

# Anna Stiepanowa

---

## В зазеркалье текста: функции вставной новеллы "Деверу" в романе М. Алданова "Пещера"

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 171-180

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Anna Stiepanowa**

Dniepropietrowski Uniwersytet Ekonomiki i Prawa  
Dniepropietrowsk, Ukraina

## **В ЗАЗЕРКАЛЬЕ ТЕКСТА: ФУНКЦИИ ВСТАВНОЙ НОВЕЛЛЫ *ДЕВЕРУ* В РОМАНЕ М. АЛДАНОВА *ПЕЩЕРА***

Ключевые слова: *«текст в тексте», новелла, фаустовская идея, фаустовская культура, вечное познание, преображение мира, истина, знание*

Рассматривая культуру как «сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию «текстов в текстах»<sup>1</sup>, Ю. Лотман подчеркивал, что каждый текст в этой иерархии имеет свой, особый код, соответствующий определенной системе семиотического осознания текста. По мысли Ю. Лотмана, «текст в тексте» – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста<sup>2</sup>. При этом разный способ кодирования обуславливает различие в способах восприятия и осознания различных частей «текста в тексте», противопоставленных как «реальное» – «условному». «Игра на противопоставлении «реального / условного», – отмечает Ю. Лотман, – свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будет картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное»<sup>3</sup>.

Будучи довольно распространенным способом построения литературного произведения на всех этапах развития литературного процесса, «текст в тексте» становится наиболее характерным художественным приемом для литературы XX века и особенно первой его половины (*Записки юного врача*, *Багровый остров*, *Мастер и Маргарита* М. Булгакова, *Реквием* А. Ахматовой, *Доктор Живаго* Б. Пастернака, *Фальшивомонетчики* А. Жида, *Тошнота* Ж.-П. Сартра, *Чума* А. Камю, *Письмо незнакомки* С. Цвейга, *Жестяной барабан* Г. Грасса и др.). Исследователи связывают это с тотальным разрушением границ между «условным» и «реальным». Так, по

---

<sup>1</sup> Ю. Лотман, *Текст в тексте*, [в]: Ю. Лотман, *Об искусстве*, Санкт-Петербург 1998, с. 436.

<sup>2</sup> Там же, с. 431.

<sup>3</sup> Там же, с. 432.

мысли В. Руднева, «происходит игра на границах прагматики внутреннего и внешнего текстов, конфликт между двумя текстами за обладание большей подлинностью. Этот конфликт вызван глобальной установкой культуры XX в. на поиски утраченных границ между иллюзией и реальностью. Поэтому именно построение “текст в тексте” является столь специфичным для XX в.»<sup>4</sup>.

Игра «реального» и «условного» в границах текста часто выстраивается по принципу зеркала, явленного как один из способов удвоения кода. «Удваивая, – отмечает Ю. Лотман, – зеркало искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся “естественным”, – проекция, несущая в себе определенный язык моделирования»<sup>5</sup>. В этом смысле «текст в тексте» представляет собой нечто вроде зазеркалья, в котором инвариантная основа метатекста служит расшифровкой или дополнением основного текста. В романе М. Алданова *Пещера* (1936 г.) зеркальной моделью основного текста романа предстает вставная новелла *Деверу*, являющаяся частью философской книги *Ключ*, написанной главным героем романа Александром Брауном. Текст новеллы содержит квинтэссенцию философских воззрений Брауна, раскрывающих смысл всего произведения, и представляет собой сфокусированную проекцию развития в романе фаустовской темы, поскольку содержит те же мотивы, что и текст всего произведения, наполненные в то же время более высокой концентрацией смысла.

На развитие фаустовской темы в творчестве М. Алданова неоднократно указывали исследователи, подчеркивая прежде всего аллюзии и реминисценции трагедии Гете<sup>6</sup>. Так, И. Макрушина отмечает в произведениях Алданова «явные и скрытые “отсылки” к творчеству И.В. Гете». «Заимствованные писателем из *Фауста* элементы, – отмечает исследовательница, – принадлежащие сюжетно-композиционному, идейно-тематическому уровням трагедии, получив в его романах новое смысловое измерение, “работают” суммарно на пересоздание образа Фауста... Фаустовский архетип находит у Алданова новое воплощение, претерпев известную трансформацию»<sup>7</sup>. Отметим, что помимо аллюзий к трагедии Гете в романе Алданова осмысление фаустовской темы включает в себя систему мотивов, отражающих выделенные О. Шпенглером черты фаустовского духа, из которых ключевыми явля-

<sup>4</sup> В. Руднев, *Текст в тексте*, [в]: В. Руднев, *Энциклопедический словарь культуры XX века*, Москва 2009, с. 426.

