

Виктория Трофимовна Захарова  
(Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина,  
Нижний Новгород, Россия)

## **Структурообразующая функция образов природы в дилогии М.А. Осоргина (*Свидетель истории, Книга о концах*)**

### **Structure-creation function of the images of nature in M.A. Osorgin's novels (the *Witness history, Book of ends*)**

**Резюме:** Статья посвящена исследованию структурообразующей функции образов природы в дилогии М.А. Осоргина (*Свидетель истории, Книга о концах*). Доказывается, что именно они являются некими скрепами в конструкции повествования, придающими ему цельность и выражающими концептуально важные для автора постулаты. У Осоргина обнаруживаются природные образы двух подвидов: *мифогенерирующие*, восходящие к древнейшим архетипическим представлениям (река, лес) и самые различные образы, которые рождаются от реальных жизненных впечатлений и обладают сильным *символизирующим потенциалом*. В тексте присутствуют и образы *природных стихий*, также заключающие мощную подтекстовую символику. В целом в структуре дилогии Осоргина *Свидетель истории* и *Книга о концах* внефабульная природная образность становится явственной сферой авторского присутствия в тексте; она устремляет сознание читателя к представлениям об органичности и целесообразности традиционных форм бытия в соотнесенности с неоправданной жестокостью крайних форм социального существования – войн и революций.

**Ключевые слова:** природная образность, внефабульная сфера, мифогенерирующая функция, авторское присутствие, мифопоэтика, архетип, символика

**Summary:** The article is devoted to the study of structure-building function of the images of nature in M.A. Osorgin's novels (*Witness history, Book of ends*). It is proved that they are the elements of the narrative, giving it the wholeness and expressing conceptually postulates, which are important for the author. There are natural images of the two subspecies in Osorgin's works: mytho-genetic, dating back to ancient archetypal ideas (river, forest) and a variety of images that emerged from real life experiences and have powerful symbolizing capabilities. There are also images of natural elements, containing sub-textual powerful symbolism. In general, the structure of Osorgin's novels (*Witness history* and *Book of ends*) non-storyline natural imagery becomes a distinct sphere of the author's presence in the text; it brings the reader's attention to the ideas of organic nature and appropriateness of traditional forms of existence in relation to the unjustified cruelty of the most extreme forms of social existence, such as wars and revolutions.

**Keywords:** natural imagery, non-storyline sphere, myth-creative function, authorial presence, mytho-poetics, archetype, symbolism

М.А. Осоргин принадлежит к плеяде писателей русского Зарубежья первой волны, чье художественное сознание вобрало в себя не только традиции русской классики, но и неповторимые новации Серебряного века.

Проза Серебряного века обладает целым комплексом совершенно определенных примет нового художественного сознания, в числе которых одной из важнейших является неведомая литературе ранее активность подтекстово-ассоциативного уровня повествования. Этот уровень отличается в прозе А. Чехова, Ив. Бунина, М. Горького, Ив. Шмелева, Б. Зайцева и др. авторов огромным философско-эстетическим потенциалом, апеллируя к утонченному эмоциональному восприятию произведения и, вместе с тем, интеллектуально-углубленному.

Функции природных образов в прозе Серебряного века в целом традиционны для русской литературы, но в традиционности их заключены необычайно многогранные аспекты новизны, – в первую очередь, связанные с оригинальными попытками выражения авторской позиции. В творчестве художников, названных нами выше, практически отсутствует пейзаж как фон, как зарисовка-сопровождение с нейтральной интонацией. Это всегда – именно *ассоциированное выражение авторского отношения к изображаемому*. Полагаем, Осоргин определенно относится к подобной типологической ветви русской прозы, получившей яркое творческое развитие в эмигрантской литературе.

В ограниченных рамках данного исследования не ставится задача аналитического обзора осоргиноведения, – он достаточно убедительно представлен в ряде серьезных диссертационных работ (см., например: Урвилов 2010). Укажем лишь на важность для современного прочтения текстов Осоргина трудов, еще в начале 1994-х годов изданных на родине писателя (см., например: Осоргин 1994). Натурфилософские взгляды Осоргина, художественно отразившиеся в его главном романе – *Сивцев Вражек*, в цикле рассказов *Чудо на озере*, *Повести о сестре* – глубоко проанализированы И.Б. Боравской (см.: Боравская 2007.)

