

Н. В. Горянская (Тюмень)

СИМВОЛИКА ХРАМА В ТЕТРАЛОГИИ М. АЛДАНОВА «МЫСЛИТЕЛЬ»

Писателя первой волны Русского Зарубежья Марка Алданова литературная критика именует «равнодушным к религиозной проблематике» [Петрова 2006: 173], а его произведения традиционно рассматриваются как светские. Так, Гайто Газданов утверждал, что «Алданов не верил ни в какие положительные вещи, – ни в прогресс... ни в христианство, ни в какую религию, ни в существование чего-либо священного, ни в пользу общественной деятельности, ни в смысл человеческой жизни – ни во что. И вместе с тем, не было человека,... которому нельзя поставить в вину ни одного отрицательного поступка» [Газданов 1999: 184].

Несмотря на «неверие ни в какую религию», произведения Алданова проникнуты многозначительными отсылками, темами и мотивами религиозно-философского содержания. Показательна в этой связи художественная тетралогия «Мыслитель», созданная в 1920-е годы.

Уже в дебютном произведении – «Святая Елена, маленький остров» – зарождается мотив храма: парижский Notre Dame изображается во времена революции как «страшный средневековый собор... внутри которого веселилась чернь, темные вековые стены осыпались, статуи наверху были повреждены, разбиты» [Алданов 1991: II, 384]. Церковь, в которой творится хаос и разбой, является символом человеческого безверия, показателем того, что люди потеряли душевный покой, Бога.

Но важно проанализировать не столько образ парижского собора, сколько авторское сопоставление его с другим храмом – киевским собором Святой Софии. Из речи повествователя узнаем, что герой пролога Андрей Кучков, любуясь стенами Нотр-Дам, сравнивает его с Софийской церковью: «...храмы совершенно друг на друга не похожи. Оба были на редкость хороши, только киевский светел и приветлив, а парижский угрюм и страшен: день и ночь» [Алданов 1991: I, 42]. Отметим, что, зародившись в прологе, образы этих храмов проходят сквозь последующие романы тетралогии.

Пролог погружает читателя в XII век. Для развития и процветания отечественной культуры этот период был «основополагающим и системообразующим» [Громов 2001: 45], а храм Святой Софии выполнял функции кафедрального митрополичьего собора, являясь «главным церковным и общественным зданием Киевской Руси» [Вагнер 1990: 35]. Кроме того, храм этот воплощал «концепцию всемирного авторитета Руси» [Вагнер 1990: 37], ее государственной независимости.

Notre Dame – собор, посвященный Богородице, также считался центральным в средневековой Франции. Философ-герметист Фулканелли так писал о нем: «Это город в городе, интеллектуальное ядро, центр общественной деятельности, вершина мысли, знания и искусства» [Фулканелли 1996: 39].

Дополнительную смысловую нагрузку соборный мотив приобретает, когда он, рифмуясь, словно архетип, возникает на страницах тетралогии в другой эпохе – в XVIII веке. Герой Юлий Штааль (роман «Девятое термидора») так же, как и герой пролога Андрей Кучков, сравнивает парижский и киевский соборы, используя те же самые эпитеты. Нотр-Дам де Пари рисуется в черных красках вечернего света: «темная громада», «неровные темно-серые прямоугольные плиты стен», «серая громада» и т. д.

При описании парижского собора изнутри, применяется техника светописа. Во время движения по храму (Штааль поднимается по винтовой лестнице) происходит чередование черного, белого и красного цветов. Схематично это можно представить так: солнце исчезло (стало темно) > красное пламя горизонта в окне > темно-серые, черные плиты стен > на площадке светлее > совершенно темно (ощущение пропасти) > появилось солнце > сиреневый шелк неба > черная тень крыльев чудовища. В сознании героя неслучайно рождается кровавая ассоциация, когда он смотрит с высоты собора на красный цвет, заходящее солнце и вспоминает об общей могиле, где были захоронены Людовик XVI и Робеспьер.

