

бленностю от общества. В заключительном эпизоде киноповести Довженко обозначает закат деятельности своего героя: «*Він був несправедливий до людей і жорстокий. Він втрачав здатність відрізняти головне от неістотного, був причіпливим, дріб'язковим і різким, і, втомивши за день відданіх своїх співробітників, змучений і знесилений, тікав рятуватись на самотині до своєї улюбленої супротивниці – природи. Але приходив до неї вже не як узурпатор і воїн, який вимагає покори, а як немічний блудний син її і слуга, як мізерно дрібна її частка, скороминуща, майже миттєва в безупинному русі життя» (428).*

Ответственность за эксперимент повлекла за собой крах жизнетворчества.

### 3.3. Образ города-пещеры в одноименном романе Марка Алданова

В модернистской литературе образ города-пещеры, или города-лабиринта является наиболее распространенной трансформацией античных символов, наряду с образами города-сада и города-солнца (как города-лабиринты предстают образы Дублина в «Улиссе» Д. Джойса, Нью-Йорка в «Манхэттене» Д. Дос Пассоса, образ города-пещеры отражен в одноименных произведениях Е. Замятиня и М. Алданова, в романе В. Сержа «Завоеванный город»). Отмеченная исследователями тенденция ремифологизации и демифологизации культурных образов-символов [1], одновременно отражает и момент смены «мифологической доминанты»: в литературе 1920–1930-х гг. город-сад уступает место городу-пещере. Думается, причина этих процессов заключена в том, что М. Хайдеггер определил как «подмену существа истины» [66, с. 262].

Представляется, что переход от города-сада к городу-пещере, столь актуальный в модернистской литературе, связан с «изменением существа истины» города и отношения к познанию. Город видится как сад – гармоничное пространство, «способное развить из себя совершенную форму мира», прасимвол фаустовской души [67, с. 345], – когда фаустовское стремление к преображению мира явлено в образе мечты о светлом будущем. В этом смысле известный рефрен в стихотворении Маяковского «Через четыре года здесь будет город-сад» можно рассма-

тровать как эстетическую пространственно-временную формулу аполлонического миропорядка, в котором познание ассоциируется исключительно с солнечным светом. В этом случае образ города-сада можно рассматривать как образ знания-мечты, которое сродни недостоверному знанию. Когда же мечта приобретает статус достоверной реальности, – фаустовский проект преображения мира осуществлен, город-сад построен, абсолютная истина кажется достигнутой, – возникает иное знание, вызывающее страх и отторжение прежнего знания, поскольку в процессе переустройства мира обнаруживается, что путь к всеобщему благу сопряжен с насилием, смертью, уничтожением привычных ценностей, и высокая фаустовская цель есть ни что иное, как проявление воли к власти – над природой, человеком, бытием. Возникает сомнение в бесспорности блага цивилизации и страх перед ней, поскольку в свете абсолютной истины аполлонического разверзается пропасть дионасийского, являющего на поверхность темное, стихийное человеческое начало, ибо стремление к познанию обусловлено инстинктом воли к власти – так связаны силы света и тьмы. Переходя от созерцания абсолютной истины (что, собственно, под «познанием» понимал Платон) к активному действию, человек разрушает гармонию света и тьмы, аполлонического и дионасийского, цивилизационного и природного. В этой связи существенно трансформируется взгляд на сущность хаоса и космоса и, как следствие, изменяется восприятие города – гармоничное, упорядоченное пространство, мыслимое как идеал аполлонического, превращается в хаос пещеры, в поглощающий человека темный, запутанный лабиринт, внутри которого жизнь представляет бессмысленным круговорщением. Возникает образ *города-пещеры, города-лабиринта* как враждебного человеку – городское пространство приобретает черты бесструктурного, спутанного пространства пещеры, «нелегко впускающего и еще труднее выпускающего человека» [68, с. 311], отнимающего разум и рождающего образ абсурдного бытия, разрушающего фаустовскую гармонию.