<sup>5</sup> Ю. Лотман, *Текст в тексте...*, с. 433.

<sup>6</sup> Наиболее глубоко эта проблема исследована в работах И.В. Макрушиной. См.: И.В. Макрушина, *Интертекстуальные связи романов М. Алданова с трагедией И.В. Гете «Фауст» (о гетевских реминисценциях в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера»)*, „Вестник Башкирского университета” 2000, № 2-3, с. 31-36; И.В. Макрушина, *Гетевские реминисценции в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера» Марка Алданова*, „Ученые записки Стерлитамакского государственного педагогического института и Стерлитамакского филиала Академии наук Республики Башкортостан” 2002, вып. 1, с. 145-151; И.В. Макрушина, *Особенности трансформации фаустовского архетипа в трилогии М. Алданова «Ключ» – «Бегство» – «Пещера»*, [в]: *Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии*, Тамбов 2006, вып. 1, с. 306-308; И.В. Макрушина, *Своеобразие художественного воплощения фаустовской темы в историкофилософской прозе Марка Алданова: О литературных истоках образа Александра Брауна в трилогии «Ключ» – «Бегство» – «Пещера»*, [в]: *Актуальные проблемы изучения литературы на перекрестке эпох. Форма и содержание: категориальный синтез*. Сборник научных статей, Белгород 2007, с. 141-148.

<sup>7</sup> И.В. Макрушина, *Интертекстуальные связи романов...*, с. 32.

ются мотивы воли к власти и преобразению мира, явленные как основная тема рассуждений и оценки героями событий действительности: «Мир нуждается в починке и может быть починен...»<sup>8</sup> – в этой связи революционные события в России многим представляются «интересным социальным опытом» (138); мотив вечного познания, его цены и ценности, с которыми связаны размышления над проблемами деятельного бытия и созерцания, сознания и воли и т. д.

В осмыслении автором заявленных мотивов отчетливо просматриваются закатные тенденции, в свете которых обозначенные Шпенглером качества фаустовской культуры подвергаются деформации, знаменуя исчерпанность фаустовских устремлений. В этой ситуации шпенглеровский канон, наследующий романтический пафос фаустовской идеи, предстает в тексте романа как *припоминание* об уже ушедшей в прошлое традиции. Однако именно эффект припоминания служит формой эстетического выражения закатного образа фаустовской культуры, создавая контрастный фон, подчеркивающий момент деградации фаустовской идеи на последнем этапе развития фаустовской культуры. Принцип контраста в данном случае реализуется с помощью иронической трансформации традиционного фаустовского канона либо в границах одной фразы: «Эти мечтатели (здесь курсив – М. Алданова), они не то что в трамвай, они в историю врываются благодаря природному нахальству» (79); «За занавесом открывалась декорация с дорогой, уходившей куда-то вдаль, – “верно, к социалистическому строю”, – подумал Клервилль» (134); либо на «стыке» эпизодов: например, фразы выдержанной в близком к романтическому духе лекции, которую читает почтенный профессор философии немецкого университета, прерываются описанием начинающихся революционных событий в Германии, снижающих царящую в аудитории атмосферу возвышенной одухотворенности. Так, фраза профессора «В деянии заключен весь смысл жизни...» (100) прерывается авторским комментарием уличных событий, как бы раскрывающим суть этого самого деяния: «Где-то, как будто совсем близко, вдруг загрели выстрелы. Вслед за ними послышался глухой мрачный гул» (100); смысл фразы «жажда свободы и вечности» оказывается приземленным и довольно ограниченным в последующем предложении, определяющем историческую сущность этой свободы: «никакой революции нет и не будет, просто разграбили несколько ювелирных магазинов» (101) и т. п.