О природных образах у Осоргина в избранных нами для анализа произведениях – романе *Свидетель истории* (1932) и повествовании *Книга о концах* (1935) – исследователи писали, но в основном анализировали пространственные топосы, с которыми связан *путь* героев этих произведений, – главным образом, отца Якова Кампиньского и революционерки Наташи Калымовой. Действительно, диалогия построена на непрерывной череде их передвижений: по своей стране – отца Якова, по России и зарубежью – Наташи. И эта череда последовательно отражает духовную эволюцию героев (см.: Жлюдина 2011, 2012).

Целью же данной работы является анализ необычной функции природных образов *в структуре* произведений Осоргина. Считаем, что именно они являются некими скрепами в конструкции повествования, придающими ему цельность и выражающими концептуально важные для автора постулаты.

Прежде всего заметим, что у Осоргина можно обнаружить природные образы двух подвидов: *мифогенерирующие*, восходящие к древнейшим архетипическим представлениям (река, лес) и самые различные образы, которые рождаются от реальных жизненных впечатлений и обладают сильным *символизирующим потенциалом*. В диалогии присутствуют и образы *природных стихий*, также заключающие в себе мощную подтекстовую символику.

Обратимся непосредственно к цели нашего исследования, к текстам Осоргина. В литературоведении выяснено, что в основе диалогии – действительные события эпохи первой русской революции, участником которых был и автор, а также и то, что

главные герои имеют реальных прототипов. Так, прототипом героини была Наталья Сергеевна Климова – «эсерка-максималистка, участница петербургского покушения на П.А. Столыпина в 1906 г. Описание ее побега из тюрьмы, а также другие обстоятельства жизни имеют достоверную фактическую основу» (Зашихин 1992: 601). Главная мысль диалогии – изображение эволюции революционных идей в умонастроении русской демократической молодежной среде: от романтической увлеченности ими до полного разочарования. Полагаем принципиальным анализировать диалогию целостно, как единое двухчастное произведение, ибо в отличие от произведений такого рода у других авторов, эти две осоргинские книги не обладают в достаточной степени полнотой и сюжетно-композиционной завершенностью, чтобы рассматриваться изолированно друг от друга. Это проявляется хотя бы в том, что первый роман хотя и назван *Свидетель истории*, что имеет прямое отношение к одному из главных героев – бесприходному священнику Якову Кампиньскому – но в целом гораздо больше внимания в нем уделено образу другого главного героя, точнее, героини – революционерки Наташи Калымовой. Оригинальность структурного построения диалогии в том, что начинается она с описания детства и юности Наташи Калымовой, а заканчивается – изображением последних минут жизни отца Якова. Разгадка такого построения, очевидно, находится в авторской концепции бытия, точнее прояснить которую и помогает внефабульная сфера природной образности.

В самом начале романа *Свидетель истории* появляется один из главнейших природных образов произведений – образ Оки. Он возникает в сильной позиции текста и сопровождает повествование, связанное с рассказом о судьбе Наташи Калымовой, можно сказать, лейтмотивно. Без него немислимо представить во всей полноте образ замечательной девушки из рязанского поместья, впитавшей в себя с детства жизнь реки как свою собственную, рано почувствовавшую целительность умения *созерцать*, присущего живущим на реке ее согражданам – рязанцам:

Самое настоящее удовольствие – уплыть на веслах вверх по течению, как можно дальше вдоль берега, а потом, выехав на середину реки, весла сложить, лечь на дно лодки и плыть по воле обратно, любуясь качающимся небом, – и не столько думать, сколько просто смотреть (Осоргин 1992а: 224).

И далее Ока все более явственно становится для Наташи мифологизированным образом некоей живой, одухотворенной сущности. Так, Ока любовно зовется *по имени*. Уже в первых главах возникает оппозиция: река как *воплощение живой, родной и близкой сущности жизни*, и – *схоластическая мысль*, рожденная в огромных городах. В шутовском споре с древним философом Зеноном Наташа мысленно обращается к своей реке: «Имя реке – Ока. Зенону незнакомое, а для Наташи такое свое, что можно отдать за него всю свою душу – и то мало» (Осоргин 1992а: 228). Или: «А когда увидела Оку идохнула речным воздухом, сразу поняла, что вся программа полетит кувырком» (Осоргин 1992а: 228).