Расцвет аполлонического как основной направляющей силы фаустовской культуры обнаружил свою обреченность. В. Топоров указывает, что к 1920-м гг. в русской литературе четко обозначился мотив гибели аполлонического как идеала гармонии: «Аполлинизм, вспыхнувший ярким пламенем в начале XX века,

вскоре же обнаружил всю свою кризисность» [69, с. 155]. По мнению ученого, наиболее ярко мотив заката аполлонического был отражен в романе А. Белого «Петербург», где опыт главного героя – Аполлона Аполлоновича – по «гармонизации России» привел страну на грань катастрофы [69, с. 155]. Подчеркнем, в русской литературе первой трети XX века мотив гибели аполлонического был тесно связан с мотивом гибели имперского Петербурга – города, который воспринимался как воплощение аполлонического начала. Речь шла, по сути, о гибели ницшевского «градозиждущего Аполлона». В. Топоров отмечает, что «сознание, предчувствие, само чувство приближающейся кончины аполлинизма и самого его локуса на севере России фиксировали этот процесс с хронологической точностью – и в «Петербурге» Андрея Белого, и в ряде блоковских текстов, и у Вагинова в «Монастыре Господа нашего Аполлона», и в мироощущении части населения города, проходящего через Божий Суд. И когда стало ясно, что *того* Петербурга больше нет, появляются и фильм Вс. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927), и оратория В. Дукельского под тем же названием (1931–1937), и роман Вагинова «Козлиная песнь» (1927)» [69, с. 159]. Отметим, выделенное курсивом в приведенной выше цитате уточнение «*того* Петербург» указывает, что в мотиве «конца Петербурга» явлена не столько идея гибели города как такового, сколько его переход в иное историко-культурное качество, та «перемена в существе истины», о которой говорил Хайдеггер. В случае Петербурга эта перемена была связана с переменой имени города в Петроград, а затем – в Ленинград и обусловлена событием революции, воспринятым как катастрофа и крушение цивилизации как привычного миропорядка. С этим, на наш взгляд, связано восприятие Петербурга как города-пещеры в произведениях Е. Замятини и В. Сержа, являющее, по сути, мотив возвращения человечества назад, к первобытным истокам, к тому, что есть на самом деле человеческая природа.

Таким образом, приближение к солнечному свету аполлонического, являющему свет истины, и заключающему процесс познания мира влечет за собой процесс самопознания. «Самопознание, – отмечает В. Топоров, – начинается с попытки решения вопроса *где я?* и *что я?* Личность, стремясь познать самое себя, и сейчас ставит перед собой вопрос, *где она находится*, потому что у нее есть интуиции относительно уз, связываю-

щих ее с местом <...> Место и человек отражаются друг в друге» [70, с. 488-489]. В XX веке локусом самопознания становится город, и в этой связи именно с образом города в модернистской литературе сопряжено отражение как успехов цивилизации и роста научно-технического прогресса, так и ее губительного влияния на человека, сопровождающегося актуализацией мотивов отчужденного сознания, абсурдности бытия и т. п. В этом смысле мифологические образы сада, солнца, лабиринта, пещеры, с которыми в модернистской литературе соотносится город, – есть ни что иное, как направленность саморефлексии человечества, самоанализа городского сознания. Думается, поэтому фаустовская тема в литературе ХХ в. развивается параллельно с темой экзистенциальной и к концу 1930-х гг. постепенно сближается с последней, вплетаясь в эстетику экзистенциализма, – в культурном сознании акцент смещается с вечного познания к самопознанию. В этой связи С. Шевцов выделяет два пути развития европейской культуры: первый – путь синтетического знания: научного, философского и др. утверждения человека. Второй – путь самопознания как совестливого высветления основ собственного бытия. Обоюдный отрыв этих двух путей обречен на провал [71, с. 6].

Исследователи справедливо отмечают, что метафоры и символы платоновской пещеры становятся для М. Алданова выражением не сущности бытия, а отношения человека к действительности, его познавательного потенциала [72, с. 91]. В этой связи в свете истины, открывшейся главному герою «Пещеры» Александру Брауну, блага цивилизации не выглядят бесспорными – вера в прогресс представляется герою «самой нелепой из нелепых вер» [73, с. 351], поскольку на самом деле цивилизация и попытки социальных преобразований возвращают человечество в первобытное состояние. Таким образом, обнаруживается связь между мотивом преображения мира и мотивом возвращения в пещеру явленным в тексте романа как скрытая цитата платоновского мифа. Мотив возвращения в пещеру представлен в двух аспектах. С одной стороны, в нем акцентируются разрушительные последствия революционных деяний, что довольно ярко отражено в коротких сценах немецкой революции: «*В этот день в городе остановились трамваи и автобусы, закрылось паровое отопление, и вода перестала идти из кранов. Начиналась первобытная жизнь*» (107); «*На моих глазах человечествошло*

