

Жанр историософског романа на примере романа "Кључ" Марка Алданова

Radović, Tea

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:622449>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-11-29**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***ЖАНР ИСТОРИОСОФСКОГО РОМАНА НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «КЛЮЧ»
МАРКА АЛДАНОВА***

studentica: Tea Radović

mentorica: prof. dr. sc. Jasmina Vojvodić

Zagreb, rujan 2021.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***GENRE OF HISTORIOSOPHICAL NOVEL ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL
"KEY" BY MARK ALDANOV***

studentica: Tea Radović

mentorica: prof. dr. sc. Jasmina Vojvodić

Zagreb, rujan 2021.

Zahvale

Mentorici na strpljenju, obitelji također na strpljenju, Ognjenu na motivaciji, Ani Vučić na supatništvu, curama na bodrenju, Loreni na klimi i Luciji na apsolutno svemu – popis je predug.

I hvala Čučerju!

Sadržaj

1. Введение.....	1
2. Историософия.....	2
2.1. Философия истории и историософия.....	2
2.2. Русская историософия.....	3
2.3. Задачи историософии.....	5
3. Историософский роман.....	5
3.1. Историософский роман как явление литературы русского зарубежья.....	5
3.2. Главные признаки жанра историософского романа.....	8
3.3. Историософский текст Марка Алданова в рамках литературы первой волны эмиграции.....	11
4. Историософская концепция в романе <i>Ключ</i> Марка Алданова.....	12
4.1. Интеллигенция.....	14
4.2. Общество – театр.....	18
4.3. Мир А и мир В.....	21
4.4. Поиск истины.....	23
4.5. Ключ.....	25
5. Жанровое определение романа <i>Ключ</i> Марка Алданова.....	26
5.1. В каком ключе читать <i>Ключ</i> ?.....	26
5.2. Подводя итоги исследования: проблемы определения историософского романа.....	29
6. Заключение.....	31
Литература.....	33
Sažetak.....	37
Životopis.....	37

1. Введение

Русские революции в XX веке внесли многие изменения в мире. Социалистический государственный порядок не единственная новизна, которую они принесли; они повлияли на изменение способа мышления о роли человека в обществе, об отношении как национальной, так и мировой истории, о предназначении определенного народа для руководства над мировыми переменами и прочь. В особенности они повлияли на целый коллектив русской интеллигенции, которая в определенном смысле не была готова к этим революциям.

«Русская мысль сплошь историсофична, она постоянно обращена к вопросам о „смысле“ истории, конце истории и т. п.» (Зеньковский, цит. по Безлепкина 2017: 124) утверждает известный русский философ В. В. Зеньковский. Поколение русской интеллигенции конца XIX и начала XX века, не удивляет, особенно занималось вышеупомянутыми вопросами, поскольку все теории об этих вопросах нужно было переосмыслить в новом общественном контексте – учитывая «новую» историю. Большая часть интеллигенции оказалась после революций в изгнании, стараясь объяснить себе и окружающему миру причины случившегося. Ответы на такие и подобные вопросы ни среди достаточно однородной русской постреволюционной эмиграции не были однородными, а в полемики нередко включались и литераторы. Все вышеупомянутые вопросы являются вопросами философии истории.

В русскоязычных литературоведческих работах нередко сталкиваемся с понятиями историсофских концепций авторов, историсофского романа, историсофского характера определенной литературы (особенно литературы русского зарубежья), но нередко этими понятиями литературоведы пользуются без их точного определения. Один из авторов, творчество которого исследователи часто упоминают, пользующийся именно данными понятиями – Марк Александрович Алданов¹ (1886–1957). Поскольку анализ всего творчества автора превышает объем этой дипломной работы, мы выбрали роман *Ключ* в качестве подлинного текста для нашего анализа.

В данной работе мы поэтому попробуем показать существующие теории историсофского романа и примерить их к роману *Ключ* Марка Алданова, который в научной литературе уже определен как историсофский. Поиск подходящего

¹ Настоящая фамилия писателя – Ландау. Псевдоним Алданов является ее анаграммой.

определения понятия начнем из философии, поскольку у нее взят термин историософия. После определения историософии как философской дисциплины, мы кратко представим русскую историософскую традицию. Потом постараемся объяснить связи историософии и литературы в контексте русской эмиграции первой волны, после чего попытаемся сделать очерк понятия «историософский роман». Анализируя роман *Ключ*, мы постараемся увидеть существует ли в сюжете романа основа для определения романа как историософского и, впоследствии, постараемся рассмотреть понятие историософского жанра как классификационной категории разновидности романа с точки зрения построения художественного текста.

2. Историософия

2.1. Философия истории и историософия

В литературе об историософском дискурсе в художественных произведениях и историософском романе понятие историософии употребляется в разных значениях. Поэтому мы считаем, что для пояснения этого понятия в первом шагу нашего исследования надо обратиться к науке, из которой термин пришел в литературоведение. Термин «историософия» первый раз употреблен в докторской диссертации А. Чешковского *Прелогомена к историософии* в 1838 году (Русакова 2002: 3). В философии историософия считается одной из дисциплин философии истории, вместе с исторической эпистемологией. Историософия называется еще и историческая онтология, материальная или субстанционная философия истории, а занимается вопросами объективного хода и развития исторического процесса (там же: 22), «исследование[м] и осмысление[м] исторического процесса как некоей бытийной сферы, объективной данности, [...] стремится выявить его общую природу, основные закономерности и движущие силы» (Зайцева 2012: 165). Как дисциплина, которая в качестве объекта своего исследования выбирает весь исторический процесс (Зайцева 2005: 11), она является «концепци[ей] философии истории, претендующ[ей] на целостное постижение конкретных форм с точки зрения раскрытия в них универсального закона или метаисторического смысла» (Дронова 2014: 86).

Второй дисциплиной философии истории является историческая эпистемология (формальная или рефлексивная философия истории, критико-аналитическая философия истории), предмет которой является «ценностно-центрированная логика и методология исторического познания» (Русакова 2002: 4), то есть она занимается логикой и

методологией концептуального осмысления истории (там же: 22), проблемами познания исторических фактов и событий (Зайцева 2005: 9).

Другими словами, философия истории в рамках широко понимаемой философии понимается как гипероним историософии и исторической эпистемологии.

2.2. Русская историософия

Историософия как дисциплина развивается, прежде всего, в рамках русской философии истории, а термин в обиход русской науки вошел в XIX веке. Причины интереса русских философов к вопросам целостности и логики исторического процесса можно найти в том факте, что на русскую мысль большое влияние, кроме западной философии, оказала восточная, православная церковная мысль, и то, что русская философия свои корни имеет в «противостояни[и] науки восточной, греческой или византийской, влияние которой проводилось православной церковью, и западной науки, поддерживающейся и внедрявшейся государством» (Безлепкин 2017: 120) и, таким способом:

Традиционалистская система ценностей, возникшая на основе греко-византийской традиции, посредством христианства способствовала приданию русскому обществу духовной цельности, ввела понятие истории, ограниченной во времени, начинающейся со сотворения человека Богом и кончающейся его окончательным спасением (там же).

Христианская концепция истории, которая предполагает целостность исторического процесса, явилась почвой для развития мысли о закономерностях в историческом процессе даже и у философов, не принимающих эту христианскую концепцию (Дронова 2014: 86).

Самыми известными философами в рамках русской философии, занимающимися осмыслением предмета изучения и определением задач дисциплины являются Н. И. Кареев, Н. А. Бердяев и В. В. Зеньковский. О. Ф. Русакова в своей статье *Историософия: толкования предмета и типология* (2002) описала развитие русской историософии. Она в статье толкует основные тезисы историософии указанных философов, утверждая, что Н. И. Кареев в качестве центральной проблемы историософии определил понимание исторического прогресса. Для него прогресс является «мер[ой] для оценки хода истории с точки зрения будущего» (Русакова 2002: 5). Его подход можно определить как антропологический (в противоположности к христианской концепции), потому что идеалы прогресса определяет человек. Н. А. Бердяев, по мнению Русаковой, подчеркивал историософичность социалистической идеи, потому что в ней видел прогрессистскую

историософскую идею, похожую на рационалистическую идею прогресса из-за силы разума. Бердяев в предмет изучения историософии ввел и вопросы судьбы России (ее «всемирно-освободительное предсказание») и делал параллели эсхатологизма христианской и утопизма социалистической историософской концепции (Русакова 2002: 8). Бердяева интересовали вопросы о расколах в русской истории и истоках и смысла русской революции, которые беспокоили авторов историософской художественной литературы, о чем пойдет речь ниже. Русакова пишет, что В. В. Зеньковский, с другой стороны, доказывал, что историософия является основной характеристикой русской философской мысли вообще,² то есть что русских философов именно вопросы направления исторического процесса и места России в историческом процессе понимаемом как что-то целостное занимают больше всего (Русакова 2002: 10).

По Бердяеву и Зеньковскому, историософия выступает таким видом философской рефлексии над историей, для которого характерно заострение внимания на проблемах соотношения общеуниверсального и индивидуально-национального в истории, на вопросах своеобразия национально-исторической судьбы (страны, народа), на поисках смысла в истории, на конструировании целостной модели исторического процесса, на построении эсхатологических образов будущего (Русакова 2002: 10).

Такое понимание историософии больше всех повлияло на дальнейшее развитие русской историософии.

Христианскую историософскую концепцию характеризуют провиденциализм (зависимость от воли высшего начала), эсхатологизм (смысл истории находится за ее пределами), мессианство³ (ожидание великого явления в будущем) и с ним связан телеологизм, потому что «история – это не только познание прошлого, но и познание будущего, она всегда пытается открыть смысл, который может быть явлен лишь в будущем» (Безлепкин 2017: 122). Это значит, что эта концепция является и прогрессистской (там же: 122–125). Поиск значения в прошлом из-за получения возможности проекции в будущее является одной из главных причин осмысления истории с историософской точки зрения.

² Эта мысль Зеньковского повторяется в почти всех философских и литературоведческих работах об историософии и историософской художественной литературе.

³ Историософские исследования пришли к выводу, что многие из этих характеристик имеют и нехристианские историософские концепции: прогрессизм, телеологизм и ожидание великого явления в будущем (например, приход Мессии или создание безклассового общества) характерны и для социалистического проекта и рационализма.