С Окой Наташа сверяет все самое главное в жизни, в том числе – любовь. В период ее жизни в Москве на конспиративной квартире с Оленем героиня думала:

Вот если бы в деревне, на берегу Оки, в сытном духе зреющей ржи или в теплую ночь, – а этот дождь и тревожное ожидание были бы только сном. Встряхнуть головой – и все бы исчезло. И если бы там был со мной Олень, круторогий и сильный... (Осоргин 1992а: 252).

Автор добавляет при этом: «Тогда – это была бы, вероятно, настоящая любовь» (Осоргин 1992а: 252). И, как результат, Ока здесь выступает символом жизнетворящего начала.

В связи с этим стоит вспомнить, что мифогенерирующий характер образа реки – это одна из самых заметных черт художественного мышления Осоргина, проявляющаяся в различных его творениях: особенно это ярко заметно в автобиографическом повествовании *Времена*, где в качестве такого образа выступает родная река Осоргина – Кама. В мифологическом подтексте этого образа М.С. Анисимовой было выделено несколько уровней осмысления его автором:

Во-первых, *лично-экспрессивное* осмысление реки: «меня тянет к воде как пьяницу к алкоголю», «...я был и остался сыном матери-реки и отца-леса». Во-вторых, *ритуально-архаическое* поклонение ей: «...я не могу представить себе большую реку иначе как живым существом не нашего, чудесного измерения, пожалуй – как божеством». В-третьих, *архетипическое*, представляющее образ реки как пространственную и модифицированную модификацию архетипа матери: «...и я уже старый, все пребываю в материнском лоне, упрямый язычник» (Анисимова 2007: 17, курсив М.С. Анисимовой).

Нетрудно заметить, что в диалогии явственен тот же тип художественного сознания автора: эти произведения как бы подготавливали главную книгу писателя, расставляя необходимые акценты, чтобы затем аккордно прозвучали в ней важные ноты. Стоит обозначить в этом плане контекст русской эмигрантской прозы, проникновенно осмыслявшей реку как онтологический и сакральный топос: это ощутимо в произведениях Бориса Зайцева, Ивана Шмелева, Леонида Зурова, о. Сергия Булгакова. Нам уже доводилось писать о подобном феномене (см: Захарова 2011). Здесь скажем лишь, что в восприятии образа Оки, вбирающего в себя важнейшие бытийные начала, Михаил Осоргин более всего соотносим с Борисом Зайцевым, у которого Ока была рекой детства, – об онтологичности этого образа у писателя хорошо сказал в свое время Ф. Степун: «Ока впадает у него не в Волгу, а в вечность» (Степун 1968: 225).

Образ Оки, пронизывающий все повествование диалогии, – последний раз он возникает на заключительных страницах ее, – контрастно оттеняется в тексте *Свидетеля истории* образом другой реки – Невы, мифогенерирующим в себе антиномичные свойства. Дан он через восприятие отца Якова, думавшего о том, что «Нева – словно бы не русская река, не сестра Волге, Каме, Белой, рекам ласковым и задумчивым. Много в ней беспокойства и нет тихой мудрости и созерцательности»

(Осоргин 1992а: 264). Нева оказывается вне родственных связей человека с миром, его позитивными составляющими. Образ Невы попадает здесь в широкое поле оппозиции «свое – чужое», связанное для героя Осоргина с восприятием Петербурга как столицы России, в целом русской государственности: «Тут и Царь, и Дума, и министры – и все это с краю, на отлете все это от *настоящей* России, для срединной, непонятно и не очень нужно» (Осоргин 1992а: 264, курсив мой – В.З.)

Мы встречаем здесь лейтмотивно проходящее через текст Осоргина понятие *настоящий*, употребляемое применительно к самым важным, онтологически значимым представлениям, и вновь мифологема<sup>1</sup> реки оказывается художественно необходима для глубокого понимания этих осоргинских представлений.

Подобным целям отвечает и мифологизированный в произведениях Осоргина образ леса, – вспомним его признание из автобиографического романа *Времена*: «я был и остался сыном матери-реки и отца-леса [...]» (Осоргин 1992в: 489). И здесь этот образ сопровождает повествование, становясь неотъемлемой частью его структуры, выражая концептуальные идеи автора.

Образ леса появляется одновременно с образом реки, составляя представление о нераздельности в жизни человека их сущности. Для Наташи:

Река и лес – два неизменных друга. Река широкая, вольная, и лес *настоящий*, хвойный, с опушками из березы, осины и орешника. В реке огромные рыбыны, в лесах волки, зайцы и еще ягоды и грибы (Осоргин 1992а: 225, курсив мой – В.З.)