*не вперед, а назад <...> Да, назад и все назад!»* (245). С другой стороны, он осмыслен как мотив возвращения Брауна в пещеру, чтобы спасти ее обитателей, в котором раскрывается бессмысленность этого порыва, ибо он не воспринимается людьми, живущими в мире теней и принимающими тень за единственную реальность: «*Я сюда приехал, как раньше на ту парижскую комедию: может быть, все-таки что-то еще можно сделать, может быть, есть люди, способные увидеть пропасть не в двух шагах от себя, а подальше, вдали, на горизонте»* (139).

В этом высказывании Брауна скрытый философский образ пещеры обретает конкретные пространственные очертания, экстраполируясь на образ Парижа и актуализируя в романе образ города-пещеры.

Образ города-пещеры в романе М. Алданова выстраивается на взаимодействии и семантической трансформации символовических образов-лейтмотивов, связанных с мифологическими представлениями о пещере. Таковыми являются образы замкнутого бесструктурного, запутанного пространства; воды; света и тени; солнца, огня и тьмы.

В образе города у Алданова нивелируется традиционное представление о Париже как о вечном празднике, столице мира. Подчеркнутые автором мрачность, сырость, неуютность города составляют метафорическую основу образа Парижа, устанавливающую ассоциативную связь последнего с образом пещеры: «*Витя еще побродил по улице, наблюдая «разлитое в воздухе неуловимое изящество Парижа», о котором говорил путеводитель. В действительности все казалось ему грязноватым, потрескавшимся, недокрашенным»* (236); «*Браун пошел вверх по той же длинной угрюмой улице»* (396) и т. п. Мотивы холода и тумана, задающие восприятие города как хмурого, отчужденного пространства («*Рано зажженные фонари слабо просвечивали сквозь туман»* (65); «*На дворе стоял холодный туман»* (388); «*Туман заволок сад с голыми деревьями»* (408); «*Было очень холодно»* (396); «*Накрапывал мелкий холодный дождь»* (407) и др.), в то же время отражают характер внутреннего состояния обитателей Парижа, перерастая в мотив душевного холода, мрачного настроения, духовного дискомфорта. Так, образ тумана как элемента природно-образной сферы перерастает в образ тумана как состояния сознания персонажей, отражающего момент неподлинного знания о мире, в котором реальность искажена, деформирована: «*Да, все в таком же тумане*».

мане, никто ничего не знает, и спорить не о чем...» (370); «Кто, кто может понять, что происходит?.. Туман, туман, куда ни повернешь, туман! – глухо, почти с отчаянием, проговорил он» (322); «Толпа медленно продвигалась по большим залам, <...> мимо неестественно огромных каминов с такими же зеркалами, затем свернула вправо, еще стиснулась у двери, тоже неестественно высокой...» (69) и др.

Восприятие Парижа как пещеры находит свое отражение в мотиве замкнутого пространства, в котором ключевыми являются образы жилого помещения – квартиры, гостиничного номера, комнаты и коридора. В их описании, вскрывающем мрачность, неприглядность быта горожан, подчеркнуты теснота, холод, отсутствие уюта, символизирующие образ не дома, а его подобия, тени, временного укрытия, как для представителей русской эмиграции, так и для парижан: «Неуютный вид имела вся комната» (7); «Квартира из четырех комнат была для Серизье тесновата» (34); «Было очень неуютно одной в большом, очень холодном, номере из двух комнат» (48); «Это была небольшая, довольно мрачная, комната, сплошь заставленная по стенам книжными шкафами черного дерева» (241) и т. п.