XX век привел к конечному предметному размежеванию философии истории на историософию и историческую эпистемологию. Вопросы исторической эпистемологии, как известно, во многом повлияли на литературу постмодернизма. Мы в данной работе постараемся посмотреть влияние историософии на художественный процесс в русском зарубежье, не в эпоху постмодернизма, а в начале XX века.

2.3. Задачи историософии

В заключении определения историософии, мы используем определение предметно-проблемного поля историософии данное Зайцевой в ее статье *Историософия как социокультурный и когнитивный феномен* (2012: 166–167). Историософия должна уяснить природу исторического, установить закономерности движения истории, утвердить факторы, которые обуславливают социогенез и социальную динамику, членить историю хронологически и процессуально, потому что это «позволяет отобразить ее как упорядоченный процесс» (Зайцева 2005: 12), выявить общие формы протекания истории⁴ и выявить смысл истории.

3. Историософский роман

3.1. Историософский роман как явление литературы русского зарубежья

Зеньковский подчеркнул историософский характер русской мысли и поэтому не удивляет факт, что она повлияла и на искусство, в особенности, потому что

В поиске ответов на вопросы, поставленные историей, литература не просто стоит в едином культурно-историческом контексте с другими гуманитарными науками, видами искусства, философией, но и во многом опережает их, создает новый философский и эстетический синтез, выступая своеобразной творческой лабораторией исторического и духовного опыта (Трубина 2018: 40).

Историософичность русской литературы проявляется через ее «особый интерес к судьбе России и ее народа, [ее] внимание к прошлому („культ прошлого“ по Д. С. Лихачеву) в сочетании с [ее] критикой настоящего и устремленностью в будущее, с напряженными исканиями нравственной правоты исторического бытия» (Трубина 1999: 1) и представляет собой «нерв русской литературы, ее важнейшую национальную черту» (там же).

⁴ Главные формы протекания истории в разных историософских концепциях: линейная (христианство), циклическая форма (античность), движение по ступеням (рационализм), циклически-спиральное движение.

Но, история как тема и ее историософская рефлексия особенно характерны для русской литературы первой трети XX века:

История, осмысленная, пережитая и воплощенная в художественных текстах, во многом повлияла на облик русской литературы первой трети XX века, определив не только проблемно-тематическую доминанту художественного творчества и повышение философского потенциала литературы, но и важнейшие принципы изображения мира, личности, а также предпочтения в выборе жанра, стиля, приемов условности, то есть решение собственно творческих задач (Трубина 1999: 2).

«Исторический ренессанс», «давление» или «диктат истории» в литературе начала XX века, как это внимание определяют литературоведы (Трубина 2018: 430), связаны с феноменом рубежа веков и монументальными историческими событиями в начале XX века. Конец века привел к ощущению конца истории (Бреева 2010: 140), усиленного опытом Первой мировой войны и русскими революциями, теорией релятивности Эйнштейна и привел к переосмыслению в искусстве модернизма культурных традиций (Болотова 2007а: 3), как и к поиску новых способов восприятия и осмысления реальности. Революция стала одним из ключевых тем русской литературы XX века, которая привела к задаванию в литературе «проклятых» вопросов об отношении революции и эволюции, целей и средств, гуманизма и жесткости, и вопросов о праве на насилие (Трубина 1999: 1).

Надо подчеркнуть, что эти вопросы особенно обременяли писателей русского зарубежья:

Так, в литературе и, шире, культуре русского зарубежья, на наш взгляд, можно эксплицировать некоторое проблемно-тематическое и образное единство, условно определяемое как «русский текст» эмиграции, или «эмигрантский миф». Он включает в себя ряд достаточно константных комплексов, интернационально ориентированных на осмысление российских событий 1917 года и во многом носящих мифопоэтический характер (Млечко 2004: 74).

Причины такого интереса к вопросам современных политических событий понятны. В первой волне эмиграции, которая началась после октябрьского переворота, эмигрировало большое количество русской интеллигенции, в том числе и литераторов, не соглашавшихся с идеями социалистической революции. Берлин, Прага, Париж, Белград, Харбин стали центрами русской эмиграции, в которых велась культурная жизнь

русских эмигрантов; выходили журналы на русском языке,⁵ организовались разные салоны, клубы и литературные общества,⁶ действовали издательства (Алексеева 2005: 5). «Культурная элита эмиграции воспринимала „исход“ из России не как способ выживания, но как исполнение особой духовной миссии» (Леденев 2006: 569), цель которой можно определить как миссию хранения «настоящей» русской культуры, по отношению к новой, советской культуре.⁷

Историзм поэтому стал одним из самых характерных признаков литературы русского зарубежья. Но, исследователи часто ошибочно исторические романы первой трети XX века воспринимали как романы о современности, «что ограничивало понимание в них заключенных историософских смыслов» (Трубина и Выгон 2013: 106). Главной причиной такого восприятия бывает факт, что повествование в них нередко ведется от первого лица, с элементами даже автобиографического дискурса. Эта большая субъективность исторической и историософской прозы не мешает определению произведения как исторического, если понятие жанра понимаем как динамичное понятие. Другими словами, игра в объективность классического исторического жанра не единая характеристика жанра, определяющая его. Субъективный подход историзму в литературе позволил писателям обдумать происходящее с историософской точки зрения:

Избрав смысловым центром произведений революционную эпоху, художники стремились осознать происходящее в России в исторической перспективе, исследовать истоки развернувшихся на их глазах конфликтов, понять их закономерности и движущие силы, провести поучительные исторические аналогии (Трубина и Выгон 2013: 106).

С 90-х годов XX-го века, когда русское литературоведение стало заниматься текстами зарубежья и когда историзм в тексте стал обдумываться с неклассической точки зрения, родился интерес к изучению историософского романа русского зарубежья.

⁵ В журналах свои произведения печатали многие известные писатели русского зарубежья (Мережковский, Бунин, Цветаева, Тэффи, Ходасевич, Зайцев и др.), в том числе и сам Марк Алданов. Он опубликовал свою тетralогию *Мыслитель* в отрывках в журнале *Современные записки*, в котором печатали почти все новые произведения Алданова до закрытия журнала в 1940 году (Струве 1996: 51).

⁶ Литературные общества особенно важные были для поддержания контактов между писателями и другими интеллигентами, которые принимали участие в финансовой поддержке писателей (Алексеева 2005: 5).

⁷ В Хорватии темой русского зарубежья, в особенности творчеством В. В. Набокова и влиянием русской эмиграции на хорватскую культуру, занималась Магдалена Медарич (см.: Медарич, М. 1997. «Владимир Набоков и роман XX столетия», в: *В. В. Набоков: pro et contra*. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института; Medarić, M. 1989. *Od Mašenjke do Lolite: pripovjedački svijet Vladimira Nabokova*. Zagreb: August Cesarec; Medarić, M. 2004. „Doprinos ruskih emigranata hrvatskoj likovnoj kulturi – slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi, fotografiji i filmu, u: *Oko književnosti: osamdeset godina Aleksandra Flakera*. Zagreb: Disput).

Людмила Александровна Трубина в своей докторской диссертации *Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология. Поэтика* (1999) одна из первых предложила типологию исторического сознания в произведениях литературы первой трети XX века.⁸ Надо заметить, что большинством ею выбранных произведений (даже почти все) являются произведениями писателей русского зарубежья. В качестве первого типа исторического сознания Трубина определила *этический* тип. В нем историческое время не представлено как линейный поток из прошлого в будущее, а исторический концепт создается полифонно, и в нем выражено «сосуществование и противоборство различных, зачастую непримиримых „правд“» (Трубина 1999: 14–15). Главными темами этого типа являются революция и гражданская война, с мотивами насильственной мобилизации, игры случая, двойничества. В этих произведениях представлены идеи сотворения нового мира, в котором все герои действуют во имя России, но по-разному понимают, что такое, на самом деле, Россия (там же). Второй тип исторического сознания Трубина определила как *символично-метафорический*. В нем внимание автора сосредоточено на проблемах круговорота и повторяемости истории, а художественная философия создается главным способом через символ и метафору (там же). *Мифологическим* является третий тип исторического сознания в русской литературе первой трети XX века, и для него характерно христианское миропонимание, так как «библейский миф становится определяющим и в осмыслении исторической реальности, и в структуре текста» (там же: 31). Надо отметить, что, кроме произведений первой волны русской эмиграции (прежде всего, произведений Мережковского), к этому типу исторического сознания Трубина причисляет и соцреалистическую историческую литературу, потому что в ней библейский миф заменен советским, который конструирован теми же самыми механизмами.⁹

3.2. Главные признаки жанра историософского романа

Несмотря на то, что термин «историософский роман» достаточно часто употребляется в научной литературе, особенно для обозначения разных произведений русской литературы первой трети XX века, однозначное определение понятия почти невозможно найти. Татьяна Ивановна Дронова в своей статье *Историософский дискурс: объем*

⁸ Диссертация Л. А. Трубиной выполнена на кафедре русской литературы XX века Московского педагогического государственного университета, которая стала одним из самых продуктивных центров изучения историософии русской литературы.

⁹ Трубина говорит о десакрализации библейского мифа, но мы сказали бы, что не находим совсем точным происхождение советского мифа связывать с библейским.

понятия (к вопросу о жанровой специфике историософского романа) пишет, что этот термин «используется в качестве жанровой номинации произведений о далеком и недавнем прошлом, в которых доминирует авторская философско-историческая концепция» (Дронова 2014: 84). Но, надо сказать, что под понятием философско-исторической концепцией понимаются все вопросы философии истории, то есть в литературоведческой научной литературе историософия не раз приравнивается к философии истории. Это на самом деле значит, что и романы постмодерна, которые больше всего занимаются вопросами исторической эпистемологии, анализируются как историософские романы, что мы считаем неоправданным расширением понятия.

Главным признаком историософского романа является совмещение исторического, романного (художественного) и философского начала в тексте.