Оппозиция «*настоящий* – *искусственный, не подлинный*» – одна из ведущих структурных оппозиций повествования. И свидетельств тому много. Вот еще весьма показательные. Когда наступила эпоха террористической деятельности революционеров, начала проливаться кровь, Наташе казалось, что «жизнь была непрерывным спектаклем» (Осоргин 1992а: 251); а затем у нее появляется дума, что «это *не подлинная жизнь*, а очень страшная сказка, навязчивый сон, который когда-нибудь исчезнет. Ведь не может же быть, чтобы завтра их не стало? Этого никак не может быть! И все-таки это будет, но только в иной, *не настоящей жизни*» (Осоргин 1992а: 261). После череды революционных деяний, после тюрьмы, Наташа вновь оказалась на воле, и тогда она поняла: главное чудо на исходе напряжения всех сил в том, что «свершилось чудо возврата к простой, полноценной, *настоящей жизни* – к природе, ласковости леса, легкому духу полей и ясности бытия» (Осоргин 1992а: 346).

Подлинность обретает определенные черты родного, близкого, целесообразного природного начала.

Показательно, что за границей, в вынужденной эмиграции, Наташа воспринимает себя именно *цепочкой* от родного леса. Не случайно в поезде Наташа мысленно отвечает своему соседу-французу: «Да, на верблюдах через Гоби, на щепке

---

<sup>1</sup> В нашем представлении мифологема – это модель сущностных представлений автора, конкретный и одновременно обобщенный образ, обладающий чертами легендарности, онтологичности. (См. об этом: Захарова 2015: 343).

по океанам, и сама я – щепочка, отколовшаяся от русской ели...» (Осоргин 1992б: 372).

Главной драмой Наташи за границей, – уже после ее совершенно осознанного отхода от революционной деятельности, после замужества и рождения двух дочерей, – на языке образной структуры осоргинского повествования как раз и оказывается эта *отколотость, оторванность* от питающего дух и душу родных природных, жизненных начал. Да, в *Книге о концах* драматизм рассказа о судьбах героев усугубляется отображением внешней катастрофичности бытия: мировой войной. Но понятно и другое: Наташа не смогла бы найти себя и в мирном Париже, который воспринимает так: «*Декорация* прежняя: Париж» (Осоргин 1992б: 466, курсив мой – В.З.). Это так напоминает восприятие героиней революционной Москвы 1905 года, о чем уже шла речь. Снова передано чувство *неподлинности, искусственности* жизни. Оно усиливается вариативным повтором. Наташе неуютно в Люксембургском саду, где она проводит время со своими маленькими дочерьми: «Для девочек Люксембургский сад – целый мир; таким миром для самой Наташи была деревня Федоровка на берегу Оки» (Осоргин 1992б: 466). И вновь появляющийся в тексте образ Оки здесь – как маячок из давнего, *настоящего* детства.

Полагаем, что проанализированные мифопоэтические образы реки и леса являются в обрисовке главной героини концептуально важными, способствующими точнее уяснить глубинную суть ее натуры. В этом плане представляются неоправданными суждения исследователей, преувеличивающих значение образа пустыни Гоби в духовной эволюции Наташи Калымовой (Жлюдина 2010: 114). Особенно безосновательна мысль о приобретенном Наташей буддизме: нигде в тексте нет этому достаточного подтверждения. Да, эпизод с панорамой пустыни Гоби, через которую лежит путь беглянки-революционерки в Европу, очень эффектен в финале романа *Свидетель истории*. И восприятие тишины и вечности мироздания на фоне этой панорамы содержит естественный для судьбы Наташи психологически-переломный момент: недаром глава называется *Рубикон*. О буддизме же вскользь рассказывает профессор Белов и, между прочим, добавляет: «Здесь все – особенное, и природа, и люди; все нам непонятное» (Осоргин 1992а: 367). А самое главное в том, что Наташа *уже* была подготовлена к новому повороту своей судьбы, – и в этом ей добрую услугу вновь оказал ее друг – лес. Мы имеем в виду сцену в поезде, когда Наташа проезжала через Урал. Здесь Осоргин создает великолепный стереоскопический пейзаж, живописуя уральскую землю дистанцированно, из окна вагона. Такой взгляд позволил создать картину по принципу «эпического параллелизма». Этот термин впервые применен И. И. Ермаковым при анализе романа М.А. Шолохова *Тихий Дон*:

Сущность этого приема заключается в том, – пояснял И.И. Ермаков, – что здесь даются два формально самостоятельных образа, вне композиционно-синтаксической связи, но при «прозрачно»-смысловом их единстве. В эпическом параллелизме отсутствует форма сравнения, но сопоставляемые образы даны друг за другом: сперва разворачивается образ природы и вслед за ним дается сходная ситуация из области человеческой жизни как

общественного содержания, так и личного, т. е. применительно к психологическому содержанию отдельного персонажа (Ермаков 1950: 38).