В реализации мотива замкнутого пространства в романе особая роль отводится образу тесного, неосвещенного коридора, вызывающему ассоциативную связь с темными ходами пещеры. Образ коридора, придающего жилому помещению вид спутанного, бесструктурного, таящего опасность пространства, представляет собой модификацию лабиринта, в котором в поисках выхода блуждают персонажи. При этом выхода как такого нет – он возможен только «из боковой комнаты в коридор» и наоборот: «Есть и двери, но не в старый помещичий сад, а в какой-то коридор...» (217); «На полу бокового коридора исчезла полоса света» (277) и др. Сходство образов коридора и пещерного хода-лабиринта усиливается авторской акцентуацией обострения слуха, обоняния, осязания, интуиции как элементов чувственной сферы восприятия бытия: «В коридоре послышался шорох» (279); «Коридор, где пахнет кошками и карболкой» (217); «В коридоре как будто снова прозвучал не то крик, не то стон» (284); «Он бесознательно отсчитал в темноте коридора ступени, не споткнувшись в конце лестницы, сразу безошибочно вставил в темноте ключ в замок...» (40). Запутанность коридора-лабиринта символически отражает сумятицу в чувствах и мыслях персонажей, актуа-

лизируя момент «спутанности сознания», свойственный обитателям пещеры: «*Все везде спуталось, все запутались...*» (47); «*Мысли его путались, усталость, тоска, душевные мученья у него все росли*» (127); «*У меня все в памяти спуталось*» (350) и т. п.

С образами замкнутого пространства, «расширяющегося до метафизического смысла пещеры» [72, с. 83], символически связаны образы света и тьмы, которые в пространстве романа семантически сближаются. В романе актуализирован не образ света как таковой, а, скорее, его переход в образ темноты. В символике света и его производных, заключенных в образах солнца, огня, свечи, желтой лампы, фонаря и т. п., акцентируется момент противопоставления / подмены неприятного глазу слепящего света более привычным приглушенным искусственным освещением, время от времени прерывающим темноту: «*Огонь теперь горел близким, неприятным, почти ослепительным светом*» (395); «*Ее сразу ударили по нервам яркий свет*» (45); «*Сквозь ставни пробивался свет*» (284); «*Огонек горел как будто посередине мостовой, вспыхивая дрожащей звездочкой*» (394); «*В огне этом было что-то сумрачное, безнадежное...*» (241). В образах «сумрачного огня», «пробивающегося света», «слабо просвечивающих фонарей» заявлен момент вечного, неизбежного возвращения к темноте как к более привычному состоянию. В то же время образ темноты / тьмы как состояния внешнего мира проецируется на темноту человеческой души: «*Какие-то темные люди убили в Эгере герцога Фридландского*» (359); «*В нас живут черные души наших предков*» (385) (Деверу); отражает психологическое состояние персонажей: «*Браун замолчал. Его лицо потемнело, еще усилилось на нем то выражение, которое Витя мысленно назвал отрешенностью*» (245).

С мотивом перехода света во тьму тесно связан образ тени, который в романе Алданова напрямую соотнесен с платоновским подтекстом и играет ведущую роль в осмыслиении проблемы поиска истины, подлинного и неподлинного знания о мире. Образ тени в романе многомерен и представляет собой своего рода «первообраз», который включает в себя ряд семантически связанных с ним производных (вторичных) образов-лейтмотивов – видения, отражения, силуэта / очертания, обмана чувств как самообмана, двойничества / подобия, а также эпитетов, содержащих символику черного цвета, ассоциирующегося с тенью. Образ тени в романе символизирует иллюзию ре-