Напротив, при описании Софии Киевской, ее расположения в пространстве, в каждом предложении используются эпитеты, обозначающие светлые, белые и золотые тона: «...огромная белая площадь. На ней было еще светлее, чем внизу, как-то необыкновенно светло. Даже в Италии Штааль не видал такого обилия света» [Алданов 1991: II, 91]. Для героя киевский храм – это «белое пятно несравненной красоты», «горящие золотые купола». Приведем еще пример внутреннего монолога героя: «...лучше этой площади и этого храма я ничего в мире не видывал. Белое с золотом, как просто и как хорошо...» [Алданов 1991: II, 92].

Характерное отличие соборов рисуется также во внутренней их устроенности. Если входя в Notre Dame, герой резко погружается во тьму, то при входе в Софийский храм солнечный свет сменяется горением свечей.

Сравнение киевской и парижской площадей, на которых расположены храмы, также строится на оппозициях. Показательно, что парижская площадь носит название Революции: «Эта раскрашенная киевским солнцем площадь по размеру не уступала Парижской Place de la Revolution» [Алданов 1991: II, 92].

Оппозиции света и тьмы, добра и зла, мирной жизни и революционного хаоса включают и конфессиональные, и геополитические различия: православие и католицизм, Россия (Малороссия) и Европа (в частности, Франция). В тетралогии православная София противопоставлена католической Божьей Матери. Для чего приводятся такие параллели?

Возможно, истоки «софийности» в творчестве Алданова следует искать в русской теории начала XX века о Софии Премудрости Божьей, как она показана в работах В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского. Ведь софийный мотив напрямую связан с темой познания истины, мудрости Божьей. Так, по мысли Флоренского, София, являя собой образ «перво-твари, перво-матери», означает «мировую душу, духовную суть мира» [Флоренский 1996: 417].

Для Алданова София – это образ сокровенный, необыкновенный по своей духовной наполненности и завершенности. В своей итоговой философской работе – «Ульмской ночи» – он скажет: «...в обычном забываемом Киеве площадь древних строений, Софийского Собора и Михайловского монастыря, есть нечто неповторимое» [Алданов 1996: VI, 367].

Символично в этом смысле описание фресок Киевского храма, которыми любитесь герой (роман «Заговор»): «Где-то из-под облупившейся штукатурки виднелись потускневшие фрески, видимо очень старые. Штааль вгляделся в них. Фрески изображали охоту. Были здесь грифоны, крылатые львы, разные диковинные звери» [Алданов 1991: I, 93].

Смысл фресковой символики открывает многозначное прочтение софийности. По мнению Трубецкого, сюжеты соборных фресок и икон, связанные с животным миром представляют собой «тварь Божью»: «Это – не та тварь, которую мы видим теперь на земле, а тварь, какую ее замыслил Бог в своей Премудрости, прославленная и собранная во храм – в живое и вместе с тем архитектурное целое» [Трубецкой 1991: 25].

Алданову не чужда идея Трубецкого о том, что вселенная должна стать храмом Божиим, куда войдут все человечество, ангелы и низшая тварь. Таким образом, «Мыслитель» по-своему адаптирует идеи русской религиозной философии.

Мысль о божественном и соборном человеческом всеединении видится Алданову как выход из бедствий: революций, войн, заговоров, мятежей. Недаром в последующей за «Мыслителем» трилогии «Ключ. Бегство. Пещера» соборный мотив зазвучит все настойчивей. Так, герой «Бегства» Артамонов, размышляя о трагических ре-

волюционных днях постцарской России, скажет: «Одна надежда, на милосердие Божие! <...> Знаете, что нужно? Всенародное покаяние в церквах! Да, это и только это. Вот что спасет Россию! Я теперь много обо всем этом думал... Да, все, все виноваты» [Алданов 1991: III, 432-433].