Разницу исторического начала в художественной литературе с одной стороны, и историографических текстах с другой, можно определить в сфере восприятия истории. Историзм художественной литературы проявляется через восприятие истории как опыта, с точки зрения чувств, в то время как историография воспринимает историю как письмо и старается охватить ее в качестве знания (Бражников 2011: 5). Историческое начало в художественных текстах обычно исследуется только в рамках исторического жанра, но «художественная рефлексия истории не является принадлежностью только этого жанра и, с другой стороны, жанровый подход не является единственно возможным при изучении исторического сознания в литературе» (Трубина 2018: 432). Исследования исторического начала в литературе до начала XXI века обычно говорили о его различии в разных эпохах (романтический историзм, реалистический историзм, и т. д.), а дифференциацию основывали на вариантах концепций истории в произведениях, то есть на «отражении в текстах понимания писателями смысла истории» (там же: 433), что, на самом деле, является историософским вопросом.

Разницу исторического и историософского начал в романе литературоведческая научная литература определяет как разницу в функциях истории в структуре произведения (Дронова 2012: 49). В историческом романе история является объектом высказывания, а в историософском – предметом высказывания (Бреева 2010: 138–139):

История из объекта высказывания, внедренного в романное начало, превращается в предмет высказывания; романное и историческое начала трансформируются, историческое сознание не преобладает, но художественное смыкается с романным, и

возникает особая поэтология, не характерная для документированного исторического повествования (Орлова 2015: 12).

Баранов (2012) пишет, что в историческом романе события правдиво изображаются, авторы обращаются к документам,¹⁰ исторические герои изображены биографически, а жанровые характеристики достаточно устойчивые,¹¹ в то время как в историософском сталкиваемся со свободой отношения к факту, а автор трансформирует имена и судьбы исторических персонажей, чтобы выразить свою концепцию истории (там же: 69). Не история формирует героев, а они формируют историю, в то время как вымышленные герои иллюстрируют текстом представленные исторические законы (Орлова 2015: 10). Автор, таким образом, работает над мифом об истории, трансформируя и самые жанровые характеристики романа (Баранов 2012: 69).

Когда речь идет о природе философского дискурса об истории, особое внимание надо обратить на квалификацию философско-исторических повествований, чтобы «классифицировать их в зависимости от доминирующего в романной структуре дискурса – историософского или эпистемологического» (Дронова 2014: 85), потому что «[т]от факт, что художественный мир большинства эпических текстов имеет отношение к историческому времени, воссоздает его в сюжетном развитии, не означает, что историософия – обязательная область каждого произведения» (Баранов 2012: 66). Суть историософского дискурса находится в «сосредоточенност[и] на вопросах онтологии и поисках смысла истории» (там же: 86), что проявляется в идейном пласте художественного текста в качестве идеологичности (представлению историософских идей), которая имеет проективный характер. Эта идеологичность, надо подчеркнуть, не предполагает монологический подход выражению идей в тексте. С другой стороны, историософский дискурс проявляется и в диалоге с историософской мыслью разных эпох (Бреева 2010: 142–143). «Историческое событие и связанная с ним историософская рефлексия преломляются в художественной речи, становятся внутренним свойством текста, обретают формы художественного образа» (Трубина 1999: 8), что Трубина называет художественной философией истории (там же).

¹⁰ Мы считаем, что о правдивости исторических событий в художественных произведениях невозможно говорить, потому что самая суть литературы – сотворение нового мира в рамках произведения. То, о чем речь идет в исторических романах – это игра в правдивость, создание иллюзии правдивости произведения, что особенно усиливается авторской игрой с документами.

¹¹ Баранов здесь указывает на то, что исторический роман следит за поэтикой классического (реалистического) романа.

Роман является самым подходящим жанром для обрабатывания историософских тем, потому что «специфика историософского дискурса определяет характер экзистенциальной проблематики, осваиваемой романом» (Дронова 2012: 55). Роман – это самая философичная жанровая форма, которая позволяет совмещение разных дискурсов (что именно является существенным для историософского литературного жанра), он позволяет диалогичность в изложении идей (Баранов 2012: 69).

Создателем историософского романа считается Дмитрий Сергеевич Мережковский (Дронова 2012: 54; Дронова 2005: 47; Хинкиладзе 2014а: 279), но Хинкиладзе к его создателям добавляет и Марка Александровича Алданова (2014а: 279). Надо сказать, что «художественные произведения, как правило, не несут в себе целостные философско-исторические концепции, они отражают индивидуальные авторские взгляды, прозрения, предчувствия» (Трубина 2018: 435). Поэтому всегда в анализе романов, определенных как историософские, речь идет об анализе историософских представлениях или историософской концепцией автора.

3.3. Историософский текст Марка Алданова в рамках литературы первой волны эмиграции

Марк Александрович Алданов является писателем первой волны русской эмиграции. Алданов эмигрировал в Париж в 1919 году, а потом, в 1941 – в США (Дронова 2005: 45). Но, несмотря на принадлежность поколению первой волны эмиграции, литературоведы его не причисляют старшему поколению писателей зарубежья, потому что писателей старшего поколения прежде всего связывает тот факт, что были известными писателями уже до эмиграции, в отличие от Алданова (Струве 1996: 88).

Творчество Марка Алданова охватывает литературно-критическую эссеистику (*Загадка Толстого*, 1923), публицистику (*Огонь и дым*, 1922, *Современники*, 1928, *Портреты*, 1931), пьесу (*Линия Брунгильды*, 1930), рассказы (*Бельведерский торс*, 1936), философский диалог (*Ульмская ночь: Философия случая*, 1953), но он прежде всего известен как исторический романист, который опубликовал 16 романов, самые известные из которых тетралогия *Мыслитель* (1921–1927), трилогия *Ключ. Бегство. Пещера* (1928–1936) и романы *Истоки* (1946) и *Самоубийство* (1957).

Исследователи замечают, что все романы Алданова связаны между собой единой историософской концепцией (Хинкиладзе 2014а; Хинкиладзе 2014б; Макрушина 2013б) и творят определенный историософский метароман (Макрушина 2013в), историческую

серию (Макрушина 2013б; Макрушина 2014б), связанную «общност[ю] идейно-концептуальных построений и художественных решений» (Макрушина 2014а) – другими словами, единственностью авторского замысла (Струве 1996: 182).

Алданов не соглашался с, в начале XX века актуальными, теориями «конца романа», считая, что роман является самой свободной формой художественной прозы, «частично включающ[ей] в себя и поэзию, и драму (диалог), и публицистику, и философию» (Алданов, цит. по Дронова 2005: 46). Такое алдановское (достаточно современное) понимание романа как открытой формы, вместе с уже упомянутыми определениями его творчества и неоднозначным (и достаточно широким) определением жанра историософского романа, призывает нас к анализу его романа *Ключ*. Нас, прежде всего, в данном анализе интересует, какие характеристики самого романного текста указывают на его возможный историософский характер, то есть можно ли определить историософские характеристики в одном из исторических романов Алданова и в каких пластах текста они раскрываются.

4. Историософская концепция в романе *Ключ* Марка Алданова

Для жанрового анализа нами выбран роман *Ключ* (1928). Роман является частью трилогии, но каждый из романов (*Ключ*, *Бегство* и *Пещера*) можно читать как самостоятельное произведение. Действие романа следит за разными героями высшего сословия (которые себя определяют интеллигентами) в Санкт-Петербурге накануне Февральской революции, с которой роман и заканчивается. Роман начинается с убийства банкира Фишера и исследования этого убийства следователем Яценко. В течение романа читателю представлен ряд героев, знакомствами связанных с Фишером, но читателю до конца романа становится понятным, что развязки убийства не будет. Вместе того, роман строится вокруг событий повседневной жизни семей Кременецких и Яценко, профессора Брауна и заведующего политической полиции Федосьева. Семен Исидорович Кременецкий – богатый петербургский юрист, у которого часто собираются петербургские общественные деятели. У него дочь Муся, которая является хозяйкой кружка молодых людей, среди которых находятся и помощники ее отца Платон Михайлович Фомин и Григорий Иванович Никонов, а также и сын следователя Яценко, шестнадцатилетний Витя. Дому Кременецких близки и князь Горенский, молодой либеральный член Думы и английский майор Клервилль, в которого Муся влюбляется.

В романе *Ключ* можно определить три сюжетные линии: криминалистическую, общественно-аналитическую и философскую. Криминалистическая линия текста связывает остальные две. Она является доминантной в начале романа, но через роман она теряет свой изначальный смысл и сливается в философскую романную линию.

Больше всего нас интересует философская линия, о которой пишут в научной литературе, описывая историософский характер алдановского повествования. Ее в романе создают Александр Михайлович Браун, химик и философ, и Сергей Васильевич Федосьев, заведующий политической полицией. Браун, возвратившийся в Россию в начале войны, встречает своего старого школьного знакомого Федосьева, занимающего высокий и влиятельный пост, из-за которого его ненавидит весь общественный круг, которому принадлежит Браун. В течение романа, Браун и Федосьев ведут диалоги, в которых обсуждают вопросы характера русской интеллигенции и власти, фальшивости русского общества и обсуждают философскую концепцию двоемирия Брауна на примерах событий, происходящих вокруг них накануне Революции. Эти два героя, таким способом, создают философский пласт произведения, но надо подчеркнуть, что, несмотря на то, что они номинально являются представителями двух лагерей русской политической жизни, они полифонно создают одну философскую концепцию: «сюжет определяется не столько развитием событий и характеров, сколько движением мысли и столкновением идей. При этом писатель отказывается от прямого высказывания своих взглядов, обращаясь к игровой поэтике повествования» (Дронова 2005: 46).

С другой стороны, общественно-аналитическая сюжетная линия в произведении служит иллюстрацией идей, представленных в диалогах Брауна и Федосьева. Этому пласту текста принадлежат Семен Исидорович Кременецкий, Мария Семеновна Кременецкая (Муся) и Виктор Николаевич Яценко (Витя), но кроме этих трех героев, которые в большинстве случаев фокусируют происходящие события, ему принадлежит и весь ряд других представителей петербургской интеллигенции и салонного общества (Никонов, Фомин, журналист дон Педро, князь Горенский и пр.). Выбрав три героя трех разных поколений,¹² Алданов указывает на отсутствие перемен в поведении русской интеллигенции и на ее слепоту к происходящему в обществе. Исследователи выделяют сопоставление «малой» и «большой» истории в качестве особенно яркой поэтической

¹² Условно три: Кременецкий – представитель старшего поколения, Мусю можно определить как часть младшего, но уже в обществе опытного поколения, а Витя является мальчиком на границе юности, первый раз выходящим в общество. Находим важным этот аспект общественного опыта, поэтому причисляем Витю и Мусю к двум разным поколениям.

