Алданов в 1930-е годы // Алданов М. Сочинения : в 6 кн. М., 1995. Кн. IV. С. 16–17, 654.
- 9 Бицилли П. М. А. Алданов. «Начало конца», ч. I – Изд. «Русск. Записок», Шанхай, 1939 г. // Русские записки. 1939. № 18. С. 196.
- 10 Там же. С. 197.



- ¹¹ См.: *Туниманов В. Ф. М. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М. А. Алданова // Русская литература. 1996. № 3. С. 94.*
- ¹² «... мы видим в нем самую свободную форму искусства, частично включающую в себя и поэзию, и драму (диалог), и публицистику, и философию» (*Алданов М. А. О романе // Современные записки. 1933. № 52. С. 435*).
- ¹³ Там же. С. 434.
- ¹⁴ Там же. С. 437.
- ¹⁵ В книге «Загадка Толстого», размышляя о способах воплощения авторского сознания в художественных произведениях своего кумира, Алданов обращает внимание на то, что в них «исповедь подается в розницу, и, главное, под псевдонимом. Иртеньев, Оленин, Нехлюдов, Левин, каждый из этих людей, конечно, немного – сам Толстой, но только немного и не совсем: Федот да не тот» (*Алданов М. Загадка Толстого // Алданов М. Сочинения : в 6 кн. М., 1996. Кн. VI. С. 105*).
- ¹⁶ Октябрь. 1996. № 1. С. 134.
- ¹⁷ *Чернышев А. Алданов в 1930-е годы // Алданов М. Сочинения : в 6 кн. М., 1996. Кн. IV. С. 10.*
- ¹⁸ См.: *Туниманов В. Указ. соч. ; Митюрев С. «Будет, будет великое упрощение!..» (Марк Алданов и Достоевский) // Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. Блоковский сб. 8. Тарту, 1996 ; Тассис Ж. Достоевский глазами Алданова // Достоевский и XX век : В 2 т. / под ред. Т. Касаткиной. М., 2007. Т. 1.*
- ¹⁹ *Старосельская Н. «Волнующая связь времен». Ответ Достоевского в двух романах Марка Алданова // Лит. обозрение. 1992. № 7/8/9. С. 29.* Отметим, что в романе «Ключ» отчетливо сказались не только преемственность, но и полемика М. Алданова с автором «Преступления и наказания». Вторым романом, анализируемым исследователем, являются «Истоки», где Достоевский является одним из персонажей.
- ²⁰ *Туниманов В. Ф. М. Указ. соч. С. 80.*
- ²¹ Следователь Яценко, имеющий большой опыт, думает о «выдуманности» теории допроса в романе Достоевского: «Читая “Преступление и наказание”, он находил, что в Порфирии Петровиче все выдумано: и следствие так, по-домашнему, никогда не ведется, и следователя такого не могло быть даже в дореформенное время. Однако самому Яценко случалось при допросах сбиваться на тон Порфирия Петровича; он видел в этом лишь доказательство того, как прочно засели книги великих писателей в душе образованных людей» (*Алданов М. Собр. соч. : в 6 т. М., 1991. Т. 3. С. 55*). Начальник тайной полиции Федосьев, ведущий философские разговоры с Брауном ради разгадки убийства Фишера, неоднократно полемизирует с Достоевским, который, по его мнению, «очень упростил задачу своего следователя», взвалив «убийство вместе с большой философской проблемой на плечи мальчишки-неврастеника» (3, 223).
- ²² *Бицилли П. Указ. соч. С. 197.* Более сложное представление об Альвере и характере его соотносительности с Раскольниковым см.: *Туниманов В. Указ. соч. С. 80.*
- ²³ *Алданов М. Заговор // Алданов М. Собр. соч. : в 6 т. М., 1991. Т. 2. С. 311.*
- ²⁴ *Алданов М. Пещера // Там же. Т. 4. С. 387.*
- ²⁵ Там же. С. 67.
- ²⁶ Там же. С. 353.
- ²⁷ Особый интерес для исследователя прозы М. Алданова представляет рефлексия героя о работе над историческим романом. Эта тема нуждается в специальном рассмотрении.