Продуктивность этого термина дает возможность более широкого его применения; в прозе XX века эпический параллелизм можно обнаружить в творчестве самых разных художников. Осоргин создает в повести эффект «эпического параллелизма» относительно жизни природы и жизни всей России. При этом ему удается в великолепный пейзаж-панораму «вписать» свои представления о богатстве, необъятности и красоте России и тем самым перевести повествование в онтологическое, бытийное русло: «Все, что есть на земле дорогого и прекрасного, – все родилось из земли: деревья, цветы, алмазы, платина – все, что живет и считается неживым. Рельсы бегут над источниками жизни и неисчислимых богатств» (Осоргин 1992а: 351). У Осоргина здесь дано ярчайшее художественное представление о живой жизни целесообразного природного мира, где все гармонично взаимосвязано. Взгляд наблюдателя – дистанцированный, из окна вагона вдаль – обеспечивает впечатление независимой жизни природы, прекрасной в самой себе, и одновременно возникает оттенок психологического параллелизма по контрасту: так подготавливается окончательный душевный переворот в душе Наташи: «[...]на дальних планах, не спеша проходят и округло повертываются отряды других хвойных. И в первый раз с полной ясностью Наташа понимает, что ее молодость была погоней за ничтожным, незначущим и ненужным» (Осоргин 1992а: 352, курсив мой – В.З.). И употребленное в контексте процитированного отрывка слово «отряды», дает понять, насколько контрастно, совершенно в другой сфере – природной, а не социальной, – они приобретают могучий позитивный смысл.

Как художник-живописец леса в данном случае Осоргин сопоставим с эпикой И. Шишкина (к примеру, здесь вспоминаются его пейзажи *Сосновый бор*, *Корабельная роща*, *Лесные дали*). Но есть у Осоргина и фрагмент, очень важный, напоминающий этюды Левитана со вниманием к крупным планам отдельных растений, ветвей, листьев. Это – эпизод кончины отца Якова Кампиньского, заключительная страница *Книги о концах*. Неумолимый «землепроход» отец Яков тихо умирает на лесной тропинке: «Головы он поднять не мог, но видел перед собой травинки, подальше папоротник и еще дальше большую зеленую пихтовую лапу, которая пальцами ушла в землю» (Осоргин 1992а: 352, курсив мой – В.З.). С необычайной проникновенностью изобразить последние минуты жизни любимого героя писателю помогают одухотворенные «лесные образы», воспринимаемые одновременно и мифологически всеобъемлющими.

Если вспомнить, что на предпоследней странице книги вновь (неизбежно для Осоргина!) возникает образ Оки: «Это все пройдет, придет новое, человечки суеются, а Ока бежит в прежних берегах» (Осоргин 1992б: 485), – думал отец Яков в тюрьме у большевиков, – то станет совершенно ясно, насколько необходимы для выражения авторской концепции образы *реки* и *леса*. Они совершенно определенно играют структурообразующую роль в текстах дилогии, апеллируя к древнейшим национальным архетипическим истокам, отражая сущностные представления о бытии и одновременно являясь многомерными образами-символами.

Однако следует подчеркнуть, что природная образность как сфера авторского присутствия в *Свидетеле истории* и *Книге о концах* этими образами не исчерпывается. Символически-значимыми становятся у него образы природных стихий: огня, воды, воздуха.

Особенно это касается *Книги о концах*. Изображение стихии огня возникает в главке, которая так и называется: *Огонь*. И речь в ней идет о совершенно конкретном возгорании леса из-за незатушенной папиросы во время купания Наташи и Ринальдо на острове Олероне во Франции. Наташа, зная, что такое лесные пожары с детства, убедила Ринальдо, что надо не терять ни минуты и спасти лес. После героической борьбы с ползучим огнем в их душах неожиданно поселилось равнодушие друг к другу. Когда Наташа предложила своему спутнику вскоре вернуться и проверить: «...а вдруг что-нибудь тлеет?» – он устало ответил: «Можно. Но только ничего не осталось: *мы затоптали все искры*» (Осоргин 1992б: 407, курсив мой – В.З.).