характеристики историософской прозы Алданова,¹³ так как историю образуют люди и ее можно понять только понимая их – не в историко-эпистемологическом смысле полного отсутствия возможности объективного познания истории, а в простом выборе художественной литературы как медиа для открытия вопросов о смысле и направлении исторического процесса. «Историко-художественное исследование всегда субъективно», потому что «изображает эмпирически воспринимаемую историю» (Макрушина 2014а: 119). Художественная литература занимается проблемами истории, исследуя внутренние, чувственные мотивы поведения людей в истории, в то время как историография внимание обращает на общественные, экономические, политические и другие (обычно коллективистические) мотивы.

Уже упомянутые темы, занимающие Брауна и Федосьева и создающие философскую концепцию романа, мы обсудим в следующих главах, связывая их с подходящими элементами общественно-аналитической линии повествования.

4.1. Интеллигенция

Происходящее в обществе Браун и Федосьев стараются объяснить вторжением в поведение людей, которые себя называют интеллигенцией и, из-за такого понимания своего положения, берут на себя ответственность за управление страной. Но, они соглашаются, что понятием «интеллигенция» салонное общество достаточно свободно пользуется, а что настоящих интеллигентов в стране очень мало:

Я, кстати, очень хотел бы знать, что такое русский интеллигент. Точно главные ваши вожди к интеллигенции не принадлежат. Обычно русскую интеллигенцию делят довольно произвольно, и каждый лагерь – ваш в особенности – берет то, что ему нравится. Казалось бы, всю русскую цивилизацию создала русская интеллигенция (Алданов 1991: 127).

Интеллигенция должна обозначать самую вершину русского общества, свободномыслящего человека, «не поддающ[его]ся воздействию массовой психологии, [который] всегда отдает себе отчет в том, что происходит» (Дронова 2005: 60). Но, на самом деле, те, себя обозначающие интеллигентами, являются слепцами, которые не понимают происходящее вокруг их:

Согласитесь, это странно, Александр Михайлович: умные люди, ученые люди думали о том, куда идет мир; думали и философы, и политики, и писатели, и поэты, правда? И все

¹³ «Понимая мировую историю как „большую“, а судьбы людей как историю „малую“, писатель строит свои произведения так, что цепь „малых“ историй включает в историю „большую“, полную трагедий, переворот, а к XX в. – испепеляющих человечество конфликтов и войн» (Хинкиладзе 2014а: 279).

«провидцы» попадали пальцем в небо. А вот не ученый человек, не мыслитель и не поэт, скажем кратко, русский полицейский деятель все предсказал как по писаному. Согласитесь, это странно: в мире слепых, кривых, близоруких, дальновзорких один оказался зрячий простой русский охранитель (Алданов 1991: 124–125).

Весь роман иллюстрирует именно идею слепоты высшего общества, которое, как Федосьев сказал, «в обмане, хуже, в самообмане» (там же: 125), что они строят историю. Именно из-за этой слепоты революция им сделала сюрприз и нашла их на празднике юбилея Семена Исидоровича несмотря на то, что они думали, что «во время войны не устраивают революции» (там же: 58).

Вроде бы они делятся на разные политические лагеря, но на самом деле все они вертятся вокруг идеи, что России нужна перемена – и только перемена:

Духовный голод у нас, конечно, велик, – сказал, не дослушав, Браун. – Но у средней нашей интеллигенции этот голод несколько отзывается захолустьем. В последние пятьдесят лет у нас почти все молодое поколение воспитывалось в идее борьбы с правительством... Я не возражаю по существу, – добавил он, – но во имя чего ведется борьба? (там же: 206).

Разделение на лагеря (группировки) является иллюзией, поскольку в салонах они дружно веселятся вместе. Споры о направлении России являются только одним из способов развлечения – это видно на уровне повествования, на котором салонные политические разговоры часто быстро прекращаются и переменяются на разговоры о слухах, об известных людях, о любви, о пище и пр. Больше всего это видно на юбилее Кременецкого, на котором даже слухи о начинающейся революции не затронули их занятие собственным развлечением:

Его новости¹⁴ мигом облетели комнаты ресторана, но настроения отнюдь не испортили. Напротив, оно очень поднялось, хотя не все понимали, почему на улицу должны выйти именно рабочие. [...] При виде этих столов тревожное настроение сразу у всех улеглось – ни с какой революцией такие столы явно не совмещались (Алданов 1991: 262).

Вся общественно-аналитическая сюжетная линия следит за развлечением высшего слоя общества в салонах, с тремя главными событиями: вечеринка у Кременецких, спектакль молодежной группы и юбилей Кременецкого. Салонное общество не составляют аристократы – их немного, даже можно сказать, что князь Горенский является единственным аристократом между персонажами. Это больше всего богатые

¹⁴ Новости князя Горенского о восстаниях в рабочих кварталах.

промышленники, юристы и разные государственные деятели, которые, из-за своего имущества, себя включают в интеллигенцию и, впоследствии:

как раз в то время чуть ли не все петербургские банкиры и промышленники почему-то стали подумывать о политической роли, открывали политические салоны, покупали газеты, финансировали разные партии или давали займы деньгами влиятельным людям (там же: 133).

Иллюзию о собственной важности поддерживают газеты. Ироническим примером журнального ухаживания за салонным обществом является анкета дона Педро (журналиста газеты *Заря*, который проводил анкеты о мнении известных людей о разных вопросах) об англо-русских отношениях:

газета «Заря» задалась целью выяснить отношение русского общественного мнения, в лице его виднейших представителей, как политиков, так равно юристов, писателей, ученых, к проблеме англо-русских отношений в ее культурно-политическом разрезе. [...] Да ведь папа¹⁵ об этом знает столько же, сколько я... Уж лучше я дам ему интервью, я хоть по-английски говорю (там же: 107).

Иронически, Кременецкому «было досадно, что дон Педро обратился за интервью к Нещеретову: богатые люди без общественно-политического ценза не должны были вторгаться в ту область, которая составляет достояние верхов интеллигенции» (там же: 144).

В общественных вопросах они не разбираются, но думают, что все понимают. Такое поведение у них есть во всех жизненных вопросах и ситуациях, а дон Педро и весь журнальный мир вокруг него в романе имеют функцию именно указывания на зазор между народом и теми, которые о себе думают, как о представителях народа:

Сказать же что читатель любит, представлялось ему почти невозможным делом; он зато знал твердо чего читатель не любит, и сюда прежде всего относил статьи самого редактора, читая их, впрочем, злом совершенно неизбежным: во всех газетах, в которых он работал, были политические деятели, ничего не понимавшие в газетном деле и писавшие скучные, ненужные читателю и вредные для газеты статьи, которые необходимо было печатать (Алданов 1991: 102).

Кульминация иллюзии, надо еще раз подчеркнуть, символически происходит на юбилейной вечеринке Кременецкого, на которой князь Горенский в своей вдохновенной

¹⁵ Слова девушки Муси о ее отце.

речи утверждает, что «с нами и те, кто выявляет во вдохновенном творчестве тончайшую духовную эманацию толщ народных!» (там же: 272).

Молодое поколение, как утвердили Браун и Федосьев, воспитывается в духе борьбы с правительством:

Настроение в столице, несмотря на войну и тяжелые слухи, было после убийства Распутина необыкновенно приподнятое и радостное. Особенно оживлена была молодежь, точно гордившаяся бессознательно тем, что историческое убийство, столь нашумевшее во всем мире, совершили блестящие молодые люди (там же: 252).

Они призывают революцию, не понимая ни настоящего положения народа, ни идей революции. Они даже не понимают, где находится этот «народ» и на своей поездке по островам удивляются близости рабочего квартала. Приезжая в квартал, они к рабочему классу и к их обстановке жизни относятся приблизительно так же, как и к посещению какого-то музея или зоопарка:

Старый, низенький, грязноватый трактир всем понравился чрезвычайно. Дамы имели самое смутное представление о трактирах. В большой теплой комнате, выходявшей прямо на крыльцо, никого не было. Немного пахло керосином. Со скамьи встал заспанный половой, которого Березин назвал малый и братец ты мой, дамы окончательно пришли в восторг, и даже Глафира Генриховна признала, что в этом заведении есть свой стиль (там же: 300).

В своих обсуждениях о власти, Браун и Федосьев приходят к одному и тому же вопросу – какой человек занимает власть?

Надо иметь огромный запас искреннего презрения к людям, чтобы, занимаясь политикой, долго на его счет жить. Необходимо также запастись большой долей снисходительности к самому себе. Это если говорить теоретически. А на практике у больших политических деятелей, кажется ничего такого нет, а есть чаще всего природная и благоприобретенная толстокожесть, да еще, как ни странно, разлитое море благодушия (Алданов 1991: 277).

Благодушие Браун связывает, как и в случае самопровозглашенной интеллигенции, с глупостью и слепотой. Ни у Брауна, ни у Федосьева веры в прогресс нет, потому что настоящие интеллигенты не захватывают власть. В конце каждой государственной перемены к власти приходят те, которые ни в чем не разбираются, а особенно не понимают, что государству и ее народу нужно. Именно из-за такого идейного положения они не верят в революцию: «Несчастье революции именно в том и заключается, что к

власти рано или поздно приходят люди третьего сорта, с успехом выдавая себя за первосортных» (там же: 274). Революция обозначает глубокое, коренное изменение, а Браун и Федосьев считают, что оно невозможно.

Можно сказать, что философские идеи о русской интеллигенции и власти обсуждаются психологическим подходом, и они содержатся в следующем утверждении Федосьева:

Боюсь, выяснится, что все, чем жила столько десятилетий русская интеллигенция, все было обманом, или самообманом, что не так она любила свободу, как говорила, как, быть может, и думала, что не так она любила народ и что мифология отечественного министерства занимала в ее душе немногим больше места, чем, например, премьера в Художественном театре. Люди сто лет проливали свою и чужую кровь, не любя и не уважая по-настоящему то, во имя чего якобы делалось (там же: 126).

Внимание Брауна и Федосьева, героев резонеров философской концепции в романе, обращается к человеческому характеру и в нем ищет причины общественных и политических событий.