Наиболее глубокого осмысления фаустовская тема достигает в образе Александра Брауна – ученого, писателя, анархиста в прошлом. Явленный Алдановым образ Фауста XX века полифоничен и выписан в духе модернистской эстетики, подвергающей смысловой трансформации не столько гетевский интертекст,<sup>9</sup>

<sup>8</sup> М.А. Алданов, *Пещера*, [в]: М.А. Алданов, *Собр. Соч.*: в 6-ти томах, Москва 1991, т. 4, с. 22. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

<sup>9</sup> В романе *Пещера* присутствует единственная опосредованная отсылка к трагедии Гете, связанная с реализацией любовной темы в отношениях Брауна и Муси Кременецкой. Речь идет об упоминании сцены *Заклипания цветов* из оперы Ш. Гуно *Фауст*, где Мефистофель, заклиная цветы, помогает Фаусту очаровать Маргариту. В романе Алданова отсылка к известному оперному либретто подчеркивает колдовское влияние Брауна на Мусю Кременецкую: «Он зачаровал меня, зачаровал раз и навсегда в тот день, когда Шалапин пел *Заклипание цветов*» (209). Подробнее об этом см.: И.В. Макрушина, *Интертекстуальные связи романов...*, с. 31-36.

сколько сам фаустовский тип личности. И. Макрушина отмечает, что Алданов подвергает образ Брауна «редуцирующей дегероизации» и пародийно-ироническому осмыслению, контаминируя в облике героя «мрачное неудовлетворенное стремление Фауста и скептицизм Мефистофеля» и снижая, тем самым, масштабность вечного образа<sup>10</sup>. Безусловно, полифоничность образа Брауна основывается, прежде всего, на взаимодействии в характере героя фаустовского и мефистофелевского начал. Однако вывод исследовательницы об иронической направленности авторской оценки Брауна представляется спорным. Думается, что свойственные Брауну в равной степени величие фаустовского духа, устремленного к постижению высшей истины, и мефистофелевский скептицизм, связанный с осознанием несовершенства мира и человека, служат источником непреодолимых противоречий в душе героя, острой внутренней конфликтности образа, наличие которой позволяет рассматривать Брауна как личность трагическую.

В новелле *Деверу* тип фаустовской личности представлен в образах герцога Валленштейна и Декарта, с которыми связаны, соответственно, мотив власти и славы и мотив познания. Сходство герцога с Фаустом подчеркнуто уже в самом начале новеллы: автор приводит составленный Кеплером подлинный гороскоп юного Валленштейна, в котором характеристика герцога обнаруживает сходство с портретом Фауста в романе Клингера:

О человеке этом поистине могу сказать, что дан ему дух бодрствующий, сильный и беспокойный и что любит он все новое. Обычное же существо людей и действия их ему не нравятся: ищет он дел редких и неиспытанных, и в мыслях у него много больше того, что замечают другие.

Восхождение Сатурна свидетельствует, что мысли этого человека бесполезны и печальны. Он имеет склонность к алхимии, к магии, к колдовству и к общению с духами. Человеческих же заповедей и веры он не ценит и не уважает. Все раздражает его, все вызывает в нем подозрение из того, что творят Господь и люди. А покинутый одинокий месяц показывает, что эта его природа весьма вредит ему в общении с другими людьми и не вызывает в них добрых чувств к нему.

Однако лучшее при его рождении было то, что показался тогда и Юпитер. Посему есть надежда, что с годами опадут его недостатки и что этот необыкновенный человек станет способен к делам высоким и важным (186)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Там же, с. 33-34.

<sup>11</sup> Ср. у Клингера: «Фауст... бросился в темную бездну магии... То, чего он достиг, было ужасно. Его искания и случай открыли ему страшную формулу, с помощью которой можно было вызывать дьявола из ада... Он находился в ту пору в полном расцвете сил. Природа отнеслась к нему, как к одному из своих любимцев – она наделила его прекрасным сильным телом и выразительными благородными чертами лица. Казалось бы, этого достаточно, чтобы быть счастливым на земле. Но к этим чарам природа присоединила еще и другие, весьма опасные – гордый, стремительный дух, чувствительное, пламенное сердце и огненное воображение, которое никогда не довольствовалось настоящим. В самый миг наслаждения замечало несостоятельность и тщету достигнутого и властвовало над всеми остальными его способностями. Поэтому очень рано границы человечества показались Фаусту слишком тесными, и с дикой силой он бился о них, пытаясь их раздвинуть и вырваться за пределы действи-

Характер Валленштейна определял его устремления завоевателя, жаждущего славы и власти над миром – сердце герцога тревожила «закрытая корона императора, с золотым полукругом, с изображением мира...» (259).