альности как неподлинного знания о мире и выстраивается на взаимодействии трех мотивов. Первый – мотив созерцания теней – явлен как «прямая цитата» платоновского текста и заключает в себе момент визуального восприятия теней вещей, принимаемых обитателями города-пещеры за единственно подлинную реальность: «Жирные черные очертанья нот» (67); «Воды реки упорно отражали его фигуру» (358); «Советник <...> намазывал подобие хлеба подобием масла» (105); «Легкое подобие улыбки» (223) и др. Второй – мотив иллюзорности человеческого существования – отражает причинно-следственную связь между процессами созерцания теней и превращения в тень самого человека, чье бытие становится иллюзорным вследствие бегства от реальности, обусловленного как раз погруженностью в созерцание теней, отсутствием стремления к вечному поиску истины. «Образ тени, – справедливо отмечает Т. Болотова, – формируя один из мотивов на разных уровнях текста, становится у Алданова символом теневого существования, которое не дает возможности разглядеть единую истину» [72, с. 83]: «Духовная жизнь – лишь видимость, тень, если ей не присуще стремление к вечности» (100); «Жильцы-иностранны ходили как тени и шепотом сообщали друг другу панические новости» (107); «В глазах Муси слились мундиры и черно-белые силуэты...» (45) и т. п. Отметим, что теневое существование обитателей города-пещеры осмыслено в романе как естественное, привычное, единственно мыслимое бытие, которое провоцирует персонажей к сотворению своей реальности (как образ «своей пещеры» в мировоззрении Брауна), психологически компенсирующему потерю, связанные с бегством от реального мира. В романе, таким образом, актуализируется третий мотив – искусственного создания тени, который реализуется и в собственно прямом смысле (образ видения), и как метафорическая интерпретация состояния самообмана, в котором предпочитают пребывать персонажи романа: «Лучше всего было бы кончить каким-нибудь видением, означающим близкий конец буржуазного общества. Бирнамский лес из «Макбета», символ шествия красных флагов, уже был многократно использован на рабочих конгрессах. Другого видения Серизье так и не мог придумать» (164); «Принятая накануне огромная доза сноторвного дала <...> несколько часов беспокойных видений» (388); «Да, все это было самообманом: ложная значительность пустых разговоров, вера в глубину балалаечных оркестров и балалаечных чувств...» (301); «Этой системой самозащиты Муся пыталась обмануть и себя» (57).

Важнейшей формой воплощения образа «неподлинной реальности» в романе является авторская ирония. Ироническая модальность в тексте «Пещеры» выступает своеобразной эстетической формой реализации декартовского метода абсолютного сомнения. «Когда я сомневаюсь в том, что вижу, слышу, ощущаю тепло, – писал Декарт, – я не могу сомневаться в том, что мне кажется, будто я вижу, слышу, ощущаю тепло» [74, с. 25]. Похожий метод использует Алданов, подвергая сомнению подлинность и значительность чувств, мыслей, душевных потрясений, поведенческих установок персонажей, создавая, тем самым, эффект «каждомости» реального бытия героя, задавая установку его восприятия как *тени*. Одним из наиболее ярких способов выражения подобного иронического сомнения в тексте произведения выступают сравнения чувств, мыслей, поступков персонажей с мыслями и действиями известных исторических личностей прошлых эпох:

Совсем *Мессалиной* стала в воображении, – тревожно-радостно подумала Муся. – Пока только в воображении... (21).

Витя вдруг подумал об анонимном письме. «Что ж, *Лермонтов* ведь писал анонимные письма. Страсть все оправдывает» (282).

Бывший богач теперь в этом салоне занимал отнюдь не первое, хотя еще почетное, место. Вначале это поразило дон Педро, помнившего петербургское величие Аркадия Николаевича. Так, *Кеплер* был, вероятно, поражен, убедившись, что солнце не находится в центре орбит, по которым врачаются планеты (28).

Депутат, считавшийся одним из самых левых социалистов, был, по крайней мере в нереволюционное время, не очень страшен: так *Робеспьер* в частной жизни чрезвычайно напоминал людей, у которых самое имя его вызывало ужас (24).

Серизье завидует большевикам, как импотент может завидовать *Распутину* (137).

Этот старательно стилизованный под дурака человек оказался художником своего дела, и Муся по первым же его движениям оценила подлинный дар, – как *папа Бенедикт XI* оценил гений *Джотто* по нарисованному им обыкновеннейшему кругу (157).

Серизье бросился в зал. Под влиянием этой телеграммы, у него быстро складывался новый, сильный, превосходный конец речи. Так крик птицы, услышанный *Бетховеном* на Пратере, мгновенно родил в его воображении бессмертную Пятую симфонию (176).

У нее лицо *Шарлотты Корде*, идущей убивать *Марата*... Воплощение здравого смысла сочетается с бабьим упрямством (224).

Клервиль считал Ллойд-Джорджа гениальным человеком и верил ему слепо почти во всем. Так *Буало* утверждал, что и в медицин-

ских вопросах гораздо больше верит *Людовику XIV*, чем всем врачам вместе взятым (322).

А говорил со мной, – да, как *Мольер* читал комедии своей кухарке, никого другого не было... (351).

Альфред Исаевич сокрушился, что все еще не знает ни Ротшильдов, ни Шиффа, – как *Коперник* на смертном одре выражал скорбь, что не пришлось ему увидеть Меркурий (366).