4.2. Общество – театр

Фальшивость картины о себе, которую создает салонное общество видно и в повествовании от третьего лица. Повествователь часто пользуется метафорами театра и театральной игры. Например, госпожа Фишер «твердо вошла в роль несчастной жертвы» (Алданов 1991: 196), Кременецкий ведет себя на юбилее так, как вспоминал что другие юбиляры вели себя на своих юбилеях, Муся вскидывает глаза «как делают в „первом плане“ кинематографические артистки» (Алданов 1991: 163), сыщик Антипов «чувствовал себя Шерлоком Холмсом и немного щеголял приемами перед публикой» (там же: 25), даже Кременецкий, в своем фантазировании о речи, которую произнесет в суде пользуется метафорой театра:

Эта бульварная драма могла разыгаться лишь в нездоровой общественной атмосфере, которую, увы, все больше живет, все тяжелее дышит град Петра и даже вся наша многострадальная родина, господа присяжные «заседатели» (там же: 139).

Устроение вечеринок предполагает игру ролей, при чем «предполагалось, что музыкальное отделение вечера составлялось само собой, неожиданно и потому аккомпаниатора не пригласили» (там же: 52), а все реакции гостей были столь искусственными, что повествователь удивительно утверждает, что «гости были очень довольны вечером и дружно хвалили спектакль, даже в отсутствие хозяев» (там же: 197).

Не является поэтому странным, что одно из трех главных общественных событий в романе – спектакль группы молодежи. Игра пронизывает все аспекты этого спектакля – даже и подготовка спектакля ведется как игра в роли думских заседателей:

- Сергей Сергеевич, предложите всем высказаться о «Белом ужине»... Виктор Николаевич, вы самый младший... Ведь в Думе всегда начинают с младших, правда, князь?

- То есть ничего похожего!

- Я предлагаю предварительно выработать наш наказ, - воскликнул Никонов.

- И сдать его в комиссию для обсуждения (там же: 165).

Театральность и фальшивость самовосприятия власти Браун выражает, называя правительство в Думе «преемниками Потемкина». Но, это не только игра в театр – это и конструкция картины решимости и успеха. Например, бизнесмены строят образ своего успеха, объясняя, что «нажили миллиарды, главным образом, потому, что вставали в шесть часов утра и отличались крайней честностью» (там же: 287). С другой стороны, либеральные политические взгляды не являются органичной русской идеей, они взяты у Англии, поэтому Федосьев и Браун заключают: «[п]ереодеваться мы любили испокон веков. У нас большинство великих людей, от Грозного до Толстого, обожали духовные маскарады. [...] Только мода на плащи меняется» (там же: 128). Алданов играет с кодами моды на плащи иронически подчеркивая новую моду в дизайне интерьеров, в которой «спрос на все старинное рос непрерывно» (Алданов 1991: 71), в то время, как то же самое общество политически защищает либеральные, прогрессивные взгляды, т. е. отталкивается от старинного.

Макрушина такое представление об обществе связывает с трактовкой истории Алданова, в которой:

индивидуальная человеческая жизнь, осмысленная как драматическая игра, лишь крошечная составляющая внутри большой истории, организованной по образу и подобию театра, в котором на мировой сцене разворачивается комедия суетных стремлений и призрачных успехов человечества (Макрушина 2013а).

Почти все события в романе происходят в закрытых пространствах: в салонах, в парламенте, в суде. Эти пространства воспринимаются наподобие театральной сцены. В ситуациях, происходящих в открытых пространствах, иллюзия, которую «интеллигенты» о себе сложили, нарушается, потому что только в этих пространствах

могут столкнуться с людьми, не принадлежащими их общественному кругу, т. е. – сойти со сцены. Конечно, в таких ситуациях повествователь намекает на ненависть рабочего класса к салонному обществу: «Стоявшая последней в хвосте, плохо одетая женщина с усталым и наглым лицом смотрела исподлобья на даму, на барина в шубе» (Алданов 1991: 70).

Самой яркой сценой, в которой, с одной стороны, видна театральность поведения героев, а с другой вход реальности на сцену – разговор Муси и Клервилля перед трактиром в рабочем квартале, в котором он ей сделал предложение. Муся делает вид, что не ожидает того, что Клервилль ей сделает предложение:

- Ах, вы тоже вышли Вивиан? – спросила она по-английски. – Нет, отсюда ничего не видно!.. Смотрите, это очередь за хлебом. Бедные люди, в такой холод! Верно, у вас в Англии этого нет? (там же: 304).

Поддерживая разговор темой бедности людей, она показывает, что такие вопросы ей столько важны, сколько и, например, разговор о погоде. В течение беседы ей только думалось о том, как вести себя. Счастье прекратилось в тот момент, когда она обратила внимание на людей, стоящих в зарю в очереди за хлебом, и поняла их ненависть к ней:

Теперь все было другое – дома, снег, эти оборванные люди. Конец очереди у фонаря был от нее в двух шагах. «Бедные, бедные люди!..» Муся оставила сумку в муфте, да и в сумке почти не было денег, она все раздала бы этим людям. «Нет, теперь и им будет житья легче, идут новые времена», – подумала Муся, вспомнив речь Горенского. Она ясным, бодрящим, сочувственным взглядом обвела очередь, встретила глазами с бабой и вдруг опустила глаза, такой ненавистью обжег ее этот взгляд. Мусе стало страшно (Алданов 1991: 305).

Улица становится пространством реальности (по отношению к закрытым пространствам, которые являются сценой для театральной игры) во время революции в конце романа. Огонь, который Клервилль символически заметил в начале романа¹⁶ вылился на улицу. Связь улицы и революции не существует только у Алданова. С развитием культуры модерна, технологического развития (которое принесло увеличение движения) и развития городской жизни, улица приобретает «от человека независимую „объективно заданную сущность“» (Flaker 2009: 57). Динамизм улицы и ее беспокойство

¹⁶ «Слева, чуть поодаль, в одном из дворцов кое-где таинственно светились в окнах огни. Клервилль слышал, что это какой-то исторический дворец, притом, кажется, с недоброй славой, вроде Warwick Castle или Holygood Palace. Н что именно здесь происходило когда-то, что было здесь теперь, этого Клервилль не помнил и с любопытством вглядывался в красные огоньки дворца» (Алданов 1991: 69). Этот дворец – Михайловский дворец, место убийства Павла I, о котором Марк Алданов написал роман *Заговор* (1926).

придают ей эсхатологическое значение – она становится пространством революции (Flaker 2009: 57; Vojvodić 2015: 66).

Ирина Владимировна Макрушина в своей статье *Сквозь призму карнавала: о двух революциях в романах М. Алданова* указывает на карнавальный характер, который приобретают революционные события в творчестве Алданова, потому что, по отношению к театральной игре салонного общества, все становятся участниками, что еще Бахтин определил как основной признак карнавала (Бахтин 2012: 456). Революция, как и карнавал, в своей основе является событием коллективной жизни (там же: 455). Макрушина утверждает, что в случае революции «карнавал утрачивает легкость игры, раскованность оборачивается готовностью к насилию, обновляющий смех сменяет тупая мрачная злоба» (Макрушина 2013б). Театральная игра героев оборачивается против них самих, именно из-за того, что, занимаясь своей игрой, не замечают историю, происходящую вокруг них:

Сознательному профессиональному актерству состязающихся друг с другом политиков противостоит явленная на уровне поэтики романов театральность (маскарадность) истории, не сознаваемая персонажами, участвующими в событиях (Макрушина 2013в).

4.3. Мир А и мир В

Заключения о сопоставлении фальшивой картины, которую о себе создает салонное общество, и реального мира, Браун и Федосьев снова объясняют философско-психологически – теорией Брауна о мире А и мире В, существующими в каждом человеке. Эту идею Браун изложил в своей философской книге *Ключ*, опубликованной за границей в отрывках. Браун объясняет Федосьеву, что «[м]ир А есть мир видимый, наигранный; мир В более скрытый и хотя бы поэтому более подлинный» (Алданов 1991: 173). Общественно-аналитическая сюжетная линия иллюстрирует именно эту идею двоемирия, особенно то, что весь этот коллектив потерял возможность разграничения игры и реальности:

Симуляция, делящаяся годами, почти заменяет действительность, уже почти от нее не отличается. Опытный зритель понимает смысл пьесы, угадывает ее развязку, режиссер видит артистов без грима, но для актера привычка делает главной реальностью сцену. А если актер играл каждый день одну и ту же роль, то для него жизнь перестала бы совсем быть реальной (там же: 174).

Болотова в концепции двоемирия Алданова видит влияние (нео)платонической философии, в особенности неоплатонизм Серебряного века (Болотова 2007а: 9–10; 2007б: 20). Платоническая концепция двоемирия предполагает сопоставление зримого мира и мира идей, но Платон верил в то, что люди могут понять фальшивость видимого мира и проникнут в мир идей, в котором можно дойти до истины. Другими словами, человек способен гармонизировать зазор этих двух миров (Болотова 2007а: 11). В отличие от него, в центре концепции Алданова стоит «неразумное, разрушительное начало в действительности и в человеке, не имеющем веры в гармонизирующее воздействие истины и блага» (там же: 9). Подтверждение такого пессимистического подхода толкованию поведений людей и последствий разрушительного начала на общественную историю видно и в романе, в уже упомянутой теории мира А и В Брауна:

У общественных коллективов тоже есть свои не симулированный мир. Я рассматриваю войну, революцию как прорыв наружу черного мира. Приблизительно раз в двадцать или тридцать лет *история* наглядно нам доказывает, что так называемое культурное человечество эти двадцать или тридцать лет жило выдуманной жизнью. [...] Эту неизбежность прорыва черного мира я называю роком – самое загадочное из всех человеческих понятий (Алданов 1991: 175–176, курсив наш – Т. Р.).

Зримый мир у Платона и мир А у Алданова являются вечным обманом, а Алданов показывает, что именно когда этот зазор между мирами А и В становится явным (выходом на улицу, то есть революцией), коллектив погибает.

Теория двоемирия основана на характеристиках людей (индивидов). Браун заключает, что именно «по взаимоотношению этих двух миров и нужно, [...] изучать и классифицировать людей» (Алданов 1991: 175), потому что разделение этих двух миров является причиной всего плохого, происходящего в государстве из-за того, что, как утверждает Федосьев, «государственные люди позволяют себе роскошь иметь два суждения: в политической работе [мир А – Т.Р.] и в частной жизни [мир В – Т.Р.]» (там же: 130).