Иное амплуа фаустовского типа личности представлено в новелле в образе Декарта – ученого, мыслителя, явленного как воплощение человеческой мудрости и торжества разума. В отличие от Валленштейна, в характере которого доминирует активное, деятельное начало, Декарт предпочитает «жизнь на высотах» познания, означающую полное погружение в науку, в мыслительный процесс, и предстает, тем самым, воплощением созерцательного начала:

Мудрый Картезий... по своему обычаю, чуть не до полудня оставался в постели, лежал с закрытыми глазами, изредка приподнимался на локте, брал со столика листок бумаги, карандашом, несколькими словами, записывал приходившие ему мысли и снова опускал голову на подушку, погружаясь в размышления. Это были его лучшие часы. Затем он оделся и перешел в те комнаты, которые служили ему лабораторией (379).

На первый взгляд, различие очевидно. Однако при ближайшем рассмотрении два, казалось бы, противоположных полюса фаустовской природы – завоеватель и ученый – обнаруживают свою идентичность. Исследуя образы Валленштейна и Декарта, Т. Болотова отмечает, что их связывает «мысль об исключительности собственного пути познания мира»<sup>12</sup>. В своем сравнении двух действующих лиц новеллы ис следовательница отталкивается от точки зрения самого Декарта, изложенной в его *Рассуждении о методе*: «Сопоставление образов *полководца* и *мыслителя* в тексте романа представляет собой реминисценцию декартовского сравнения человека на его пути к истине: “Их (ученых) можно сравнить также с полководцами, силы которых обычно растут соответственно их победам и которым, для того, чтобы удержаться после потери одного сражения, требуется гораздо больше выдержки, чем для взятия городов и областей после победы. Ибо стараться преодолеть все трудности и заблуждения, мешающие им достигать познания истины, это, в сущности то же, что давать сражения, а составить себе ложное мнение по более или менее общему и важному вопросу – то же, что проиграть сражение”»<sup>13</sup>. Таким образом, деятельным и созерцательным началами движут идентичные устремления к познанию мира – либо путем его завоевания, либо путем его осмысления. В этой связи образы Декарта и Валленштейна как две ипостаси фаустовской природы составляют проекцию образа Александра Брауна, раскрывающую двойственный характер личности героя, объединяющей в себе качества ученого, философа и писателя и «шалую душу»

---

тельность... Все, что, как ему казалось, он понял и перечувствовал в юности, внушало ему высокое мнение о способностях и нравственной ценности человека. И, сравнивая себя с другими, он, разумеется, приписывал самому себе наибольшую часть общей суммы этих достоинств... Этого более чем достаточно, чтобы стремиться к власти и величию» (см.: Ф.М.К. Клиnger, *Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад*, Москва-Ленинград 1961, с. 25-26).

<sup>12</sup> Т.И. Болотова, *Символическая функция вставной новеллы «Деверу» в романе М. Алданова «Пещера»*, [В]: *Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI века*. Сборник научных трудов, Саратов 2008, вып. 2, с. 84.

<sup>13</sup> Там же, с. 85.

авантюриста-фаталиста, роднящую Брауна с Валленштейном, – сходство, которое подметила Муся Кременецкая: «Я почему-то уверена, что вы Валленштейна писали с себя...» (344).

Мотив переустройства мира реализуется в противопоставлении в новелле двух социально-преобразовательных моделей, представленных в образах двух тайных обществ – «розенкрейцеров» (или «невидимых»), целью которых было преображение мира путем постепенного оздоровления человеческой природы: «они хотели положить конец войнам, казням, пыткам и прочим страшным и бесполезным для человека вещам, найти способ лечения всех болезней, установить равенство и дружбу между гражданами, а равно мир и любовь между всеми народами, кроме разве каких-нибудь турок» (254); и общества заговора *La Cabale*, стремившегося к счастью человечества реакционным путем:

[...] установить в мире единую веру и мысль, так чтобы все обо всем думали совершенно одинаково и так же одинаково жили, ни в чем никуда не уклоняясь. Страшна цель этих людей, но еще много страшнее их способы работы. Общество имеет агентов во всех классах и сословиях, обзавелось ячейками в разных странах мира, даже на далеком востоке. Средства у него большие, действует оно беззастенчиво и бессовестно: каждому члену общества прямо вменяется в обязанность идти на любое преступление, если только оно может быть обществу полезно. И чем больше кто преступлений совершит, тем больше этим гордится, ибо служит счастью человечества. Основал компанию Вентадур, человек мрачный, жестокий, фанатический (257).