Да и все вообще смотрели на Нещеретова, как на человека, состоящего при Альфреде Исаевиче. Так, *Шумана*, который был женат на популярной пианистке, ее невежественные поклонники иногда снисходительно спрашивали, интересуется ли он тоже музыкой (367).

Поданный в сравнениях «исторический фон» подчеркивает обывательский статус героев, заявляющих претензию на собственную исключительность (и историческую значимость), до которой они явно не дотягивают. В этом смысле алдановская ирония является классический пример «дискредитации чужого пафоса как ложного», исключающей возможность авторского сопереживания [75, с. 75]. Персонажи «Пещеры», которые увлеченно обсуждают проблему переустройства мира (здесь подчеркнем, что формулировка столь масштабной идеи часто звучит у Алданова в ее сниженном, «обывательском» варианте – как «починка мира»), являются, по сути, лишь тени тех фигур, которым действительно удалось изменить историческую реальность, создав новую социально-политическую, научную или эстетическую картину мира, и которым оказалось доступным подлинное знание о нем.

Иным способом выражения авторской иронии в романе выступает образ политического театра как воплощение мнимой реальности. В образе политического театра реализуется присущий иронии момент притворства – автор подчеркивает не столько артистизм персонажей политиков, сколько их неискренность, фальшь, часто двуличие: «Говорил он (*Серизье – А.С.*), впрочем, почти искренно <...> Так же искренно или почти искренно он утверждал, что ненавидит ораторские выступления» (38); «Над лестницей висела надпись на французском, немецком и английском языках: «Международная рабочая конференция». Впрочем, никаких рабочих у входа не было» (133); «Он был достойно декоративен, как всегда <...> Он очень хорошо притворялся естественным – самый трудный вид притворства» (167); «Говорил он (*Ллойд-Джордж – А.С.*) деланно-просто» (320). Ассоциации с актерской игрой персонажей передаются эпитетами, заключающими сниженную

оценочную характеристику, – комедиант, шарлатан, опереточный актер, в которой смысл артистического перевоплощения трансформируется в семантику подделки, плохого лицедейства: «Они давно знали друг друга наизусть, в душе друг друга считали шарлатанами, но очень любили и ценили: в самом мастерстве политического шарлатанства, доведенном до такой высоты, была и гениальность» (318); «На трибуне, сохраняя безупречную стилистическую форму речи, помня и о порядке доводов, и о шутках, и о жестах, заботливо ведя сложную актерскую игру, он, вместе с тем, внимательно следил за аудиторией и бросал силовые линии то в один, то в другой конец зала» (177). Аналогичными характеристиками наделены и типы представления – комедия, фарс, балаган, цирк, – образы которых восходят не к античной («высокой») традиции, а, скорее, к традиции классицизма, в которых комедия, фарс и балаган определены как «низкие» жанры, несерьезность которых дополнена низкопробным исполнением: «Я сюда приехал <...> как на ту парижскую комедию» (139); «Наш спектакль был и кончился» (143); «Господи, как это глупо! Как в фарсе...» (233); Вожаки, работающие под великанов революции, в душе себе цену знают, но от своих балаганных слов пьянеют и они сами. Ничего «дьявольского», ничего от «великого инквизитора», от всей той бутафории, которую им подкидывают враги, у них нет. (352).

В этом смысле образ политического театра в романе имеет весьма отдаленное отношение к искусству. Творимая им реальность – это иллюзия в прямом своем значении – заблуждение, обман, самообман: «Они десятилетиями обманывали других и себя» (140). В этом смысле убеждение Серизье, Блэквуда, Кременецкого в собственной политической влиятельности ложно: на самом деле они не «делают» политику, – они *думают*, что «делают» политику. В этой связи серьезность их притязаний вызывает сомнения у окружающих: «Что-то неуловимо несерьезное в этих людях вызывало в нем недоверчиво-насмешливое чувство» (136). «Деятельная пустота» персонажей-политиков подчеркивается в романе параллелизмом образов политического театра и театра оперетки, выявляющим сходство политического действия с «глупой опереточной пьесой» (276), а политика – с актером-комиком: публика радостно аплодирует и тому, и другому (Ср.: «Бурные рукоплескания покрыли его слова. Наверху кто-то затянул «Интернационал». Все поднялись с мест. Серизье, с вдохновенным лицом, в застывшей позе стоял у стола. В зале гремел негодящий

хор» (185) / Мишель «хохотал», «хлопал», «он был очень доволен опереткой; как все люди, не безнадежно лишенные слуха, но и не музыкальные, он любил всякую музыку» (275).