Федосьев, усвоив теорию Брауна, начинает узнавать двоемирие вокруг себя и обращать внимание на иллюзии мира А:

Казалось, что все люди, работающие в газете, дружной семьей делают общее, очень их занимающее, веселое и интересное дело. Необыкновенно искреннее сознание своего умственного и морального превосходства чувствовалось и в полемической передовой статье, и в обзоре печати, однообразно-остроумно, издевавшимся над противниками. (...)

Ему пришло в голову, что никакой дружной работы эти люди не ведут, что, вероятно, между ними самими происходят раздоры, интриги, взаимное подсиживание, борьба за грошовые деньги и что, может, они друг другу надоели больше, чем им всем их общие противники, в том числе и он, Федосьев (Алданов 1991: 227).

Браун и Федосьев, как мы уже упомянули, являются номинально противопоставленными по политическим взглядам. Браун за рубежом читал лекции либерального, даже революционного характера, в то время как Федосьев работает на посту, охраняющем государственный порядок. Но, они комплементарные герои, дополняют друг друга, именно из-за того, что сходятся в мире В: «Верно, у нас с вами сходный мир В? В мире А мы, к сожалению, расходимся» (там же: 177).

В общественно-аналитической сюжетной линии можно найти весь ряд намеков на эту теорию. Кроме уже приведенных примеров театральной игры коллектива в мире А, повествователь часто намекает на разделение этих двух миров, как, например, в обсуждении фантазиях судебной речи в защиту Загряцкого юристом Кременецким: «К тому же решительно никто не мог знать о работе его воображения – мало ли что, не выливаясь наружу, происходит в мыслях самого порядочного человека» (там же: 157).

Обманчивая игра зримого мира видна и на его юбилее, на котором:

Прославленные адвокаты благодушно разукрашивали личность Кременецкого в расчете на то, что публика, вероятно, сама сделает должную поправку на юбилей, на вино, на превосходный обед. В этом они ошибались: большая часть публики все принимала за чистую монету; образ Семена Исидоровича быстро рос, приняв к десерту истинно гигантские размеры (там же: 264).

Девушка Муся, мы уже сказали, ведет себя очень театрально. Игра в роль кокетки – это ее мир А. Но, когда влюбилась в майора Клервилля, «[т]от механизм кокетства, который работал в Мусе почти независимо от ее воли, должен был изобразить на ее лице удивлено-насмешливую ласковую улыбку. Однако на этот раз механизм не выполнил своей задачи» (там же: 261).

Поиск истины в мире В приводит нас до обсуждения функции криминалистической сюжетной линии романа.

4.4. Поиск истины

Поиск истины в романе начинается с криминалистического уровня. В начале романа происходит убийство некоего Фишера, банкира. Квартира, в которой убийство

случилось снята, а обстоятельства убийства, в том числе и мотив убийства, неизвестны. В течение романа читатель следит за инспектором Яценко, который старается дойти до истины об убийстве, но развязки этой сюжетной линии не дожидается. Алданов играет с дословным значением поиска истины (убийцы) и указывает на невозможность ее полного понимания. Болотова толкует этот поиск в ключе платонической философии, связывая ее с метафорой пещеры¹⁷ (Болотова 2007а: 9). Кроме одной достаточно прямой ссылки на выход из пещеры, Алданов использует платоническую концепцию указывая на то, почему большинство людей никогда не выходит из пещеры. Прямую ссылку на пещеру можно узнать у майора Клервилля:

Оглядываясь на нее [прежнюю жизнь, примечание наше: Т.Р.] теперь Клервилль испытывал чувство некоторой растерянности, как человек, вновь выходящий на обыкновенный солнечный свет после долгого пребывания в шахте, освещенной зловещими огнями (Алданов 1991: 257).

В романе *Ключ* все герои остаются в тени, в пещере, и даже нет ни желания выйти из нее. Нам кажется, что Алданова в этом романе интересует вопрос разных способов опыта приближения к истине, не ее постижения, как это определила Дронова (2011: 67).

Банкир Фишер отравлен и это доказала химическая экспертиза. Но, химик Браун выражает свое сомнение в исправность экспертизы и в возможность постижения неоспоримой истины:

А у этих людей ничего нет, кроме веры в учебник анализа да еще в последнее слово... Заметьте, в науке большие люди чуть ли не каждый год бросают новые последние слова, и по каждому из этих последних слов маленькие люди, ремесленники, производят десятки и сотни исследований – подтверждают гипотезу, укрепляют теорию, berechnet, beobachtet... Затем гипотеза неизбежно умирает естественной смертью, а десятки работ, которые ее поддерживали, пропадают совершенно бесследно. [...] А в уголовном суде на основании работы ремесленников отправляют человека на смерть или в картожные работы! (Алданов 1991: 291).

Яценко уверен, что убийство совершил Загряцкий несмотря на то, что настоящих улик против него нет:

В недостаточности улик он видел не свою неудачу, а победу преступного начала над справедливостью. [...] Система доводов, устанавливающих виновность Загряцкого, уже

¹⁷ Третий роман трилогии несет название *Пещера* (1932).

сложилась у Николая Петровича. [...] Но общая аргументация следствия была уже намечена и с *внешней стороны* выходила довольно стройной (Алданов 1991: 116, курсив наш – Т. Р.).

Внешняя сторона аргументации следствия – уверенность Яценко в виновность Загряцкого, которая образовалась на почве его впечатления – видимого им мира. Но, из-за его невозможности восприятия дифференциации двух миров в каждом человеке и веры в законченность истины, аргументация следствия совсем пропадает, когда выясняется, что Загряцкий – рабочий политической полиции.

В романе образуется идея, что именно сомнение является единственным способом приближения к истине, потому что она, на самом деле, относительна и многовариантна (Дронова 2011: 68). Такая слепая вера в «экспертов» существует во всех областях жизни, особенно в историческом познании:

Мы не знаем полной правды ни в одном почти историческом событии, хотя свидетелями и участниками каждого были сотни заслуживающих доверия людей, ведь выводы разных историков часто исключают совершенно друг друга (Алданов 1991: 207).

Но, такое обобщение вопроса поиска истины в историческом познании вводит нас в проблемное поле исторической эпистемологии, которую мы определили как вторую дисциплину философии истории, и она не входит в проблемное поле историософии.

4.5. Ключ

Мотив ключа связывает целую романную философскую концепцию. Для входа в квартиру, в которой убит Фишер существовало три ключа. Одним найден у Фишера, второй у Загряцкого, а третий ключ следствие не искало, потому что не было доказано, что он вообще существует. Это единственная улика, на которую следствие пропустило обратить внимание, а тот факт, что Браун отбросил какой-то ключ в Неву в начале романа намекает на то, что он является убийцей, и бросает все подозрения, направленные против него в реку. Поэтому, этот ключ символизирует ошибочность попыток постижения истины.

Ключ появляется и как заглавие философской книги Брауна. В этом качестве указывает на философскую концепцию двоemiрия, в которой большинство людей русского общества запирает двери между этими двумя мирами на ключ, что является и причиной их гибели и гибели России, потому что таким способом становятся слепцами, которые не осознали приходящий общественный переворот.

Третье возможное толкование мотива ключа, находящегося в заглавии самого романа, это его толкование как «попытки найти ключ всего происходящего в России» (Млечко 2004: 83). Такое толкование предполагает историософскую идею, находящуюся в основе построения романа *Ключ*.

Символика ключа как способа прочтения романа как композиционного целого – четвертое толкование этого мотива. Чтобы объяснить происходящее в романе, развернуть пласты текста, внимание надо обратить на текст сам – в нем читатель найдет ключ для дешифровки кода литературного текста. Такой аналитический подход художественному произведению мы постарались применить в своем исследовании романа *Ключ* Марка Алданова.

5. Жанровое определение романа *Ключ* Марка Алданова

5.1. В каком ключе читать *Ключ*?

В главе, посвященной характеристикам историософского романа как жанра мы утвердили, что в научной литературе больше всего в качестве основного признака историософского романа как жанра выделяется особое соотношение исторического, философского и художественного (романного) начал в тексте романа. На почве анализа романа *Ключ* в предыдущей главе, мы постарались определить, является ли этот роман историософским.

Историческое начало обусловлено большим историческим событием, с которым заканчивается роман. Если посмотрим на типологию исторического сознания Трубиной, приведенной нами выше в этой работе, историческое сознание в романе *Ключ* можно определить как эпическое: исторический концепт создается полифонно, игра случая и революция являются темами романа, а герои действуют во имя России, но по-разному понимая, что такое Россия. Но, надо сказать, что на уровне всего творчества Алданова можно говорить о символично-метафорическом типе исторического сознания, потому что, как отмечают исследователи, в творчестве Алданова можно узнать его концепцию истории.

Что касается философского начала в романе, философская фабульная линия, как мы уже показали, доминирует романом и обуславливает действия в романе. Но, философские темы и идеи, представленные в романе, не обращают внимание столько на историю как особую бытийную сферу, а толкуют влияние характеристик человека на создание истории. Алданов находится в полемике с историософскими концепциями своего

времени (Дронова 2014: 87), в особенности с христианской, прогрессивистской концепцией, присущей, например, у Мережковского. Для него характерна *философия случая*, изложенная ним в книге диалогов *Ульмская ночь: философия случая*, которая является особым философским подстрочником к его произведениям: «Центральные темы этого произведения не только обосновывают историософскую концепцию писателя, но и пронизали его беллетристику, публицистику, очерки-портреты, драматургию» (Хинкиладзе 2014б: 196). В истории, как Алданова трактует Трубина, существует множество причинно-следственных цепей, а «скрещение многих цепей, которое и лежит в основе события, зависит только от случая» (Трубина 2007: 99). Другими словами, в своей историософской концепции Алданов синтезирует детерминизм и случайность, делая акцент на роль случая (Трубецкова 2007: 63). Алданов особое внимание уделяет человеческому выбору: если случайность определяет все, не надо обращать внимание на цель, потому что ничто не гарантирует ее постижение. Но, в таком случае более важным становится выбор средств – он должен быть нравственно исправным, потому что в мире случайностей он становится единственной вещью, на которую можно повлиять и «[в] случайных обстоятельствах проявляется личная мораль человека, его вина и его свобода» (Трубина 2007: 100). Именно поэтому Алданов в своих романах, и в этом смысле и в романе *Ключ*, все свое внимание обращает к вопросу механизмов поведения индивида. Невозможно сказать, что случай в романе *Ключ* полностью «управляет судьбой героя, делая его свидетелем и участником исторических событий, суть которых он не может постигнуть» (Дронова 2005: 55). Роль героя в исторических событиях в *Ключе* объяснена не философией случая, а теорией двоемирия, но криминалистическая фабульная линия строится именно на случайности: единственная улика против Загряцкого, на которой стоит вся аргументация следствия – то, что Загряцкий солгал о своем алиби. На допросе он сказал, что во время убийства смотрел фильм в кино, но в тот день из-за порчи ленты сменили им названный фильм на другой:

И в самом деле, если б не роковая для него случайность, порча ленты, было бы очень трудно доказать, что в кинематографе не был. [...] Он солгал, солгал искусно и обдуманно, но стал жертвой редкой случайности (Алданов 1991: 194).