Представленные в *Деверу* два образа тайных обществ составляют брауновскую проекцию явленных в романе образов двух политических партий – либеральных социал-демократов, которую олицетворяет Серизье, и «фанатиков-социалистов» (как Браун называл большевиков). Оба пути преобразования мира определяют направленность развития фаустовской темы, которая находит свое осмысление и разрешение в философских рассуждениях Декарта.

Обращение автора к изображенным в новелле событиям XVII века символично. В романе таким образом устанавливается связь двух исторических эпох, обнаруживающая вечность поставленных в романе проблем – поиска истины, вечного познания, преображения мира. Как показывает новелла, в зависимости от приоритетов эпохи может меняться лик Фауста – властитель, завоеватель vs ученый, писатель, – но суть волнующих человечество вопросов остается неизменной. В этом смысле подобный хронологический сдвиг выступает способом двойного кодирования, характерного для ситуации «текст в тексте».

Новелла *Деверу* выступает в романе своеобразной призмой, через которую в романе утверждается идея доминирования судьбы и случая в истории и человеческой жизни, актуальная для всего творчества М. Алданова. Осмысление этой идеи неразрывно связано с размышлениями о природе человека, истинности и иллюзорности знания о мире, которые отражают общую систему взглядов Декарта.

Осмысление автором роли судьбы и случая в истории приобретает в новелле символическую форму. Исследователи неоднократно отмечали, что «символом случая, определяющего движение истории, в новелле выступает образ “магде-

бургской кошки»<sup>14</sup>. Согласно исторической легенде, кошка, случайно порвавшая ведущий к бочкам с порохом шнур в подземельях Магдебурга, явилась невольной виновницей гибели города, обозначив исторический поворот в истории Германии: «И столь странно устроен мир, что та магдебургская кошка, которая накануне ночью гоняясь в подземелье за крысами, с разбега наскочила на шнур и порвала его, оставила больший след в мировых судьбах, чем сам Тили, и Валленштейн, и Ришелье, и император» (301).

Яркую иллюстрацию авторской мысли о бессилии человека перед слепой игрой случая представляет собой поведенная в новелле история герцога Валленштейна. Страстный любитель гороскопов, свято веривший в судьбу, Валленштейн был убежден, в том, что человеческая жизнь определяется расположением и движением звезд, и что, зная это, в жизни можно все предусмотреть, «повернуть» по-своему. Случай был напрочь исключен из этой системы бытийных координат, что, по мысли Декарта, и погубило герцога: «Валленштейн был игрок и жизнь свою проиграл в кости. Погиб он, по-видимому, потому, что не хотел верить в случай; в звездах он искал закона для того, в чем законов нет и быть не может» (382). В судьбе герцога случай обретает человеческое обличие и предстает в образе драгуна Вальтера Деверу: «Было ему и странно, и забавно, что мудрый, дальновидный, проницательный Валленштейн думал обо всем, а одно забыл: забыл, что он смертен, и что может его убить человек ничтожный, которого отроду и не видел; герцог Фридландский предусмотрел решительно все, кроме Вальтера Деверу» (326). Выступая как символ неумолимого рока по отношению к герцогу Валленштейну, образ Деверу в то же время представляет собой воплощение природного человеческого начала, по сути, начала «пещерного», которому недоступны высокие порывы герцога Фридландского. Однако именно образ Вальтера Деверу в романе выступает как способ реализации авторской идеи о бессмысленности противостояния человека судьбе и случаю. С образом Деверу связано иное понимание судьбы – как неотвратимости и, как следствие, иная поведенческая установка – беспрекословного следования своему жизненному жребию, в том числе и жребию убийцы: «Герцог Фридландский вошел в дом. “Значит, судьба! – подумал Деверу. Мысль эта его успокоила, – теперь будь что будет!..”» (329).