Подобный итог их взаимоотношений уже подготавливался, – ведь возникла же у них мысль о том, что «в судьбы обреченных не вписана страница личной жизни» (Осоргин 1992б: 407). А борьба со стихией огня оказалась необходимым, хотя и драматичным финалом отношений двух сильных, красивых людей, способных к самопожертвованию («Дома останутся целы, ничто не грозит девочке, ловившей креветок. Прекрасный лес спасен», (Осоргин 1992б: 406)). И самопожертвование – теперь только эпизод, позади – иссушившая души революционная деятельность, впереди – неизвестность. Но «искры затоптаны». А образ стихии огня в *Книге о концах* способствует углублению символического звучания текста.

Велик и художественный эффект финальных страниц произведения, повествующий о последних минутах жизни Наташи Калымовой, которая умирает от испанки, разразившейся в Париже в годы Первой мировой. И последние ощущения Наташи таковы: «Но в комнате нет воздуха, – и она задыхается. В Париже нет воздуха, в мире нет воздуха!» (Осоргин 1992б: 474).

Отсутствие воздуха мешает ей додумать мысль о том, что до сих пор «была не жизнь, а антракт, естественный перерыв для материнства» (Осоргин 1992б: 474). Вот – главная истина, которую все же успела понять Наташа, но участь Наташи Ростовой ей не уготована.

Вновь образ природной стихии оказался наиболее необходимым для передачи не только и – в этом случае – не столько физического, сколько душевного состояния героини: в мире *не хватает воздуха*, как нет условий для «живой жизни», уготованной человеку для мира, рождения детей, простого счастья.

И, наконец, еще один символический образ стихии важен в финале, образ, данный в логике усиления градации наступающих разрушительных сил бытия: это «девятый вал»: «Чего вы хотите? – вопрошает писатель. – Уже сказано: больше нет людей-единиц и их маленьких историй. События валят девятым валом – говорить ли об отдельных каплях воды в океане?» (Осоргин 1992б: 472). Но это – вопрос риторический. Осоргин продолжает и заканчивает свою книгу тем, что *говорит* именно об «отдельных каплях воды в океане», – а это представляется ему единственно необходимым.



В данном контексте необходимо обратить внимание на то, что в образной сфере произведения основные его внефабульные образы внутренне соотносятся между собой и создают в тексте своеобразные «полисемантические поля», поля «сгущенной образности», коррелирующие между собой и выполняющие важнейшие функции. Приведенные обозначения принадлежат Д.Е. Максиму, оставившему в своих трудах глубокие наблюдения над своеобразием прозы А. Блока (Максимов 1975: 311). Образность, как считает Д.Е. Максимов, «является в блоковской прозе, так же, как и в его стихах, орудием познания действительности и созидания духовно-эстетических ценностей» (Максимов 1975: 311, курсив мой – В.З.).

Такого рода был и художественный феномен Михаила Осоргина, разница лишь в характере образности: у Осоргина она ярко мифологизирована.

Итак, подводя итоги этому небольшому исследованию, можно с уверенностью сказать, что в структуре дилогии Осоргина *Свидетель истории* и *Книга о концах* внефабульная природная образность становится явственной сферой авторского присутствия в тексте. Ей свойственна глубокая символичность, мифогенерирующие свойства, апеллирующие к древнейшим истокам национального художественного сознания, что придает архитектонике произведения прочность. А главное – устремляет сознание читателя к представлениям об органичности и целесообразности традиционных форм бытия в соотнесенности с неоправданной жесткостью крайних форм социального существования: войн и революций. Мифогенерирующий характер природных образов проявлялся в стремлении через свойственное автору неомифологическое мышление передать читателю XX века мысль о неизбежности прекрасных и целесообразных форм природного бытия, органично связанного с человеческой жизнью, упорно соотносящей свои ценности лишь с социальной сферой. В этом состояла его «сверхзадача» как писателя. И в этом М.А. Осоргин выглядит последователем русских космистов начала XX века. Смысл философского постижения бытия в натурфилософском и космическом аспекте здесь родственен бердяевской концепции мира. Так, Н. Бердяев не раз высказывал убежденность в том, что «судьба человека зависит от судьбы природы, судьбы космоса, и он не может себя отделить от него. [...] Космос разделяет судьбу человека, и человек разделяет судьбу космоса» (Бердяев 1993: 172). Бердяев считал также, что «социальный гуманизм имел слишком ограниченный и слишком поверхностный базис», оттого что уже в XIX веке «ориентация жизни сделалась социальной по преимуществу [...] Человеческая общественность была выделена из жизни космической, из мирового целого [...]» (Бердяев 1990: 144). В контексте такой философии взгляды Осоргина предстают весьма актуальными.