Изображение политического театра в ироническом ключе подвергает сомнению и пафос самой преобразовательной идеи, которая теряет накал деятельной фаустовской энергии, уходя в слова и превращаясь в «мелкий, дешевенький политический спорт» (140). Автор акцентирует внимание на публичных выступлениях политиков, в полном объеме воспроизводя речи Серизье, Ллойд-Джорджа и др. Подлинная суть политической polemiki раскрывается Брауном – носителем независимой точки зрения, часто отражающей авторскую позицию:

Именно под этим видом у них идет грызня: у французских левых с французскими правыми, у немецких правых с немецкими левыми. Это грызня фракционная, внутренняя под видом международной, борьба людей за фирму, за доверие пролетариата, за их так называемую власть. Важно то, кого засудит апелляционный суд, то есть кого признает умницами и красавцами международный конгресс: мажоритетов, миноритетов, независимых, зависимых, черт бы их всех побрал! (138).

В этой связи образ политического театра реализует мотив обмана публики и в то же время самообмана как ложного представления о реальности. Примером такого заблуждения является непоколебимая уверенность эмигрантов в шаткости и недолговечности власти большевиков в России – мысль о том, что «большевики – это не надолго» звучит рефреном, в разных вариациях пронизывая текст всего романа: «Разумеется, большевики скоро падут...» (125); «Вот помяните мое слово, большевичкам теперь крышка...» (166); «Большевики к осени падут, все говорят...» (53); «Все говорят, что большевики падут к зиме, самое позднее...» (128) и т. п.

Исторические события подаются в романе как взгляд оторванного от реальности обывателя из своего убежища – города-пещеры. Убеждения персонажей обусловлены не подлинным знанием о мире, а слухами, сплетнями, неясными ощущениями, порождающими в воображении химеры. Рациональное начало в человеческой природе уступает место интуитивно-чувственному, пещерному. Пещерное бытие становится только «кажимостью» существования – жизнью в состоянии «почти»:

«Жизнь шла почти нормально» (104). Так, Серизье ведет политическую деятельность «почти без контроля и цензуры со стороны главного вождя» (36), «почти простодушно» (38) любит свою партию и «почти верит, что он идеалист» (141); Витя в семье Кременецких находится на положении «почти как сына» (75); Клервилль почти не лжет своей жене, «А в этом «почти», – как справедливо заметила Муся, – в сущности, все...» (81).

Образ города-пещеры в романе Алданова предстает как своеобразная камера обскура, фокус которой направлен на осмысление проблем преображения мира, власти и познания, подлинного и неподлинного знания о мире и подлинной сущности человеческой природы, в зависимость от которой ставятся преобразовательные и познавательные притязания человека. Для человека, природа которого не изменилась и за тысячу лет, цивилизация – это, по сути, та же пещера, только в образе города. Фраза Брауна «Из пещеры человек вышел, в пещеру и возвращается, только в другую» (398), знаменующая в романе мотив возвращения в пещеру, заключает в себе не только смысл поиска «своей пещеры» и отката к первобытному состоянию, но и утверждение неизменности «пещерного» восприятия мира – с развитием цивилизации изменяется только форма пещеры, внутренняя же ее суть остается идентичной платоновской мифологеме. В этой связи город предстает лишь декорацией, на время прикрывающей и усмиряющей первобытное, «дикарское» человеческое начало. Восприятие города как пещеры в романе Алданова ставит под сомнения целесообразность фаустовской преобразовательной и познавательной идеи, возможность возрождения и бессмертия фаустовского духа. В «Пещере» опровергается тезис Платона о бессмертии души и бессмертии идей, живущих в человеческой памяти: Браун уходит в небытие, обретя не бессмертие, а забвение. Все, что от него остается – это некролог с ошибкой в написании имени и типично обывательским объяснением причин самоубийства: «Следствие, порученное г-ну М. Дюрюи, окружному комиссару, смогло установить, что г-н Гран имел вполне достаточно средств для скромной жизни ученого. Его акт отчаяния объясняют несчастной любовью, обостренной приступом ностальгии» (409).