Символические образы магдебургской кошки и Вальтера Деверу в новелле неразрывно связаны. «Название новеллы, – отмечает Т. Болотова, – подтверждает связь символов: магдебургской кошки как символа судьбы и случая, определяющего ее, и героя новеллы – убийцы Валленштейна Вальтера Деверу как образа человека, правильно понимающего природу рока и подчиняющегося ему, в их взаимодополняющей философской наполненности определяют основной нравственно-философский смысл новеллы»<sup>15</sup>. Исследовательница обращает внимание и на то, что связь этих образов подтверждается тем, что оба они могли быть вынесены в заглавие новеллы (о чем упоминает Браун в своем письме к Федосьеву)<sup>16</sup>. Однако Браун отказывается от названия *Магдебургская кошка*, объясняя это тем, что «уж очень было бы литературно, то есть гадко» (398). Думается, де-

<sup>14</sup> Там же, с. 84.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.



ло здесь не только в желании автора избежать «литературщины». Вынесение в заглавие новеллы образа, заключающего в себе *человеческое* начало, символично вдвойне и отражает интенцию автора к осмыслению сущности человеческой природы, ее темных, неизведанных истоков. Образ человека выстраивается в новелле на основе принципов философской системы Декарта. Размышления о судьбе Деверу отражают взгляд философа на природу человека как такового: «Деверу ходил когда-то в звериной шкуре, теперь ходит в латах, – каков будет его следующий наряд? За три тысячи лет он не очень изменился, – ведите же на тысячулетья счет и вы, надеющиеся на изменение нашего душевного состава. Говорю “нашего”: ибо и во мне, и в вас, поверьте, сидит Деверу» (383), «Деверу не исключение, а правило. В нас живут черные души наших предков» (385). В этой связи случай, символом которого является образ Деверу, предстает как результат непредсказуемости, темных пещерных истоков человеческой природы – того самого «мира В», о котором говорил Браун, подразумевая под ним иррациональное начало в человеке, темную сторону сознания, самые потайные, «самые острые чувства, мысли, желания человека – те, в которых он сам себе не сознается» (345). Попытка победить судьбу – это, прежде всего, попытка преодолеть в себе Деверу и то зло, которое изначально заключено в человеке.

Размышления Декарта о природе человека тесно связаны с осмыслением цены и ценности идеи переустройства мира, подводя своеобразный итог развитию в романе фаустовской темы. Логика высказываний философа исходит из утвержденного им принципа абсолютного сомнения как исходной точки на пути к познанию. В свете абсолютного сомнения любая истина становится относительной – как представление профессора Ионгмана о Деверу как о воплощении зла:

Не спрашиваю вас, за какую правду боролся погибший герцог. Моря крови пролиты подобными ему людьми для славы, для власти или просто для удовольствия. В этом Валленштейн не отличался от других владык мира. И будет доля истины, если я скажу: ничтожный Деверу убил Деверу покрупнее, – это все...

Не говорите мне о добрых делах Валленштейна: вы не знаете добрых дел Деверу... Пусть Деверу палач, он вместе с тем и жертва: Деверу умрет, как умер Валленштейн (381-383)

так и истина о могуществе разума: «Никто из живших до меня людей не верил крепче, чем я, в мощь и в права разума. Я не отказываюсь и сейчас от этой веры, но фанатиком разума я не буду: этого не стоит и он» (384). Понимание относительности любой истины, предполагающее умеренность в познавательных порывах, служит, по мысли Декарта, залогом природной гармонии, уравнивающей разумное и «пещерное» начала и удерживающей в сохранности человеческий мир, в котором нет абсолютного добра и зла – они природно сбалансированы, и фанатизм разума, вторгаясь в эту гармонию, способен привести мир к коллапсу:

Земля вращается вокруг Солнца, это важно. Но еще гораздо важнее то, что вращается она очень скверно. Как бы в конце концов ни вращалась вокруг Солнца одна грязная кровавая лужа! И Галилею, и мне приятно разгадывать бесчисленные тайны звезд. Однако, если вследствие разгаданных нами тайн, Деверу ворвется сюда в сад, перережет мне горло и швырнет мой труп в этот

ключ, я признаю свою жизнь не слишком удачной. Что ж делать: *вдруг, благодаря открытиям Галилея, окончательно рехнется Деверу* (384).

В этой связи подвергается сомнению и ценность идеи преобразования мира, ибо для ее осуществления потребуется или «переделать», или уничтожить всех деверу:

Но для установления вашего мира не понадобятся ли долгие столетия, исполненные зла, подобного которому не сохранила человеческая память?.. Палачей всегда приводили за собой пророки. Ибо все они были и лжепророками – для значительной части людей (382).