Скромные, на первый взгляд, произведения писателя *Свидетель истории*, *Книга о концах* содержат в себе такой философско-художественный потенциал, что и в своде его собрания сочинений, и в контексте русской прозы XX столетия они должны быть еще более глубоко осмыслены.

## Литература:

- Анисимова М.С., 2007, *Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции (на примере романов И. С. Шмелева «Лето Господне» и М. А. Осоргина «Времена»): автореферат кандидатской диссертации*, Нижний Новгород.
- Бердяев Н., 1990, *Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности*: репринтное воспроизведение издания 1918 г., Москва.
- Бердяев Н., 1993, *Человек. Микрокосм и макрокосм*, [в:] *Русский космизм: Антология философской мысли*, Москва.
- Боравская И.Б., 2007, *Воплощение натурфилософской концепции в художественной прозе М. Осоргина 1920-х годов*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва.
- Ермаков, И.И., 1950, *Этическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова*, [в:] *Ученые записки Горьковского государственного педагогического института им. М. Горького*, т. XIV. Труды факультета языка и литературы, Горький, с. 3–49.
- Жлюдина А.В., 2010, *Путь Наташи Калымовой в романе М.А. Осоргина «Свидетель истории»*, [в:] *Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin)*, вып. 8 (98), Томск, с. 110–114.
- Жлюдина А.В., 2012, *Семантика художественного пространства в романах М. А. Осоргина*: автореферат кандидатской диссертации, Томск.
- Жлюдина А. В., Хатямова М. А., 2011, *Топология романа М.А. Осоргина «Свидетель истории»: путешествие Якова Кампиньского*, [в:] *Вестник Томского государственного педагогического университета*, вып. 11 (113), Томск, с. 149–155.
- Захарова В.Т., 2011, *Река как сакральный топос в прозе русского зарубежья*, [в:] *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji*, Księga pamiątkowa poświęcona prof. zw. dr hab. Joannie Mianowskiej, ред. Wegnerska-Ptaszkiewicz B., Wójcicka U., Toruń, с. 286–294.
- Захарова В.Т., 2015, *Мифологема железной дороги в прозе русской эмиграции первой волны (Ив. Бунин, Б. Зайцев, Л. Зуров)*, [в:] *Słowianie na emigracji. Literatura – kultura – język*, ред. Kodzis B., Giej M., Opole-Racibórz, с. 343–353.
- Зашихин Е.С., 1992, *Примечания*, [в:] Осоргин М.А. *Времена: Романы и автобиографическое повествование*, сост. и примеч. Зашихин Е. С., Екатеринбург, с. 600–607.
- Максимов Д.Е., 1975, *Поэзия и проза Ал. Блока*, Ленинград.
- Осоргин М.А., 1992а, *Свидетель истории*, [в:] Осоргин М.А. *Времена: Романы и автобиографическое повествование*, сост. и примеч. Зашихин Е.С., Екатеринбург, с. 222–369.
- Осоргин М.А., 1992б, *Книга о концах*, [в:] Осоргин М.А. *Времена: Романы и автобиографическое повествование*, сост. и примеч. Зашихин Е.С., Екатеринбург, с. 370–487.

- Осоргин М.А., 1992в, *Времена*, [в:] Осоргин М.А. *Времена: Романы и автобиографическое повествование*, сост. и примеч. Зашихин Е.С., Екатеринбург, с. 488–599.
- Осоргин М.А., 1994, *Жизнь и творчество: Материалы Первых осоргинских чтений*: ред. Абашев В., Коминьская Р., Ласунский О., Пермь.
- Степун Ф., 1968, *Встречи*, Нью-Йорк.
- Урвилов В.А., 2010, *Поэтика романов о революции 1920-х годов («В тупике» В.В. Вересаева, «Сивцев Вражек» М.А. Осоргина, «Мирская чаша» М.М. Пришвина)*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Нижний Новгород.