Исследователи утверждают, что можно говорить о единственной историософской концепции в творчестве Алданова именно из-за того, что «[в] центре изображения романов М. Алданова – переломные моменты истории России и Франции на протяжении

двух веков, [...] где развитие истории было непредсказуемым, и случай играл ключевую роль» (Трубецкова 2007: 63). Ведя полемику с историософскими концепциями других авторов, Алданов в текстах пользуется иронией в повествовании: «[о]сновной „вред“ алдановского произведения видится в „ледяной иронии“, направленной на разрушение „иллюзий“ о великом прошлом России, дающих эмигрантам веру в ее грядущее возрождение» (Дронова 2011: 64). Ирония в романе *Ключ* находится на всех уровнях текста, со стиля повествования, до самых диалогов героев, особенно когда речь идет о героях, принадлежащих общественно-аналитической фабульной линии.

К обсуждению художественного начала можно подойти через определение характеристик историософского романа Баранова. Баранов (2012: 66) назвал четыре признака отбора литературного материала в историософском романе. Первый – фабула, включающая узнаваемые события прошлого или настоящего или фабула, выстраивающая события будущего¹⁸. У Алданова упоминаются определенные знакомые события, как например убийство Распутина, но фабула не встраивается на их описании. Единственное фокализованное историческое событие – пожар в суде в течение Февральской революции. Героя историософского романа, по Баранову, интересуют сверхличностные проблемы, в то время как в романе Алданова Федосьева и Кременецкого интересует влияние личности на сверхличностные проблемы. Психологизм прозы Алданова Глеб Струве (1996) определяет в качестве главной разницы между поэтикой Алданова и Мережковского: «Эти романы столь же историко-философские, сколь и историко-психологические, и постепенно история даже вытесняется из них психологией» (89). Роман *Ключ* хороший пример этого тезиса Струве, потому что все происходящее в обществе объясняется философско-психологической концепцией. В речевой сфере внимание обращается на концепты судьбы России, кризиса современности, неизбежном противостоянии России и Запада, конца мира, кризиса и возможной гибели России, которые можно найти, как мы уже утвердили, и в романе *Ключ*. Последним признаком историософского романа, по определению Баранова, является особая активность автора, направленная на дидактические задачи общения с читателем. Этот признак мы отбрасываем, потому что считаем, что об интенциях автора не имеем права говорить и, вдобавок, они не существенны для восприятия художественного текста.

¹⁸ Баранов, таким способом, в корпус историософских текстов включает и (анти)утопии.

Орлова (2015: 12–13) в своей работе об историософской прозе¹⁹ Марка Алданова разделяет характеристики этой прозы на тематический, философский и психологический, структурно-композиционный и жанровой планы, и характеристики художественно-поэтической выразительности. На тематическом плане это психологически углубленное отображение жизни в ситуации большого исторического события, что видно и в романе *Ключ*. На философском и психологическом плане Орлова замечает вопросы жизни и смерти, быта и бытия, веры и искусства, что не находится, по нашему мнению, в центре внимания текста романа *Ключ*. Все-равно, философско-психологический план в романе есть. Структурно-композиционный план по Орловой содержит ретроспекции, реминисценции и монтажи – роман *Ключ* достаточно линейно построен, но его характеризует игра фабульных линий, связанная символом ключа. Связывание концепции символом или ярким мотивом Орлова определяет как признак художественно-поэтической выразительности. Жанровой план характеризует циклизация, что тоже является характеристикой романа *Ключ*, но, надо сказать, что это считаем сверхтекстовым признаком, который не помогает нам определить романский жанр с точки зрения построения текста.

Подводя итоги нашего анализа, можно сказать, что в романе *Ключ* существуют характеристики историософского романа, но их недостаточно, чтобы роман определить как историософский.

5.2. Подводя итоги исследования: проблемы определения историософского романа

Главным признаком историософского жанра в научной литературе определяется нарушение «внешних» границ романного жанра, то есть соотношение в нем литературы, истории и философии (Дронова 2012: 54). Но, нам кажется, что это соотношение является характеристикой, в общем присущей роману. Это, конечно, была новизна в начале XX века, которая привела к полемикам о «смерти романа»:

Дискуссия о романе развивается на переломе, которого в искусстве, философии и науках приносит начало двадцатого века, на переломе, который захватывает чувствительность, способ мышления и, прежде всего, способ жизни, а также на переломе, побуждённом неожиданным развитием техники, впоследствии катаклизмы Первой мировой войны и успехом социалистической революции. Теория романа таким образом создается, вообще говоря, «позади» распада гражданской картины мира, на новом опыте реальности,

¹⁹ Она занимается и историософской повестью.

которую ни мышлением, ни искусством невозможно охватить, но именно поэтому становится особой «проблемой» (Solar 1979: 15–16).²⁰

Роман сегодня понимается как жанр, который находится в постоянной перемене, никогда его форма не заканчивается и определять разновидности романа только по отношению к классической, реалистической форме романа считаем ошибочным.

К обсуждению теории жанра надо подойти, учитывая дихотомию жанровой статики (роман как абстракция) и динамики (роман как историко-литературная категория):

Роман как абстракция и роман как историко-литературная категория находятся в отношениях притяжения и отталкивания, поскольку жанр как сущность тяготеет к устойчивости, а как литературный факт – к изменчивости вплоть до отрицания субстанциальных начал, устанавливаемых эстетической теорией (Дронова 2012: 56).

Историософский роман до сих пор определен только в рамках романа как историко-литературной категории. Правда, что в современном литературоведении это понятие расширяется и на постмодернистские романы, но мы уже такое расширение отбросили, потому что постмодернистское внимание к вопросам истории является не историософским, а историко-эпистемологическим. Но, мы считаем, что все равно не хватает аналитических описаний историософского жанра, которые позволили бы определить его в качестве самостоятельной разновидности романа, поскольку до сих пор он определялся только в проблемно-тематическом плане. Литературоведению еще предстоит сделать системный жанровой анализ романов русского зарубежья первой волны эмиграции и аналитически определить текстовые признаки историософского романа, которые связывают весь до сих пор изученный корпус.

Вдобавок, мы сказали бы что в каждом историческом романе существует определенная историософская концепция:

Является совершенно очевидным, что судьбы литературных героев, которые представляют значимость исторических событий, образованы сознательно или бессознательно в духе того стремления к целостности, и в понимании и толковании реальности, которая проявляет себя и в философских очерках периода с Вольтера и Канта до Гегеля и Конта (Žmegač 1994: 69).²¹

²⁰ Перевод наш (Т. Р.)

²¹ Перевод наш (Т. Р.)

В теориях историософского жанра исследователи отмечают, что в нем историософская концепция является предметом высказывания. Мы не могли бы сказать, что такое происходит в романе *Ключ* Марка Алданова. У Алданова она складывается только на уровне всего творчества, которое посвящен морально-философском анализе типологически похожих друг на друга ситуаций (Дронова 2005: 48). В романе *Ключ*, с другой стороны, Алданов играет с жанровыми конвенциями криминалистического романа. Ключ, которого Браун отбрасывает в Неву в начале романа, должен стать важным для развязки фабулы о преступлении в романе. Но, это не случается, а ключ поднимается на уровень символа, связывающего все фабульные линии романа.

На вопрос жанрового определения романа *Ключ* мы ответили бы, что он является философско-психологическим. Для ответа на вопрос, что такое историософский роман, до полного анализа корпуса исторических романов русского зарубежья первой волны, у нас нет полного ответа.

6. Заключение

В нашей дипломной работе мы попытались описать историософский роман как жанр на почве существующих литературоведческих теорий и сравнить такой концепт жанра с нашим анализом романа *Ключ* Марка Алданова.

Историософию мы определили как дисциплину внутри философии истории, которая занимается вопросами природы истории, закономерностях ее движения, членения истории и смысла истории. Мы утвердили, что в первой трети XX века историософские вопросы литературно осмысляются, особенно в творчестве авторов русской эмиграции. Это случилось из-за потребности осмысления случившегося в русском обществе в течение XX века.

Историософский роман на почве научной литературы мы определили таким жанром романа, в котором смешиваются романное, историческое и философское начала, и в центре внимания которого находятся те же вопросы, которые занимают историософию.

В анализе романа *Ключ* Марка Алданова мы выделили три сюжетных линий: философскую, общественно-аналитическую и криминалистическую, и утвердили, что философская фабульная линия обуславливает общественно-аналитическую, а, в одно и то же время, в себя воплощает криминалистическую фабульную линию. Общественно-аналитическая линия играет роль иллюстрации философских концепций, представленных в философской фабульной линии героями Федосьевым и Брауном.

Философские концепции в романе объясняют причины общественных перемен в революционное время психологическими факторами существования двоимирия в характере каждого из героев. Русская (петербургская) интеллигенция, по Алданову, сжилась с ролями, созданными в мире А, который образован наподобие театра и потеряла способность увидеть происходящее вокруг себя.

В конце нашего анализа мы пришли к выводу, что роман *Ключ* не является историософским, потому что в нем отсутствует большинство признаков, приведенных исследователями в качестве присущих историософскому роману. Мы также заключили, что теория историософского жанра романа незакончена и требует более подробного аналитического описания текстовых признаков жанра.