Скептицизм Декарта ставит под сомнение как возможность достижения абсолютной истины, ибо она ставит предел бесконечному познанию, ограничивая, тем самым, фаустовский порыв к беспредельному: «Через тысячу лет любой школьник будет знать в тысячу раз больше меня. Мир же станет тогда еще непонятнее... Немного поняли мы в мире до сих пор и немного пойдем еще. Чем больше будем знать, тем понятнее все будет глупцам, тем непонятнее умным и тем тяжелее» (383); так и возможность осуществления преобразовательной идеи, которая может быть обречена на провал силой слепого случая. Бессмысленность борьбы человека с судьбой, случаем, обусловленная темным, непредсказуемым началом человеческой природы, придает человеческому существованию иллюзорный характер – «пещера» Платона неизбежно торжествует над «пещерой» Декарта<sup>17</sup>. В этой связи выход, который предлагает философ – бегство на высоты творчества и познания, «подальше от Деверу» (386) – единственная возможность победы разума над судьбой. Но и эта победа представляется условной, принимая во внимание судьбу самого Декарта<sup>18</sup>. Иллюзорность предложенного философом выхода подчеркивается условностью и самого образа Декарта, достигающейся с помощью приема двойной художественной интерпретации: «Браун обращается к философии Декарта именно через художественное воспроизведение образа философа, представляющего собой лишь еще одну точку зрения, а, следовательно, иллюзию»<sup>19</sup>.

Именно в силу своей условности, утопичности позиция Декарта оказывается неприемлемой для Брауна. Убежденность в непреодолимой силе судьбы и случая, превращающей жизнь в иллюзию и делающей бессмысленным любое дерзание человеческого духа, служит причиной тотального разочарования героя, пришедшего к осознанию «безысходности жизненных коллизий и призрачности надежд на торжество человека над суетой мира»<sup>20</sup>: «В жизни нет ничего, кроме случая, обычно скверного» (401). Последний этап жизни Брауна, осмысленный

<sup>17</sup> Там же, с. 87.

<sup>18</sup> Примечательно, что разговор Декарта с профессором Ионгманом происходит в Швеции, куда Декарт, измученный травлей за вольнодумство, и опасаясь за свою жизнь, переехал по приглашению шведской королевы Кристины. Однако смерть настигла его вскоре после переезда. По мнению исследователей, философ был отравлен мышьяком, причиной убийства послужило опасение католических агентов, что Декарт заразит вольнодумством и королеву Кристину, воспрепятствуя тем самым ее обращению в католическую веру (См. об этом: А. Шаров, *Покушение на мысль?*, „Наука и жизнь” 1999, № 4, с. 120-124).

<sup>19</sup> Т.И. Болотова, *Символическая функция вставной...*, с. 87.

<sup>20</sup> И.В. Макрушина, *Особенности трансформации фаустовского ...*, с. 307.

в заключительном романе алдановской трилогии, представляет собой время расставания с иллюзиями, что с горечью констатируется и самим героем: «Не с одной иллюзией я расстался за последние пять лет» (139). Связанный с образом Брауна мотив абсолютного разочарования предстает в романе наиболее ярким художественным способом выражения закатности фаустовской идеи, ибо в основе его смыслового единства лежит момент *подмены качества истины*<sup>21</sup> – трансформации жизнетворческих устремлений фаустовской личности в иллюзию, знаменующий призрачность фаустовской идеи как таковой, ее превращение в тень, представляющее, по сути, возвращение к «пещерному» восприятию мира.

## Summary

### **In the world behind the looking-glass of the text: functions of plug-in short story *Deveru* in the M. Aldanov's novel *The Cave***

Article is devoted to investigation in art function of plug-in short story *Deveru* in the M. Aldanov's novel *The Cave*. Within the limits of J. Lotman's concept short story *Deveru* is considered as reception «the text in the text», representing an invariant basis of idea of the novel. The text of a short story contains quintessence of philosophical views of Brown opening sense of all work, and represents the focused projection of progress of faustian subject matters in the novel. In the analysis of a short story a projections of faustian type of the person (Wallenstein, Descartes) and faustian idea, which are realized in motives of eternal knowledge, search of true, transformation of the world and will to authority, are accented.

Key words: *«the text in the text», a short story, faustian idea, faustian culture, eternal knowledge, transformation of the world, true, knowledge*

---

<sup>21</sup> М. Хайдеггер, *Учение Платона об истине*, „Историко-философский ежегодник” 1986, с. 255-275.