Критикой неоднократно отмечалось то, что Алданов рассматривал судьбу Российского государства в контексте европейской. Такое утверждение применимо к политической и военной сторонам жизни России и Европы. Но культурные реалии в своих произведениях автор рисует параллельно, в сопоставлении. Премудрость Божия противостоит Химере, расположенной на Соборе Нотр-Дам. Химера – существо мифическое, своего рода индикатор человеческих слабостей и пороков. Алдановская химера носит имя Мыслитель, что выражает многозначные смыслы. Автором описана эпоха Просвещения, период расцвета философии, литературы, наук. Страницы тетралогии пронизаны именами Вольтера, Декарта, Карамзина и др. Мыслить, думать о бытии, смысле жизни, причине политических катаклизмов и революций, о религиозных вопросах пытаются практически все герои тетралогии. Именно рассуждение, разумный подход видится автору важными и действительно возможным способом изменения жизни.

Рассмотреть религиозную проблематику в творчестве Алданова следует еще и в связи с заглавием первой художественной повести. Традиционно считается, что «Святая Елена, маленький остров» названа так по последним записям, сделанным молодым Бонапартом в тетрадке по географии (об этом в эпиграфе говорит и сам автор), поэтому в центре произведения – образ Наполеона и его пожизненная ссылка на острове. Правомерно полагать, сошли Наполеона, например, на другой остров, автор, вероятно, мог обозначить и тот самый остров в заглавии, что, впрочем, не помешало бы ему и совсем отказаться от «островного» именования. Тем не менее, заглавие обозначено, а значит, стержневые слова – имя святой и остров.

Вообще, мотив острова неслучаен, сюжеты последующих произведений тоже разворачиваются на островах. Так, в прологе серии и романе «Девятое термидора» основное действие происходит на о. Сите, в «Заговоре» покушение на Павла I осуществляется в Петербурге на Васильевском острове. Но не является ли обращение писателя именно к «островным» историческим событиям намеренным? Как справедливо заметил О. Дарк, мотив острова был традиционным в эмигрантской литературе. Этот образ как «символ временной остановки, недолговременного пристанища» [Дарк 2000: 8]. Таким образом, ощущение эпохи эмигрантского, отчужденного, островного пространства не могло не сказаться на творческой концепции автора.

Не случайно и то, что Алданов выносит в заглавие повести имя святой. Святая Елена, в честь которой назван остров, – мать Константина-императора, которой способствовал распространению хри-

стианства в Европе. Именно при нем, по мнению автора, было самое лучшее время в истории, что подтверждается словами героя-скептика, эмигранта Пьера Ламора: «полторы тысячи лет – со времени Константина Великого – Европа жила более или менее спокойно» [Алданов 1991: II, 46].

Так, обрамляя композицию своей тетралогии «религиозными кодами» (Святая Елена, Парижская Божья Матерь, храмы: православный и католический), Алданов актуализирует значимые религиозно-философские и культурно-исторические смыслы описываемой эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алданов М. А. Бегство // Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 3.
2. Алданов М. А. Девятое термидора // Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1.
3. Алданов М. А. Заговор // Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 2.
4. Алданов М. А. Святая Елена, маленький остров // Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 2.
5. Алданов М. А. Соч.: В 6 кн. М., 1996. Кн. 6: Ульмская ночь. Литературные статьи.
6. Алданов М. А. Чертов мост // Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1.
7. Вагнер Г. К. Искусство мыслить в камне (Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры). М., 1990.
8. Газданов Г. И. Массонские доклады // Новое литературное обозрение. 1999. №5 (39).
9. Громов М. Н., Мильков В. В. Идейные течения древнерусской мысли. СПб., 2001.
10. Дарк О. Эмиграция прозы // Проза русского зарубежья: В 4 т. М., 2000. Т. 1.
11. Петрова Т. Г. Реферат кн.: Литературное зарубежье России: Энцикл. справочник. М., 2006 // РЖ. Литературоведение. 2006. № 4.
12. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М., 1991.
13. Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2.
14. Фулканелли. Тайны готических соборов. М., 1996.