Литература

- Алданов, М. А. 1991. *Ключ*. Москва: «Дружба народов».
- Алексеева, Л. Ф. 2005. «Литературная жизнь русской эмиграции первой волны», в: *История русской литературы XX века: в 4-х книгах. Книга 2: 1910–1930 годы. Русское зарубежье*. Москва: Высшая школа, с. 4–11.
- Баранов, А. В. 2012. «Образные и дискурсивные предпосылки историософии русского романа», в: *Вестник Майкопского государственного технологического университета*, (1), с. 64–68.
- Бахтин, М. М. 2012. «Фольклорные основы раблезианского хронотопа», в: *Собрание Сочинений, Том 3: Теория романа (1930–1961 гг.)*. Москва: Языки славянских культур, с. 455–472.
- Безлепкин, Н. И. 2017. «От историософии к философии истории: эволюция взглядов на историю в отечественной философской мысли», в: *Управленческое консультирование*, 8 (104), с. 119–132.
- Болотова, Т. И. 2007а. *Функции философского текста в романах М. Алданова* (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук). Саратов: Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского.
- Болотова, Т. И. 2007б. «Символическая функция платоновских мотивов в романе М. Алданова "Ключ"», в: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, 9 (29), с. 17–22.
- Бражников, И. Л. 2011. *Историософский текст русской революции в художественной литературе и публицистике XX века* (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук). Москва: Московский педагогический государственный университет.
- Бреева, Т. Н. 2010. «Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века», в: *Вестник Татарского государственно-педагогического университета. Филология и культура*, (20), с. 138–147.

- Дронова, Т. И. 2005. «Марк Александрович Алданов (1886–1957)», в: *История русской литературы XX века: в 4-х книгах. Книга 2: 1910–1930 годы. Русское зарубежье.* (ред. Алексеева, Л. Ф.). Москва: «Высшая школа», с. 45–60.
- Дронова, Т. И. 2011. «У истоков алдановского скептицизма: принципы философско-исторического познания в публицистике писателя 1910-х годов («Армагеддон»)», в: *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*, 11 (2), с. 64–69.
- Дронова, Т. И. 2012. «Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме идентификации историософского романа)», в: *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*, 12(2), с. 49–57.
- Дронова, Т. И. 2014. «Историософский дискурс: объем понятия (к вопросу о жанровой специфике историософского романа)», в: *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*, 14(1), с. 83–88.
- Зайцева, Н. В. 2005. *Историософия как метафизика истории: опыт эпистемологической рефлексии.* (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук). Чебоксары: ГОУ ВПО «Поволжская государственная академия телекоммуникаций и информатики».
- Зайцева, Н. В. 2012. «Историософия как социокультурный и когнитивный феномен», в: *Вестник Самарского государственного университета*, (2–2), с. 165–169.
- Леденев, А. В. 2006. «Литература первой волны русской эмиграции», в: *История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс.* Москва: Издательство Московского университета, с. 569–586.
- Макрушина, И. В. 2013а. *О метафоре «мир – театр» в историософских романах Марка Алданова.* Режим доступа: <https://www.sworld.com.ua/index.php/philosophy-and-philology-413/literary-criticism-413/20024-413-0950> (Дата обращения: 28.2.2021).
- Макрушина, И. В. 2013б. «Сквозь призму карнавала: о двух революциях в романах М. Алданова», в: *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции*, 11(30). Новосибирск: СибАК. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/skvoz-prizmu-karnavala-o-dvuh-revoljutsiyah-v-romanah-m-aldanova> (Дата обращения: 28.2.2021).

- Макрушина, И. В. 2013в. «О принципе „Лудизации“ истории в романах Марка Алданова», в: *Инновации в науке*, (18–1). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-printsipe-ludizatsii-istorii-v-romanah-marka-aldanova-1> (Дата обращения: 28.2.2021).
- Макрушина, И. В. 2014а. «Психологический аспект художественной концепции истории Марка Алданова», в: *Филологические науки: вопросы теории и практики*, 10(40), ч. 3, с. 118–122.
- Макрушина, И. В. 2014б. «Своеобразие художественной историософии Марка Алданова», в: *Universum: филология и искусствоведение*, 1(3). Режим доступа: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/888> (Дата обращения: 1.3.2021).
- Медарич, М. 1997. «Владимир Набоков и роман XX столетия», в: *В. В. Набоков: pro et contra*. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, с. 439–453.
- Млечко, А. В. 2004. «Символика „хаоса истории“ в романах Марка Алданова и „русский текст“ *Современных записок* („Мыслитель“, „Ключ. Бегство. Пещера“, „Начало конца“)», в: *Вестник ВолГУ*, 8(3), с. 74–86.
- Орлова, Ю. А. 2015. *Историософская повесть М. А. Алданова: проблематика, образная система, мотивные ряды* (Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук). Владивосток: Дальневосточный федеральный университет.
- Русакова, О. Ф. 2002. «Историософия: толкования предмета и типология», в: *Антиномии*, (3), с. 3–28.
- Струве, Г. 1996. *Русская литература в изгнании: издание третье, исправленное и дополненное*. Париж, Москва: YMCA Press, Русский путь.
- Трубецкова, Е. Г. 2007. «В. Набоков и М. Алданов: диалог о случае в истории», в: *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика*, 7(2), с. 62–69.
- Трубина, Л. А. 1999. *Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: типология. Поэтика* (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук). Москва: Московский педагогический государственный университет.

- Трубина, Л. А. 2007. «Русский исторический роман 20-30-х годов», в: *История русской литературы: XX век. В 2 частях. Часть 2* (ред. Агеносов, В. В.). Москва: Дрофа, с. 71–105.
- Трубина, Л. А. 2018. «Диалог литературы с историей в оценке современного литературоведения», в: *Преподаватель XXI век*, (4–2), с. 429–443.
- Трубина, Л. А., Выгон, Н. С. 2013. «Русский исторический роман», в: *История русской литературы XX века. Часть 2. 2-е издание* (ред. Агеносов, В. В.). Москва: Юрайт, с. 106–137.
- Хинкиладзе, Е. В. 2014а. «Специфика исторической тематики в прозе русского зарубежья первой „волны“ эмиграции», в: *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки*, 4.13(104), с. 276–280.
- Хинкиладзе, Е. В. 2014б. «“Ульмская ночь“ М. Алданова как основа его взглядов на историю», в: *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*, 1(1), с. 194–202.
- Flaker, A. 2009. “Ulica – uspon i pad avangardnog mita: Krleža“, u: *Riječ, slika, grad, rat. Hrvatske intermedijalne studije*. Zagreb: Durieux, str. 57-71.
- Medarić, M. 1989. *Od Mašenjke do Lolite: pripovjedački svijet Vladimira Nabokova*. Zagreb: August Cesarec.
- Medarić, M. 2004. „Doprinos ruskih emigranata hrvatskoj likovnoj kulturi – slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi, fotografiji i filmu, u: *Oko književnosti: osamdeset godina Aleksandra Flakera*. Zagreb: Disput, str. 291-309.
- Solar, M. 1979. „Uvod: problemi moderne teorije romana“, u: *Moderna teorija romana* (ur. M. Solar). Beograd: Nolit, str. 13-22.
- Vojvodić, J. 2015. „Tjelesni kodovi avangarde i rata/revolucije u dvama filmovima Sergeja Ėjzenštejna“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* (ur. N. Gilić), 82-83. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 64-81.
- Žmegač, V. 1994. „Povijesni roman danas“, u: *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, str. 65-88.

Sažetak

U radu se problematizira u ruskoj znanosti o književnosti često korišten pojam historiozofskog romana. S obzirom na to da je pojam historiozofije preuzet iz filozofske tradicije, na početku se rada opisuje problemsko polje historiozofije kao discipline filozofije povijesti, daje se pregled dosadašnjih pokušaja definiranja pojma *historiozofski roman* i njegova korištenja te se na temelju te teorijske podloge pristupa romanu *Ključ* ruskog emigrantskog pisca Marka Aldanova (Mark Aleksandrovič Landau, 1986-1957), koji se u literaturi određuje kao historiozofski. U književnom se predlošku istražuju tekstualna žanrovska obilježja koja bi išla u prilog takvom određenju romana te se na kraju rada teorija vrste sintetizira kako bi se opovrgnula klasifikacija romana kao historiozofskog i problematizirala ideja historiozofskog romana kao književnog žanra.

Ključne riječi: historiozofija, historiozofski roman, književni žanr, M. Aldanov

Ключевые слова: историософия, историософский роман, литературный жанр, М. Алданов

Životopis

Tea Radović rođena je 1995. u Rijeci. Odrasla je u Novigradu gdje je završila osnovnu školu, zatim je Srednju školu Mate Balote završila u Poreču, a na Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu upisala se 2014. godine. 2018. završila je dvopredmetni preddiplomski studij kroatistike i rusistike. U zimskom semestru akademske godine 2017/2018. boravila je na Državnom sveučilištu u Sankt-Peterburgu kao stipendistica Sveučilišta u Zagrebu na bilateralnoj sveučilišnoj razmjeni. Bila je predsjednica Kluba studenata Istre „Mate Balota“ (2016/2017), predstavnica studenata u Vijeću Odsjeka za istočnoslavenske jezike i književnosti u nekoliko navrata, studentska delegatkinja u Fakultetskom vijeću Filozofskog fakulteta, članica Etičkog povjerenstva Filozofskog fakulteta, koordinatorica (2016/2017) i predsjednica (2018/2019) Vijeća studenata Filozofskog fakulteta. Dobitnica je Plakete Josip Badalić za najbolju studenticu rusistike za akademsku godinu 2018./2019. Objavila je radove: *Utjecaj I. S. Turgeneva na poetiku J. Leskovara na primjeru usporednog čitanja „Dnevnika suvišnog čovjeka“ (I. S. Turgenjev) i „Misli na vječnost“ (J. Leskovar) (SlavicumPress, 2018) i Istarski identitet na kraju Drugog svjetskog rata: analiza i interpretacija romana 'Riva i družu ili, caco su nassa dizza Milana Rakovca (Stilistika.org, 2021). Članica je uredništva Časopisa za književnu i kulturalnu teoriju k. i online studentskog časopisa SlavicumPress (Zürich).*